UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

FRENCH KISS :
PERFORMANCE AUTOFICTIONNELLE POUR LA CAMÉRA D'UN EXIL VOLONTAIRE

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

PAR
MARIA LEGAULT

MAI 2020

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Entreprendre un programme d'étude doctorale demande de la persévérance non seulement pour la personne qui s'engage dans cette recherche, mais aussi pour l'équipe de gens à ses côtés qui la soutiennent. Comme l'indique le proverbe : ça prend un village! Je tiens donc à remercier tous ceux et celles qui ont fidèlement été à mes côtés durant ce projet.

Je suis profondément reconnaissante envers mon directeur de recherche, Louis- Claude Paquin, Ph. D., professeur à l'École des médias de l'Université du Québec à Montréal. Ses recherches sur les méthodologies de la recherche-création ont aidé à situer mon projet et son expertise en recherches performatives et incarnées a guidé mon trajet. Sa curiosité et sa passion pour l'art et ses commentaires perspicaces sur ma démarche ont approfondi mes réflexions et élargi mon champ de références. Également, son empathie et ses encouragements quand les mots et les œuvres ne coulaient pas librement m'ont aidé à mener le projet à terme.

Merci à mon père, Michel Legault, pour son amour de la langue française qui a motivé ma recherche et m'a poussée à perfectionner mon langage. Son regard attentionné sur mes écrits et ses corrections pointues m'ont aidée à améliorer la qualité de mon outil de communication. De plus, nos discussions sur mon projet ont rompu la solitude qu'amène l'écriture en me permettant de partager l'évolution de ma recherche avec un interlocuteur patient et intéressé.

Merci à ma mère Lucille Smeltzer-Legault d'avoir développé ma créativité et d'avoir créé un climat familial dans lequel mon travail de performance, parfois provocateur, a été non seulement permis mais encouragé.

Merci à Susan Silver, B.A., MSW, Ph. D., directrice par intérim de la School of Social Work et professeure associée à l'Université Ryerson. Son enthousiasme pour la recherche autoethnographique a été contagieux et éclairant.

Merci à Constanza Camelo Suarez, Ph. D., professeure titulaire au Département des arts et lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi. Sa considération attentive de ma pratique et ses questions percutantes m'ont amenée à travailler en performance pour la caméra, ce qui a été une décision fructueuse.

Merci à Lo Bil d'avoir facilité l'exécution de mes performances pour la caméra par son soutien à la fois technique, émotif et créatif. Elle m'a aidée à connecter avec le plaisir à créer en m'encourageant à jouer et à prendre des risques.

Merci à Ryan Schwartz de m'avoir aidé à maintenir un sens de l'humour tout au long de ce processus ainsi que de m'avoir soutenue à plusieurs autres niveaux.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES viii

RÉSUMÉ x

ABSTRACT xi

INTRODUCTION 1

I.1 Projet de création 1

I.2 Origine du sujet 3

I.3 Mise en contexte de la problématique de recherche-création 3

I.4 Problème, questions et objectifs de recherche-création 5

I.5 Pertinence du projet 7

PREMIÈRE PARTIE 8

CHAPITRE 1. CADRAGE THÉORIQUE 9

1.1 Examen de la littérature théorique liée au concept de l'exil 9

1.1.1 Examen de la littérature théorique 9

1.1.1.1 La douleur 10

1.1.1.2 L'exotisme 12

1.1.1.3 L'assimilation 13

1.1.1.4 L'oikos et la présence et l'absence au lieu 16

1.1.1.5 L'entre-deux 18

1.1.1.6 La réinvention de soi 21

1.1.1.7 La langue 22

1.1.2 L'exil dans ma démarche 25

1.2 Examen de la littérature théorique et des pratiques artistiques liées au concept de l'autofiction 27

1.2.1 Qu'est-ce que l'autofiction?.....27
1.2.1.1 Débats de définitions 28
1.2.1.2 Caractéristiques 30
1.2.1.3 Définition utilisée dans ce texte 33
1.2.2 Catégories d'application de l'autofiction aux arts contemporains.....34
1.1.2.1 L'art du témoignage personnel.....34
1.1.2.2 L'artiste comme sujet sans qu'il ne fasse nécessairement un témoignage personnel.....35
1.1.2.3 Musée de soi.....37
1.1.2.4 Persona.....39
1.1.2.5 L'artiste comme sujet sans faire de l'autofiction 42
1.2.3 L'application de l'autofiction dans ma démarche.....43
1.3 Examen de la littérature théorique et des pratiques artistiques liées à la performance.....47
1.3.1 Définition de la performance 47
1.3.2 Traditions de performance pertinentes à ma démarche.....49
1.3.2.1 Le personnel comme politique 49
l.3.2.2 Performance pour la caméra 53
1.3.2.3 Esthétiques relationnelles.....71
1.3.2.4 Bouffon et clown 75
1.3.3 La performance dans mon travail.....84
CHAPITRE 2. MÉTHODOLOGIE.....86
2.1 Méthodologie de la thèse écrite 86
2.2 Méthodologie du projet de création artistique.....89
2.3 Articulation du rapport théorie/pratique.....90

DEUXIÈME PARTIE.....91

CHAPITRE 3. RÉCIT DE PRATIQUE : FRENCH KISS.....92

3.1 Introduction au récit de pratique.....92
3.2 Mise en contexte du projet de création.....94
3.3 Les trois performances en direct.....97
3.3.1 Galerie Saw, dans le cadre du Forum « Être artiste dans la francophonie canadienne » 97
3.3.2 Print Studio, dans le cadre de Supercrawl 99
3.3.3 Galerie Thompson Landry pour la Semaine de la francophonie de Toronto 103
3.3.4 Retour sur ces trois performances pour l'examen de projet 105
3.4 Examen de projet 116
3.5 Planification des tournages.....119
3.5.1 Tableau 1 : « Obliteration » 120
3.5.2 Tableau 2 : « Assimilation » 121
3.5.3 Tableau 3 : « Grenouille dans un aquarium » 122
3.6 Premier tournage.....123
3.6.1 Déroulement du tournage 123
3.6.2 Réflexions sur le contenu du premier tournage 129
3.7 Deuxième tournage 138
3.7.1 Première journée de tournage 138
3.7.2 Deuxième journée de tournage 144
3.7.3 Réflexion sur le contenu du deuxième tournage.....150
3.8 Troisième tournage 155
3.8.1 Description du processus 155
3.8.2 Première journée 160
3.8.3 Deuxième journée 164
3.8.4 Réflexion sur le contenu du troisième tournage.....166

3.8.4.1 Référence au grotesque 166
3.8.4.2 Référence au burlesque 172
3.8.4.3 Retour sur le premier tableau 177
3.8.4.4 Retour sur le deuxième tableau 180
3.8.4.5 Retour sur l'esthétique 183
3.9 Préparation pour la présentation finale 185
3.10 Présentation finale 187
3.11 Réactions du public 194
CONCLUSION 205
ANNEXE AU SUPPORT VISUEL 210
BIBLIOGRAPHIE 211

LISTE DES FIGURES

Figure Page

Figure 3.2. *Marie-Minou Miaou Miaou*, vidéo, 2008 96
Figure 3.3. *French Kiss*, performance à la Galerie Saw, 2011 98
Figure 3.4. *French Kiss*, performance au Print Studio, 2011..... 100
Figure 3.5. *Free Sugar*, photographie, 2002..... 106
Figure 3.6. *Crumbs*, performance, 2004..... 107
Figure 3.7 *Marie-Minou Miaou Miaou*, performance, 2008..... 110
Figure 3.8 *Twirlings*, vidéo, 1998 118
Figure 3.9 Sans titre, photographie, 2017..... 131
Figure 3.10 Sans titre, photographie, 2017..... 132
Figure 3.11. Sans titre, photographie, 2017..... 139
Figure 3.12. Sans titre, photographie, 2017..... 140
Figure 3.13 Sans titre, photographie, 2017..... 144
Figure 3.14 Sans titre, photographie, 2017..... 149
Figure 3.14 Sans titre, photographie, 2017..... 151
Figure 3.16 *Maria Plus One*, photographie, 2005..... 153
Figure 3.17 Sans titre, photographie, 2017..... 154
Figure 3.18 Sans titre, photographie, 2017..... 162
Figure 3.19 Sans titre, photographie, 2017..... 163
Figure 3.20 Sans titre, photographie, 2017..... 167
Figure 3.21 Sans titre, photographie, 2017..... 168
Figure 3.22 Sans titre, photographie, 2017..... 168
Figure 3.23 Sans titre, photographie, 2017..... 169
Figure 3.24 Sans titre, photographie, 2017..... 170
Figure 3.25 Sans Titre, photographie, 2017..... 171
Figure 3.26 Sans titre, photographie, 2017..... 171
Figure 3.27 Sans titre, photographie, 2017..... 172

Figure 3.28 Sans titre, photographie, 2017 174
Figure 3.29 Sans titre, photographie, 2017 175
Figure 3.30 Sans titre, photographie, 2017 176
Figure 3.31 Sans titre, photographie, 2017 177
Figure 3.32 Sans titre, photographie, 2017 179
Figure 3.33 Sans titre, photographie, 2017 179
Figure 3.34 Sans titre, photographie, 2017 181
Figure 3.35 Sans titre, photographie, 2017 182
Figure 3.36 Sans titre, photographie, 2017 182
Figure 3.37 Sans titre, photographie, 2017 183
Figure 3.38 Sans titre, photographie, 2017 184
Figure 3.39 Sans titre, photographie, 2017 184

RÉSUMÉ

Cette thèse de doctorat en études et pratiques des arts gravite autour du projet de création *French Kiss*. La première partie de cette thèse établit son cadre théorique en décrivant la problématique de recherche, le corpus et les méthodologies de recherche utilisées. Plus précisément, je détaille comment le projet de performance (en direct et pour la caméra) utilise les personnages de la princesse et de la grenouille comme symboles pour mettre en scène différentes facettes de mon exil volontaire. J'étudie par la suite comment mon déplacement du Québec vers l'Ontario et le choc culturel qui en est découlé sont à l'origine de cette recherche. Je plonge ensuite dans une étude des concepts de l'exil, de l'autofiction et de la performance en lien avec ma démarche et un corpus artistique. De plus, j'aborde comment l'autoethnographie alimente l'analyse de mon exil et de mon processus créatif, ainsi que comment la démarche déconstructive est sous-jacente à ma création artistique.

La deuxième partie de cette thèse prend la forme d'un récit de pratique et présente les différentes étapes de mon trajet de création. En décrivant le chemin sinueux de ma démarche de création artistique, je précise comment mes réflexions par rapport aux concepts décrits dans mon cadre théorique, mes accidents de parcours et mes analyses ont contribué à mon projet de création. En somme, je démontre comment les théories présentées dans la première section du texte sont vécues dans mon projet de création.

Mots-clés : Recherche création, performance, identité, autoethnographie, exil, francophonie, Franco-ontariens/ennes, abject, grotesque.

ABSTRACT

This PhD thesis in the study and practice of art is centered around the art project French Kiss. The first part of the thesis establishes the theoretical framework by delineating its research questions, the concepts studied and the research methodologies utilised. More specifically, I study how my move from Quebec to Ontario created the culture choc that motivated this research. I then delve into how the performance project (live and for the camera) uses the characters of the princess and the frog as symbols to stage different components of my voluntary exile. I then study the concepts of exile, autofiction and performance in relation to my art practice and that of other artists. As well, I explore how autoethnographic methodologies are utilised to analyse my creative process and the psychological impact of my exile as well as how deconstructive methodologies are foundational to my art practice.

The second part of this thesis narrates the creation of the performance art project French Kiss. By describing the various steps that were taken during this winding road, I clarify how the reflections about the concepts described in my theoretical framework, my mistakes and accidents as well as the realisations that followed contributed to my

art project. In other words, I demonstrate how the theories presented in the first part of the text are embodied in the art project.

Keywords: Recherche/creation, performance art, identity, autoethnography, exile, francophone.

INTRODUCTION

Cette thèse de doctorat en études et pratiques des arts explore comment l'exil, l'autofiction et la performance sont appliqués au projet de création *French Kiss.* La première partie établit les repères théoriques du projet. Elle situe mon projet de recherche-création en abordant ma problématique de recherche, mon projet de création, l'origine de mon sujet, mon problème de recherche et sa mise en contexte, ainsi que mes questions et mes objectifs de recherche-création. J'encadre ensuite ce contenu avec une analyse poussée des concepts de l'exil, de l'autofiction et de la performance liés à ma démarche et un corpus artistique. J'aborde aussi mes méthodologies de recherche-création en démontrant comment l'autoethnographie alimente l'analyse de mon exil et de mon processus créatif, ainsi que comment la démarche déconstructive est sous-jacente à ma création artistique.

La deuxième partie de cette thèse prend la forme d'un récit de pratique et présente les différentes étapes de mon trajet de création. En décrivant le chemin sinueux de ma démarche de création artistique, je précise comment mes réflexions par rapport aux concepts décrits dans mon cadre théorique, mes accidents de parcours et mes analyses ont contribué à mon projet de création. En somme, je démontre comment les théories présentées dans la première section du texte sont vécues dans mon projet de création.

I.1 Projet de création

Mon projet de création, intitulé *French Kiss*, s'inspire du conte de fées *La princesse et la grenouille*[1]. J'utilise les personnages de la princesse et de la grenouille comme

[1] Le conte de fée auquel je fais référence s'intitule *The Frog Prince* et a été popularisé par les frères Grimm en 1812 dans leur édition de *Contes de l'enfances et du foyer* (Grimm, 1965). Par contre, plus que de ce conte de fée, mon projet est inspiré de l'interprétation libre qu'en fait le dessin animé

symboles pour mettre en scène différentes facettes de mon exil. Je m'intéresse à la grenouille, car les francophones habitant le Canada anglais ont parfois été traités de « grenouilles » (« *frog* ») de manière péjorative. Cette appellation constitue une forme d'ostracisme, une façon, pour le groupe de référence, de nommer les francophones comme « Autres ».

Dans mes mises en scène, j'utilise la grenouille comme symbole de l'altérité francophone et la princesse, comme symbole du sujet énonciateur anglophone. Par exemple, avec les trois premières performances en direct, la princesse renforce le statut d'Autre de la grenouille en parlant de sa déception face à l'état actuel de son compagnon et en suppliant les passants de l'embrasser pour qu'elle se transforme en prince. Cette performance trace un parallèle entre le refus de transformation de la grenouille et le refus d'assimilation des francophones, puisque la grenouille s'obstine à ne pas changer. Les performances pour la caméra qui ont suivi explorent comment la grenouille est forcée de vivre dans un lieu qui ne lui convient pas, ainsi que le ridicule d'une princesse qui essaie de se faire passer pour une grenouille et la détérioration des personnages et des frontières qui les séparent.

J'ai présenté les trois performances en direct aux galeries *Galerie Saw* (2011) à Ottawa, *Print Studio* (2011) à Hamilton et *Galerie Thompson Landry* (2011) pour le *Labo* à Toronto. Un extrait du travail de performance pour la caméra a été installé à Hexagram à Montréal (2018) pour mon exposition finale. Le récit de pratique dans la deuxième partie de ce texte décrit l'évolution de ce travail de manière détaillée.

La Princesse et la Grenouille (2009) de Disney. En plus d'être inspiré par cette version de Disney du conte, mon travail fait référence à Disneyland comme lieu hyper réel (Baudrillard, 1981) et emprunte à son esthétique colorée, kitsch et fausse pour la transgresser.

I.2 Origine du sujet

L'origine du sujet de ma recherche doctorale se situe dans mon déménagement du Québec vers l'Ontario en 1997 pour étudier à la maîtrise en arts visuels à l'Université de Guelph. Ce déplacement de Montréal et Guelph m'a causé un choc culturel et m'a donné l'impression de vivre en exil volontaire, bien que demeurant encore dans le même pays. La nostalgie pour le lieu, la culture et la langue abandonnés, la déchirure créée par l'éloignement, la difficulté à comprendre certaines différences culturelles dans le lieu d'accueil, l'altérité, mais aussi la force émancipatrice de la distanciation et les avantages qui peuvent venir avec le statut minoritaire ont animé mes réflexions et ma pratique artistique depuis ce déracinement. Presque 20 ans se sont écoulés depuis ce premier déménagement et la question de l'exil et de son impact psychologique et social continue de m'animer. Durant ma recherche doctorale, j'ai étudié l'impact de l'exil et comment celui-ci s'est incarné dans ma démarche. Même si ce phénomène m'affectait lorsque j'ai complété ma maîtrise, je n'avais pas eu l'occasion d'en entreprendre l'étude approfondie jusqu'à présent.

I.3 Mise en contexte de la problématique de recherche-création

Performer de manière autofictionnelle a fait partie de mon exploration artistique au cours des 20 dernières années. *French Kiss*, un projet dans lequel je performe l'exil de manière autofictionnelle, s'inscrit dans le reste de ma démarche et constitue le point culminant de ma préoccupation pour l'exil mise en scène de manière autofictionnelle.

Ma démarche autofictionnelle consiste à scruter ma vie pour en tirer du matériel artistique et à le mettre en spectacle. Je suis inspirée par des artistes qui mettent des aspects de leur vie en scène dans leur art sans se contraindre au pacte autobiographique. Jusqu'à présent, cette exploration autofictionnelle m'a amenée à examiner les thèmes de l'amour, du manque, de la honte, de l'abus et de l'exil. Avec *French Kiss*, je continue

à travailler de manière autofictionnelle pour mettre en scène certaines dynamiques psychologiques créées par mon exil.

Dans ma démarche, l'autofiction est mise en scène avec le médium de la performance. Durant la dernière partie de ma formation universitaire en arts visuels, je me suis intéressée à l'action performative plutôt qu'à l'objet final et ai effectué un travail de performance pour la caméra. Après avoir terminé ma maîtrise en arts visuels et passé plusieurs années à performer, j'ai senti qu'il me manquait des techniques pour mieux maîtriser mon jeu puisque je n'ai pas de formation en théâtre. Pour contrer ces lacunes, j'ai suivi des ateliers de théâtre clown et bouffon avec les professeurs Helen Donelly, Karen Hines, Adam Lazarus et Adam Paolozza. Ces ateliers m'ont amenée à intégrer la narrativité, à écrire et à répéter des textes et à utiliser des techniques pour améliorer mon jeu, créer une interaction avec le public et susciter le rire.

Mon insertion dans ces deux milieux fait que je n'appartiens pleinement ni à l'un ni à l'autre; le milieu de la performance critique mon utilisation de l'humour et de la narrativité, alors que le monde du théâtre bouffon et clown souligne mon manque de formation universitaire en théâtre. Refusant de me laisser contraindre par ces critiques, je fusionne au travail de performance l'usage de la caméra photo et vidéo pour produire un médium artistique hybride.

En somme, ma problématique de recherche-création s'inscrit dans le reste de ma démarche artistique par l'usage de l'autofiction et de la performance. Ce qui la particularise dans le cas de *French Kiss* est que ces genres sont utilisés pour explorer la thématique de l'exil. Il est à noter que, bien que ce texte soit axé sur l'étude de *French Kiss*, je fais aussi référence à mes autres œuvres afin de mieux comprendre ma démarche et de cerner comment *French Kiss* s'insère dans celle-ci.

I.4 Problème, questions et objectifs de recherche-création

Mon problème de recherche-création peut s'exprimer ainsi : mes connaissances sont insuffisantes pour bien comprendre les conséquences psychologiques et sociales de l'exil afin de cerner comment je peux représenter celles-ci dans ma démarche. À cette fin, j'examine des composantes de ma propre expérience, telles que la nostalgie, la douleur, l'altérité, la libération, la préoccupation pour le lieu d'origine, le rapport de présence et d'absence au lieu, le retour et l'entre-deux et les ancre dans un cadre théorique et un corpus artistique.

Ma question de recherche se formule ainsi : comment représenter l'exil de manière autofictionnelle dans mes performances? Pour répondre à ma question et à mon problème de recherche, j'examine comment diverses dimensions de l'exil sont représentées dans *French Kiss* et met cette étude en contraste avec une analyse de la thématique de l'exil présente dans les travaux produits par d'autres artistes. J'étudie aussi l'autofiction pour voir comme celle-ci est appliquée aux travaux d'autres artistes ainsi que dans ma démarche. De plus, je fais un survol de concepts clés travaillés en performance pour voir comment ceux-ci informent mon projet.

Plus précisément, voici certaines des questions relatives à l'exil auxquelles je réfléchis pour répondre à ma question de recherche : qu'est-ce que le mal du pays? Comment la double appartenance affecte-t-elle l'identité? Se transforme-t-elle en non-appartenance? Impose-t-elle une marginalité dans chaque lieu? Sommes-nous condamnés à errer perpétuellement parce que notre exil nous rend externes partout? Comment le langage affecte-t-il l'expérience de l'exil? L'exil peut-il plutôt être compris comme une force émancipatrice dans la formation de l'identité? Permettrait-il une réinvention ou un regard extérieur privilégié, une position convoitée par les artistes? Comment les déplacements affectent-ils le sentiment d'exil? Comment l'accès aux transports rapides change-t-il l'exil? J'essaie en outre de cerner pourquoi certains

artistes s'attardent à la préservation de leur culture d'origine par leur art, alors que d'autres ne sont préoccupés que par leur insertion/assimilation dans leur nouveau milieu. Pourquoi quelques-uns représentent-ils leur culture d'origine d'une manière qui en fait l'éloge, quand d'autres profitent de leur départ pour adopter un regard critique face à celle-ci? Quel est le risque d'exotisme et de fétichisme?

Afin de répondre à ma question de recherche, les questions suivantes en rapport avec l'autofiction sont aussi considérées : comment l'autofiction est-elle définie? Comment ces définitions sont-elles interprétées dans les arts visuels et de la performance? Quel est le lien entre l'autofiction et la création d'une *persona*? L'autoreprésentation devient-elle nécessairement de l'autofiction dans les arts visuels? Quel est le lien entre l'autofiction et la devise du « personnel comme politique » du féminisme des années 1970? Comment l'Internet affecte-t-il le travail autofictionnel?

Les questions suivantes par rapport à la performance sont aussi examinées pour répondre à ma question de recherche : étant donné que mon travail de performance précédent a emprunté à l'art corporel, à la performance photo et vidéo, à l'esthétique relationnelle, à la performance utilisant l'Internet, au genre néobouffon et aux performances des années 1970 dont la devise est que le « personnel est politique », quels sont le ou les modes de présentation les plus appropriés à ma réflexion actuelle? Comment mes fragilités influencent-elles mon travail? Quels niveaux de risque suis-je prête à assumer dans mon travail? Comment l'Internet affecte-t-il le travail de performance pour la caméra?

Dans ce contexte, les objectifs de ma recherche-création sont :

- D'analyser mon exil de manière autoethnographique en tenant un carnet de bord dans lequel je note mes réflexions, mes états d'âme et mes émotions liés à l'exil;

- De développer un corpus d'écrits et d'œuvres artistiques sur l'exil, l'autofiction et la performance;
- D'explorer des variantes du projet *French Kiss* pour mettre en scène diverses facettes de mon expérience de l'exil;
- De recourir à un œil extérieur pour me guider dans la réalisation artistique du projet.

I.5 Pertinence du projet

Dans un premier temps, cette recherche me permet de réduire l'écart entre ce que je connais de mes concepts et ce que j'aimerais en connaître, ainsi que l'écart entre la connaissance de ces concepts et l'expérience concrète que j'en fais. La contribution du projet n'est pas un approfondissement des discours théoriques sur l'exil, l'autofiction ou la performance, mais plutôt la mobilisation de ces connaissances pour effectuer des appréciations plus justes d'œuvres qui touchent à ces thématiques et utilisent ce médium. Ce processus vise à mieux cerner ma démarche et à explorer des aspects encore non résolus au cœur de celle-ci. Ultimement, cette recherche vise aussi à inspirer ma création de nouvelles œuvres artistiques en rapport avec ces réflexions.

De plus, une des particularités de ce projet est que j'analyse un exil vécu à l'intérieur d'un même pays. Le dépaysement que j'ai ressenti, en large part à cause de la perte de l'accès à ma langue maternelle, est différent de l'exil politique de quelqu'un qui doit quitter son pays natal pour assurer sa sécurité. Mon exil social et volontaire en Ontario m'a amenée à vivre un choc culturel qui m'a sensibilisée aux enjeux auxquels font face les gens vivant en situation minoritaire. Le projet explore comment le sentiment d'altérité que j'ai ressenti en Ontario peut être analysé par ces recherches et représenté dans ma création.

PREMIÈRE PARTIE

CHAPITRE 1

CADRAGE THÉORIQUE

1.1 Examen de la littérature théorique liée au concept de l'exil

Cette section examine l'étymologie et les définitions du mot *exil*. J'aborde ensuite les théories de Simon Harel, de Nancy Huston, de Julia Kristeva, d'Éric Landowski et d'Edward Saïd par rapport à certaines facettes de l'exil, telles que la douleur, l'exotisme, l'assimilation, la présence ou l'absence au lieu, l'entre-deux, la réinvention de soi et le langage. Ceci n'est pas une liste exhaustive des facettes de l'exil, mais plutôt une présentation de celles qui ont été les plus pertinentes pour ma réflexion et ma pratique. Ces concepts me servent aussi de points de repère pour interpréter la façon dont d'autres artistes vivent leur exil.

1.1.1 Examen de la littérature théorique

Selon *Le dictionnaire historique de la langue française* (Rey, 1998, p. 814) le mot *exil* vient du mot latin *ex(s)ilium*, qui signifie « bannissement » et « lieu d'exil ». Ce mot est dérivé de *exsilire* (« sauter hors de ») étant formé du préfixe *ex* (« *hors* de ») et *silir* (« sauter, bondir »). Le mot a d'abord signifié « malheur », « tourment », puis a pris le sens moderne d'« expulsion hors de sa patrie avec défense d'y revenir » et de l'« état de la personne expulsée ». Pour cette recherche, j'utilise la définition du Centre national de ressources textuelles et lexicales (2005) de l'exil au sens figuré, soit « tout changement de résidence, volontaire ou non, qui provoque un sentiment ou une impression de dépaysement », et « éloignement affectif ou moral; séparation qui fait qu'un être est privé de ce à quoi ou de ce à qui il est attaché ». J'utilise cette définition pour son usage du mot *volontaire*, puisque mon exil est entièrement choisi. En raison

de la nature volontaire de mon exil, je me suis demandé si je devrais plutôt utiliser le mot *déplacement* pour décrire ce que j'ai vécu. Par contre, le mot *déplacement* ne capte pas le choc culturel causé par ce changement de location.

Après réflexion, j'ai plutôt décidé d'explorer le concept de l'exil puisque le riche cadre théorique dont il s'entoure cerne mieux mon expérience. En plus d'être volontaire, mon exil est aussi caractérisé par le fait qu'il est social. Nancy Huston (1999) parle de l'exil social qu'elle a vécu en changeant de pays : « Jusqu'au mois de juillet dernier, je ne m'étais pas rendu compte que mon exil à moi était social *aussi.* Qu'il ne s'agissait pas seulement d'une coupure entre l'Europe et l'Amérique mais entre deux milieux, deux systèmes de valeurs… » (p. 25.) C'est précisément ce contraste entre deux systèmes de valeurs, de codes sociaux et de langues qui a causé mon choc culturel et mon impression de vivre un exil volontaire.

Dans la section suivante, j'aborde les facettes de l'exil qui ont le plus nourri ma réflexion depuis le début de ma recherche-création doctorale en présentant une synthèse des théories et en analysant comment celles-ci ont étés incarnées dans ma pratique en contraste avec celles d'autres artistes.

1.1.1.1 La douleur

La facette douloureuse de l'exil est explicitée par le critique culturel Edward Saïd (2002) : « *Exile is strangely compelling to think about but terrible to experience. It is the unhealable rift between a human being and a native place, between the self and its true home: its essential sadness can never be surmounted*. » (p. 173.) Selon Saïd, cette distance entre un être humain et son lieu d'appartenance produit des réflexions stimulantes, mais est profondément pénible à vivre. L'usage du mot *rift* (fente) par Saïd fait écho à la pièce *Shibboleth* (2007) de Doris Salcedo. L'installation, présentée au

Tate Modern à Londres, est une énorme fissure dans le plancher de la galerie. Pour l'artiste, cette fente qui divise l'espace représente l'expérience de l'immigration, des frontières et de la ségrégation. Le titre de la pièce, *Shibboleth*, est un mot qui distingue les personnes qui appartiennent à un lieu de celles qui n'y appartiennent pas. Dans le cas de Saïd et de Salcedo, la fissure est un symbole de la distance déchirante créée par l'exil.

Kristeva (1998), pour sa part, parle de la douloureuse nostalgie pour le pays d'origine vécue en exil : « On connaît l'étranger qui survit tourné vers le pays perdu de ses larmes. Amoureux mélancolique d'un espace perdu, il ne se console pas, en fait, d'avoir abandonné un temps. Le paradis perdu est un mirage du passé qu'il ne saura jamais retrouver. » (p. 20.)

Whole Cloth (2006), par l'artiste Mona Saeed Kamal, contient une part de cette nostalgie. Cette installation inclut des photos de la famille de l'artiste projetées sur une structure contenant des matériaux évocateurs de ses lieux d'appartenance. Cette pièce est une façon, pour l'artiste, de demeurer connectée avec des matières, des personnes et même des souvenirs qu'elle a laissés derrière. L'artiste Mona Hatoum parle aussi de la douloureuse nostalgie créée par l'exil. Avec *Measures of Distance* (1988), l'artiste partage des extraits de sa correspondance avec sa mère depuis qu'elle a dû quitter son Liban natal pour s'exiler à Londres. Ces lettres parlent, entre autres, de l'impact de cet exil non seulement sur elle, mais aussi sur sa famille. *Home to Go* (2001) par Adrian Paci offre un autre exemple. Cette photographie représente l'artiste en train de transporter sa maison sur son dos. On pourrait envier la flexibilité de son itinérance, mais le poids de la maison reflète plutôt la lourdeur de la tâche : l'artiste doit transporter son chez-soi, ses racines plutôt que d'être ancré par elles. Cette pièce aborde moins la nostalgie que le lourd fardeau du déracinement.

French Kiss ne représente pas la douleur que je viens de mentionner, mais plutôt son résultat. Le projet explore comment cette douleur m'a amenée à réinterpréter des clichés identitaires et m'a poussée à réfléchir à l'altérité par la symbolique de la grenouille. Ma crainte est qu'on pourrait penser, en regardant ce projet, que l'exil n'est pour moi qu'un sujet drôle et détaché de ma personne. Tel n'est pas le cas : je pense que l'approche humoristique m'a permis de me détacher émotivement d'une réalité pour moi pénible. Dans ce sens, Kristeva (1998) croit que « l'indifférence est la carapace de l'étranger : insensible, distant, il semble, dans son fond, hors d'atteinte des attaques et des rejets qu'il ressent cependant avec la vulnérabilité d'une méduse » (p. 17). Mon personnage comique a précisément constitué une sorte d'armure qui m'a permis de parler de situations autrement trop douloureuses.

1.1.1.2 L'exotisme

Avant le doctorat et au cours des premiers mois de ce cheminement, j'étais plongée dans la caricature par la création du personnage *Marie-Minou Miaou Miaou* (2008-2017) qui regroupait et exagérait des stéréotypes culturels liés à la francophonie afin de tenter de les déconstruire. Ce projet découlait d'une longue phase nostalgique durant laquelle je m'ennuyais du Québec après l'avoir quitté et où je tentais de maintenir un lien avec cette province par des produits qui en étaient inspirés (nourriture, films, musiques, livres) et en parlant du Québec avec mes nouveaux « hôtes ». Malheureusement, leurs impressions du Québec et des Québécoises étaient souvent basées sur des stéréotypes culturels qui exagéraient les différences entre nous. Les écrits de Landowski m'ont aidée à cerner la dynamique d'exotisme que je vivais et que j'essayais de déconstruire avec le projet *Marie-Minou Miaou Miaou* (2008-2017).

Landowski (1997) constate en effet que le groupe de référence, qu'il nomme « M. Tout le monde », conçoit les différences de l'étranger comme des « figures d'extravagance

dénuées de raison » (p. 19). Ce groupe attribuerait par contre à certaines des différences de l'étranger une valeur exotique par les « effets de dépaysement qu'elles exercent en raison de leur étrangeté » (p. 9). En d'autres mots, l'analyse de Landowski dénonce une dynamique qui blesse l'étranger de deux manières : en refusant de reconnaître que ces différences portent un sens et en leur accordant une valeur superficielle liée au divertissement du groupe de référence.

L'exotisme a fait l'objet de production par d'autres artistes. Par exemple, avec *Two Undiscovered Amerindians Visit the Walker Arts Center* (1992-1993), Coco Fusco et Guillermo Gómez-Peña se sont présentés comme deux autochtones venant du golfe du Mexique qui venaient d'être découverts. Ils se sont installés dans une cage dans plusieurs villes et ont performé des tâches traditionnelles de leur culture inventée pour se moquer de l'exotisation culturelle perpétuée par les expositions universelles. Ulysses Castellanos travaille aussi l'exotisme avec *I Was a Human Pinata* (2006). Natif du Salvador, il a réagi à l'exotisation de sa culture sud-américaine en se costumant en pinata et en invitant des gens à littéralement le frapper. En offrant son corps endolori comme forme de divertissement, il évoque la violence du mécanisme d'exotisation. Avec *Hot Looking* (2013-2014), l'artiste mi'qmaq Ursula Johnson se réapproprie la chanson *Looking Hot* du groupe No Doubt, qui a été accusé d'appropriation et d'exotisation de la culture autochtone avec sa vidéo. Cette réappropriation lui permet de gagner du contrôle sur la représentation de sa culture et de « *create space for viewers to consider representation of indigenous peoples and to witness indigenous self-determination through the act of performance* » (Johnson, 2020, s. p.).

1.1.1.3 L'assimilation

Afin de mieux comprendre les mécanismes de l'assimilation, je me suis également tournée vers les écrits de Landowski (1997). Il constate que « non seulement l'étranger

a tout à gagner à se fondre corps et âme dans le groupe qui l'accueille, mais ce qu'il lui faut perdre de lui-même pour s'y dissoudre comme on le lui enjoint ne compte, à strictement parler, pour rien » (p. 20).

L'assimilation ressemble donc à l'exotisme, dans le sens où elle part du message que les différences de l'étranger ne sont pas porteuses de sens. Plutôt que de les exploiter pour le divertissement du groupe de référence, avec l'assimilation, on exige que l'étranger efface ses différences sans s'en plaindre, car on ne leur attribue aucune valeur. Selon Landowski (1997), l'assimilation constitue une façon « d'aider l'étranger à se délivrer de ce qui fait qu'il est autre – bref de réduire l'Autre au Même » (p. 21). Les propos de Kristeva (1998) sont aussi éclairants quant à la dynamique d'assimilation. L'auteur énonce que

> [l]es déboires que rencontrera nécessairement l'étranger – il est une bouche en trop, une parole incompréhensible, un comportement non conforme – le blessent violemment, mais par éclairs. Ils le blanchissent imperceptiblement, le rendent lisse et dur comme un caillou, toujours prêt à poursuivre sa course infinie, plus loin, ailleurs (p. 15).

En décrivant les actions de *blanchir* ou de *rendre lisse comme un caillou*, Kristeva continue dans la même veine que Landowski, en expliquant comment l'assimilation vise à graduellement changer l'étranger et à lui faire sentir que tel qu'il est, il n'a pas sa place parmi le groupe.

L'assimilation a été abordée par l'artiste Brendan Fernandes avec *Standing Leg* (2014). Pour cette pièce, il capte des images de lui-même en train d'utiliser un étireur de pied pour le ballet. Il fait ainsi référence aux traditions coloniales qui demandent qu'on transforme son corps pour obtenir une forme plus « parfaite ». L'artiste anishinaabe Rebecca Belmore travaille aussi l'assimilation avec *Capture of Mary March* (2005). Cette pièce fait référence à la tragique histoire de Mary March, une femme beothuk capturée par des colonisateurs qui avaient l'intention de l'endoctriner et d'ensuite la

relâcher afin de faciliter leurs relations avec les beothuks. Cette femme et son mari sont décédés lorsque cette dernière était en captivité, et le plan sordide a donc catastrophiquement échoué. Le projet de Belmore « *consists of three large photographs printed onto canvas of a young native woman with softly cropped hair and the sporty white shirt and pants of a suburban housewife, and a Victorian armchair* » (Baird, 2005, s. p.).

D'une autre manière, car mon exil volontaire diffère significativement de la colonisation violente et dévastatrice à laquelle le personnage représenté par Belmore a fait face, avec les trois premières performances en direct de *French Kiss*, la grenouille demeure une grenouille, ce qui devient aussi une forme de résistance à l'assimilation. Claude Lévi-Strauss (1990) parle de cette résistance ainsi : « Chaque culture se développe grâce à ses échanges avec d'autres cultures. Mais il faut que chacune y mette quelque résistance. Car si c'est la différence des cultures qui rend leur rencontre féconde […], ce jeu en commun entraîne leur uniformisation progressive. » (p. 206-207.)

Selon Landowski (1997), la multiplication des échanges entraîne l'uniformisation. Il précise qu'il importe « à chacune des cultures mises en contact (et du même coup, toutes proportions gardées, en danger) de savoir, et d'abord de vouloir résister » (p. 36). Il ajoute que lorsqu'il s'agit du groupe de référence et du groupe minoritaire, « [i]l est clair que la dissymétrie des positions et des rôles qu'implique par elle-même une telle structure rend tout à fait inégales les chances respectives de survie des spécificités culturelles propres… » (p. 36.) Dans les situations où un groupe est minoritaire, ses chances de maintenir ses spécificités culturelles sont diminuées et il doit adopter une résistance active à l'assimilation s'il veut les maintenir. Comme j'ai dû le faire pour maintenir la spécificité de ma langue et de ma culture lorsque je suis déménagée en Ontario, la grenouille dans *French Kiss* doit fournir un effort pour résister à l'assimilation et pour assurer la survie de son identité.

Le premier tableau photo et vidéo de *French Kiss*, que je nomme *I just want you to fit in,* ne représente pas la résistance à l'assimilation, mais plutôt l'application brutale de ce mécanisme. La princesse s'obstine à pousser une énorme grenouille en peluche dans un aquarium clairement trop petit pour elle. La violence physique et psychologique de forcer quelqu'un à habiter dans un lieu qui ne lui convient pas est mise en scène. Avec ses gestes abusifs, la princesse envoie violemment le message à la grenouille qu'elle devra changer pour s'insérer dans son nouveau milieu.

Avec le deuxième tableau photo et vidéo, « Transformation », le mécanisme d'assimilation lui-même est ridiculisé. Ce travail montre la princesse essayant de se transformer en grenouille et se pavanant ensuite dans son nouveau corps amphibien. La transformation de la princesse en grenouille renverse la narrativité et les jeux de pouvoir du conte de fées dans lequel la grenouille se transforme en prince. En montrant l'absurde de la transformation de la princesse en grenouille, on se moque de l'intention même de demander à quelqu'un de changer son identité. Les photos qui mettent en scène les deux grenouilles (l'une jouée par moi, l'autre en peluche) peuvent aussi être interprétées comme une célébration de la francophonie. Par contre, un deuxième coup d'œil révèle que, malgré certaines postures victorieuses, la grenouille transformée manque de crédibilité et apparaît triste; on sent qu'elle essaie de se convaincre que ce nouvel état est merveilleux, mais elle maintient un doute.

1.1.1.4 L'*oikos* et la présence et l'absence au lieu

Mon travail d'agent de bord, obtenu après le début de mon doctorat, a changé mes déplacements et mes réflexions sur ceux-ci. Avant ce poste, mes voyages se faisaient surtout entre le point A (le Québec, mon « là-bas ») et le point B (l'Ontario, mon « ici »), qui sont des lieux à la fois physiques et psychiques pour moi. Mon « là-bas » évoque tout ce que j'ai laissé derrière et qui me manque, tandis que mon « ici » indique

le nouveau lieu dans lequel je tente de m'intégrer malgré mon choc culturel. À présent, mes déplacements se passent entre A et B, mais aussi entre B (l'Ontario) et C (plusieurs pays durant mes escales). Ces nouveaux trajets entre B et C m'amènent souvent dans des lieux qui n'ont pas de valeur psychique pour moi. Ils ne contiennent pas ce que Simon Harel (2005) appellerait l'« *oikos* », soit une présence habitée en intersection avec le sujet.

Les théories de Landowski (1997) sur la présence et l'absence au lieu se révèlent aussi pertinentes pour l'analyse de l'impact de l'élargissement de mes déplacements en tant qu'agent de bord. Selon l'auteur, nous ne pouvons « traiter ni [du temps] ni [de l'espace] en tant que tels, […] l'objectif est au mieux d'élaborer une sémiotique *de la construction* de l'espace – ou du temps – en tant que réalités signifiantes » (p. 88) : le lieu n'a pas de sens a priori et celui-ci est construit par le sujet.

Le sémioticien différencie trois types de présence au lieu : le Voyageur sentimental, le Touriste et l'Homme pressé. Selon Landowski (1997), le Voyageur sentimental est « toujours immédiatement là, présent où il se trouve » (p. 91). Il transporte « son propre mode de présence au monde : une forme unique d'attention sensible, une disponibilité entière, un accord immédiat aux choses et aux gens qui y adviennent » (p. 91) Landowski oppose la présence au monde du Voyageur sentimental aux deux formes d'absence au monde du Touriste et de l'Homme pressé. Pour lui, le Touriste arrive « dans un espace balisé, quadrillé, constellé de points d'attraction prédéfinis » (p. 92), et il subordonne « toute possibilité de rencontre avec le sens, ou la valeur, à un régime de regard préalablement fixé » (p. 93). L'Homme pressé serait un « voyageur d'affaire, conférencier, passager "en mission". N'étant lui non plus jamais ici, sur place seulement pour y *faire ce qu'il a à faire* dans le prolongement de quelque programme préétabli à partir de "là-bas" » (p. 93).

Pour Landowsky, les archétypes du Touriste et de l'Homme pressé illustrent des formes d'absence à l'ici qui sont « de l'ordre du trop-plein : surinformé, trop sûr de la nécessité de son circuit ou trop occupé par l'urgence de son affaire, ou encore, trop encombré d'un savoir préconstitué relativement au lieu où il arrive » (p. 93). Ces formes d'absence font en sorte que le sujet « n'aura, au fond, jamais quitté son point de départ » (p. 94).

Tout ceci permet d'illustrer que la signification que j'attribue aux lieux A et B contraste avec celle que je construis pour les lieux C. D'une part, ma sémantisation de A et de B est de l'ordre du Voyageur sentimental parce que j'accorde à ces lieux une présence au monde et que ceux-ci ont pour moi ce que Simon Harel définit comme un *oikos*. D'autre part, la signification que j'attribue aux endroits où je fais des escales comme agent de bord ressemble à celle de l'Homme pressé, car je ne fais que me rendre à ma destination afin d'y accomplir une séquence de tâches vitales préétablies sans pourtant y avoir été vraiment. Ainsi, dans ce cas, mes rapports occasionnent ce que Landowski définit comme une absence au lieu à cause d'un trop-plein, un trop-plein d'activités nécessaires à ma survie qui occupent mon temps, ou un trop-plein de parcours établis par d'autres agents de bord avant moi. En somme, je suis présente sans vraiment l'être.

Il est clair que mes déplacements entre A et B ont inspiré les projets artistiques *Marie-Minou Miaou Miaou* (2008-2017) et *French Kiss.* Par contre, étant donné qu'ils sont plutôt récents, je ne sais pas encore comment mes déplacements entre B et C affecteront ma création.

1.1.1.5 L'entre-deux

La richesse de l'entre-deux est articulée par le comédien Mani Soleymanlou quand il dit : « J'accepte maintenant cet état de recherche, d'entre deux chaises et d'essayer de

grandir là-dedans. Le vide, c'est peut-être vivable, très riche même. » (Soleymanlou, cité dans Couture, 2012, p. E1.) Soleymanlou reprend les paroles d'Amin Maalouf dans son roman *Origines* :

> les racines s'enfouissent dans le sol, se contorsionnent dans la boue, s'épanouissent dans les ténèbres; elles retiennent l'arbre captif dès la naissance. Les arbres doivent se résigner, ils ont besoin de leurs racines; les hommes pas. Nous respirons la lumière, nous convoitons le ciel. (Maalouf, cité dans Couture, 2012, p. E1.)

Soleymanlou croit que « [j]e suis la somme de toutes mes vies, la somme de toutes mes cultures. J'ai l'impression que l'absence de racines ne me nuit pas » (Soleymanlou, cité dans Couture, 2012, p. E1). En somme, Soleymanlou décrit son état comme un entre-deux fertile qui ne lui nuit pas, mais qui au contraire l'enrichit.

L'artiste et commissaire Carolina Reis explore aussi l'entre-deux en parlant d'une « troisième langue » dans son événement de diffusion du même titre, et dont mon travail fait partie. Selon Reis : « La troisième langue est une langue qui surgit de la coexistence de deux langues. Cette langue ne peut qu'être parlée et comprise par les individus vivant en contexte bilingue et connaissant du moins partiellement les deux langues d'origine. » (Reis, 2019, s. p.) Reis fait référence à Homi Bhabha, qui conceptualise « [l]e troisième espace, un espace situé en position d'altérité et défini comme un espace productif dans laquelle la culture se construit (Reis, 2019, s. p.). Suivant cette conception de Bhabha, Reis croit que d'« explorer les troisièmes genres, les troisièmes identités et les troisièmes espaces devient une esquive pour se déconstruire, se *désidentifier* et survivre dans l'espoir de se libérer des oppression systémiques et dualistes » (s. p.). L'artiste Jacquelyn Hébert, qui fait partie de ce projet,

explore cette troisième identité de manière percutante avec son film *Francophone-hybride* (2013). Dans cette œuvre, Hébert cherche à explorer le mélange des cultures et de langues qui font partie du Manitoba (Hébert, 2018). En parlant de son bilinguisme francophone et anglophone, une des personnes interviewées dans ce film témoigne : « *I am both and that's really cool. It's like, I have one foot in one culture and in another.* » (Hébert, 2020, s. p.)

Dans mon cas, l'exil a, aussi créé un terrain fertile. Vivre à l'extérieur de mon lieu d'origine m'a placée dans un entre-deux qui a créé une position de réflexion sur l'exil que je n'aurais pas eu autrement. Cette position crée une distance qui permet d'observer le lieu quitté et le lieu habité ainsi que l'exil avec un nouveau regard. Cet entre-deux s'est manifesté de manière poignante, bien qu'accidentelle, dans certaines photos de *French Kiss* où les corps de la princesse et de la grenouille se sont fusionnés pour créer un nouveau personnage hybride. Cette hybridité illustre que mon identité est construite à la fois par mon lieu d'origine et par mon lieu actuel, par le jumelage de l'influence de ces deux cultures. C'est ce que décrit Homi Bhabha (1994) :

> *The margin of hybridity, where cultural differences 'contingently' and conflictually touch, becomes the moment of panic which reveals the borderline experience. It resists the binary opposition of racial and cultural groups […] as homogeneous polarized political consciousnesses. The political psychosis of panic constitutes the boundary of cultural hybridity*. (p. 296.)

Sa théorisation de l'hybridité est complexe et je ne vise pas à la résumer ici. Ce que j'en retiens, cependant, est que, selon Bhabha, le contact entre des cultures crée un moment de panique qui révèle que les frontières culturelles ne sont pas clairement démarquées.

Le dernier tableau de *French Kiss*, « *Obliteration* », explore cet effritement des frontières identitaires. Pour cette pièce, je suis allée jusqu'à humilier, détériorer et souiller les personnages en les recouvrant de sucre et de crème fouettée et en les éliminant du tableau. Ces gestes sont devenus une façon de détruire métaphoriquement ces personnages pour me libérer de la façon dont ces symboles fixent mon identité. Ce dégât grotesque est devenu une façon de décrire comment je ressentais véritablement mon exil. Les substances gluantes sont venues nous entremêler de manière salissante et complexe, comme si nous étions deux personnages coincés ensemble et figés par des substances grotesques.

1.1.1.6 La réinvention de soi

Un autre courant de réflexion s'intéresse à l'aspect émancipateur de l'exil : la réinvention de soi. La sociologue et psychanalyste Kristeva (1998) parle ainsi de la libération identitaire que peut amener l'exil : « C'est dire qu'établi en soi, l'étranger n'a pas de soi. Tout juste une assurance vide, sans valeur, qui axe ses possibilités d'être constamment autre, au gré des autres et des circonstances. » (p. 19.)

Par exemple, l'artiste Yayoi Kusama, née au Japon, a déménagé à New York en début de carrière pour s'y établir comme artiste. Laissant derrière elle sa famille conservatrice, troublée et ne valorisant pas son art, elle s'est pleinement concentrée sur sa création dans son nouveau milieu. Le mouvement des droits civils ainsi que le climat social permissif de New York durant les années 1960 ont contribué à ce que l'artiste prenne des risques dans son travail. Elle ne se serait pas permise de produire des *Happening* avec des performeurs nus et des manifestations politiques si elle n'avait pas quitté le Japon. En effet, même quand elle a dû retourner dans son pays natal, elle a amené la honte sur sa famille avec ce travail provocateur. Ce n'est que durant les années 1980 que son travail a commencé à être reconnu dans son Japon natal.

De mon côté, il est clair que l'exil m'a permis, en quelque sorte, de devenir autre, une version plus audacieuse de moi-même, et que ceci a entraîné une plus grande prise de risques dans mon travail artistique. En ce sens, l'exil a non seulement nourri ma problématique de recherche, mais il a également libéré mon processus créatif de telle sorte que la version de moi-même plus libérée s'est sentie à l'aise d'explorer des sujets tabous et provocateurs.

1.1.1.7 La langue

Finalement, la langue se situe au centre de mon choc culturel et de l'impression que j'ai de vivre en exil social et volontaire bien qu'habitant dans le même pays. Elle est le principal outil utilisé pour m'identifier comme Autre et me rappeler que je suis « étrangère ». Même quand je parle anglais, mon accent français fait l'objet de commentaires, certains flatteurs et d'autres quasiment racistes. Qu'ils soient positifs ou négatifs, dans tous les cas, ils m'envoient le message qu'on prend note de ma différence.

De plus, étant donné que les francophones sont minoritaires en Ontario, je dois parler en anglais la plupart du temps. Comme le dit l'écrivaine canadienne Nancy Huston (1999) : « Le problème, voyez-vous, c'est que les langues ne sont pas seulement des langues; ce sont aussi des w*orld views*, c'est-à-dire des façons de voir et de comprendre le monde. Il y a de l'intraduisible là-dedans » (p. 51). Ainsi, en habitant en Ontario, je n'ai pas simplement perdu la possibilité de parler couramment ma langue maternelle, mais j'ai aussi perdu toute la culture, les idées et les concepts que cette langue contient. L'utilisation d'une autre langue m'a forcée à adopter une façon différente de penser et de concevoir le monde. Ceci explique une grande part de ma maladresse ici. Non seulement je cherche constamment le mot ou l'expression juste en anglais, mais j'essaie en plus de deviner les codes sociaux et les comportements appropriés. Je porte le

fardeau de ne pas savoir si mes mots et mes gestes reflètent mes intentions de manière juste. Ce décalage me donne l'impression de ne pas être comprise par mon milieu et de ne pas le comprendre non plus.

Kristeva (1998) parle toutefois de l'aspect libérateur derrière l'abandon de la langue maternelle :

> Mais, pour commencer, quelle insolite libération du langage! Privé des brides de la langue maternelle, l'étranger qui apprend une nouvelle langue est capable en elle des audaces les plus imprévisibles : aussi bien d'ordre intellectuel qu'obscène. Telle personne qui osait à peine parler en public et tenait des propos embarrassés dans sa langue maternelle se retrouve dans l'autre langue un interlocuteur intrépide. (p. 49.)

Dans cette même veine, Huston (1999) partage : « alors que dans ma langue maternelle je suis d'une pudeur presque maladive, osant à peine aller jusqu'à murmurer *God* quand je suis vraiment hors de moi, en français les pires obscénités franchissent mes lèvres sans problème » (p. 63). Puisque communiquer en français ne l'affecte pas émotivement de la même manière qu'en anglais, elle dit : « Écrire en français, c'était donc un double éloignement : d'abord écrire, ensuite en français (ou plutôt l'inverse : d'abord en français, ensuite écrire) » (Huston, dans Huston et Sebbar, 1986, p. 212). Le processus de distanciation créé quand elle écrit sa vie est donc amplifié par le fait qu'elle écrit dans sa deuxième langue, qui l'éloigne encore plus émotivement et culturellement de son contenu.

Dans mon cas, j'ai ressenti la libération qui vient en parlant dans une langue seconde et celle-ci m'a permis d'être plus franche, d'exprimer des choses plus risquées, car les dire en anglais n'a pas la même charge émotive sur moi. En particulier, certaines des pièces produites après avoir assisté à des ateliers de théâtre bouffon utilisent des mots grossiers que je n'aurais jamais pu faire sortir de ma bouche en français. Je rougis en regardant la documentation de ces pièces. Les costumes produisent un personnage qui

crée une distance entre la personne jouée et ma personne, mais la plus grande séparation vient surtout avec la langue et son effet libérateur.

Selon Kristeva (1998), cette libération ne vient pas sans conséquence : « comme dans une hallucination, ses constructions verbales – savantes ou scabreuses – roulent sur le vide, dissociées de son corps et de ses passions, laissées en otages à la langue maternelle » (p. 49). Sur cette même note, Huston confie que :

> je ne peux que me demander si moi, je vis mes propres expériences. Et me répondre que… non, pas vraiment. Je m'en distancie à ma façon, c'est-à-dire par le simple fait de vivre en pays étranger. C'est indéniable : ma fixation sur la langue française a (entre autres) pour résultat que, la plupart du temps, j'ai l'impression de vivre entre guillemets (dans Huston et Sebbar, 1986, p. 168.)

Ceci est mon cas, cette même distanciation qui me permet d'être plus audacieuse me donne souvent l'impression d'être séparée du contenu et de ne pas être incarnée dans mes propos. Vivre entre guillemets, comme le dit Huston, me donne l'impression de faire semblant de vivre ma vie plutôt que d'y être pleinement présente.

De plus, il est révélateur de mon assimilation que, maintenant que j'habite l'Ontario depuis presque vingt ans, j'éprouve une certaine difficulté à parler français. Reprenant encore une fois les mots de Huston : « loin d'être devenue "parfaitement bilingue", je me sens doublement mi-lingue, ce qui n'est pas loin d'analphabète » (Huston, 1986, p. 77). Même l'écriture de cette thèse m'a posé des défis linguistiques que je n'avais pas anticipés. Je me sens maintenant étrangère à l'anglais autant qu'au français, puisque je me suis éloignée de cette langue pendant trop longtemps. Cette difficulté à communiquer dans ma langue maternelle se rapproche de *Self-Portrait* (2011) de Mona Saeed Kamal. Pour cette pièce, l'artiste a gravé son nom en ourdou plusieurs fois sur des panneaux de bois. Elle, qui est née en Amérique du Nord, mais dont les racines sont pakistanaises, ne peut ni lire ni parler la langue de ses ancêtres. Elle dit avoir répété son nom en ourdou à plusieurs reprises avec ce projet afin de se convaincre que cette

personne était bien elle. Pour ma part, je sais évidemment que je suis la même personne qui parlait français couramment, mais je me sens maintenant éloignée de cette version de moi-même. Je dois mettre autant d'effort pour parler français que j'en ai investi au début de mon exil volontaire pour communiquer en anglais. Le résultat est que je me sens non seulement analphabète, comme le dit Huston, mais aussi non ancrée dans les mœurs culturelles anglophones et francophones. J'ai ainsi l'impression d'être externe et maladroite dans chaque lieu.

1.1.2 L'exil dans ma démarche

En somme, cette section a précisé comment différentes facettes de l'exil font l'objet de théories et comment ces idées se retrouvent dans de nombreux projets artistiques, incluant les miens. Nous avons regardé certaines particularités de mon exil : il est volontaire, social, vécu à l'intérieur d'un même pays et est largement causé par l'accès limité à ma langue maternelle. Nous avons aussi vu que *French Kiss* ne représente pas la douleur que j'ai vécue en exil, mais plutôt comment celle-ci m'a amenée à réfléchir à mon altérité, ce qui a inspiré ma création. De plus, l'exotisme a été examiné en relation à *Marie-Minou Miaou Miaou* (2008-2017), un personnage qui déconstruit des stéréotypes liés à la francophonie. Nous avons aussi exploré comment l'assimilation est travaillée dans diverses variantes de *French Kiss* : avec les trois performances en direct, la grenouille résiste à l'assimilation en refusant de se transformer. Par la suite, avec *I just want you to fit in*, la violence brutale d'une assimilation forcée est dépeinte. Finalement, avec « Transformation », le ridicule de l'assimilation même est mis en scène en utilisant une princesse qui se transforme en grenouille. Nous avons aussi exploré le lieu et la façon dont mes déplacements influencent mon sentiment d'appartenance et mon travail. De plus, nous avons vu comment l'entre-deux, la réinvention de soi et le langage sont devenus des forces émancipatrices dans mon processus créatif. Avec le dernier tableau, *Oblitération*, nous avons exploré comment la détérioration et l'anéantissement des personnages deviennent une métaphore pour ma façon élargie de concevoir mon identité.

Il a été essentiel d'accorder de la place à différents éléments, parfois contradictoires, de mon expérience de l'exil. Par exemple, mon déménagement de Montréal à Guelph m'a amenée à vivre les facettes de l'altérité et de la douleur, tandis que celui de Guelph à Toronto m'a plutôt permis de vivre l'aspect émancipateur de l'exil. Par ailleurs, mon travail actuel d'agent de bord pour une compagnie aérienne élargit ma façon de réfléchir au lieu et à l'appartenance. C'est dans ce terrain fertile et contradictoire qu'est le discours sur l'exil que les problématiques explorées dans *French Kiss* ont pris forme et sont étudiées.

Finalement, le titre du projet, *French Kiss*, aide à cerner la manière dont l'exil est compris dans ce projet. Ce titre a été choisi de manière spontanée pour décrire les trois premières versions en direct de *French Kiss*, puisque le projet mettait l'accent sur la demande d'un baiser transformateur. Le mot *baiser*, central à ces versions du projet, a donc naturellement trouvé sa place dans le titre. Le mot *French*, lui, met l'accent sur la langue française, marqueur principal de ma différence. En somme, les deux mots utilisés dans ce titre représentent le projet de manière unique. De plus, l'union des mots *French* et *kiss* réfère à un baiser par lequel deux langues se touchent et s'entremêlent, à un processus de jumelage et d'hybridation temporaire. Ceci évoque pour moi la rencontre de deux langues/cultures, le français et l'anglais, qui a inspiré le projet.

De plus, le fait que ce type de baiser soit généralement plus substantiel qu'une brève bise, par exemple, évoque un échange d'une longue durée. À l'intérieur de la bouche, les deux langues s'effleurent et se touchent, parfois l'une domine l'autre en occupant plus de place, mais ce type de baiser n'existe qu'en raison de la relation entre ces deux langues. Cette interprétation s'applique parfaitement à toutes les versions du projet *French Kiss*, qui mettent en scène diverses dynamiques vécues du fait de la rencontre entre deux cultures par l'intermédiaire de deux personnages.

1.2 Examen de la littérature théorique et des pratiques artistiques liées au concept de l'autofiction

Ma démarche artistique s'inscrit dans le cadre de l'autofiction. Cette section du texte présentera un aperçu de ce qu'est l'autofiction. J'aborderai d'abord comment l'autofiction est exploitée dans les arts visuels, puis donnerai des exemples d'un corpus d'artistes qui travaillent de manière autofictionnelle. Enfin, je présenterai comment l'autofiction s'est manifestée dans mon travail en particulier et certains des enjeux qui y sont liés.

1.2.1 Qu'est-ce que l'autofiction?

Selon le Centre national de ressources textuelles et lexicales (2005), l'*autobiographie* est définie comme étant la « vie d'un individu écrite par lui-même » et le mot *fiction* est emprunté au latin impérial *fictio* et fait référence à l'« action de façonner; action de feindre », à la « construction imaginaire consciente ou inconsciente se constituant en vue de masquer ou d'enjoliver le réel ». L'autofiction au sens large est donc la pratique hybride de l'autobiographie et de la fiction (Asselin et Lamoureux, 2002).

Selon Serge Doubrovsky, qui a créé le néologisme en 1977 pour décrire son roman *Fils*, l'autofiction fait référence à une œuvre qui « n'est alors ni la fiction romanesque ni l'autobiographie, mais le nœud gordien de deux pactes contradictoires, le fictionnel et l'autobiographique, le virtuel et le référentiel » (Encyclopaedia Universalis, 1995, s. p.). On définit l'autofiction ainsi :

> Fiction, en ce qu'elle est génériquement sous-titrée comme *roman*, et de ce fait autorise d'éventuels énoncés fictifs. Autobiographie, en ce que les trois instances de l'auteur, du narrateur et du protagoniste sont réunies sous le même nom propre, celui de l'auteur ou son pseudonyme usuel. (Encyclopaedia Universalis, 1995, s. p.)

L'autofiction est définie ainsi dans le dictionnaire *Robert* : « Récit mêlant la fiction et la réalité autobiographique » (Rey, 2018, s. p.; et dans le *Larousse* : « Autobiographie empruntant les formes narratives de la fiction » (*Larousse*, en ligne, s. p.).

1.2.1.1 Débats de définitions

Accent sur la littérature

L'interprétation d'Asselin et Lamoureux (2002) de l'autofiction comme pratique hybride entre l'autobiographie et la fiction rend ce genre fécond pour la création d'arts visuels. Par contre, plusieurs autres définitions de l'autofiction ne sont applicables qu'à la littérature. Par exemple, la distinction qu'apporte Doubrovsky en disant que l'autofiction est « génériquement sous-titrée comme *roman* », la définition du dictionnaire *Robert*, qui parle de récit, et celle du *Larousse*, qui aborde la forme narrative, ne sont pas pertinentes pour les arts visuels. Cet accent sur l'application littéraire de l'autofiction est explicité dans la liste de critères présentés par Gasparini (cité dans Vilain, 2009), qui tente de définir l'autofiction en mentionnant que celle-ci doit adhérer aux conditions suivantes :

- l'identité onomastique de l'auteur et du héros-narrateur;
- le sous-titre : « roman »;
- le primat du récit;
- la recherche d'une forme originale;
- une écriture visant la « verbalisation immédiate »;
- la reconfiguration du temps linéaire (par sélection, intensification, stratification, fragmentation, brouillages…);
- un large emploi du présent de narration;
- un engagement à ne relater que des « faits et événements strictement réels »
- la pulsion de « se révéler dans sa vérité »;
- une stratégie d'emprise du lecteur (p. 17).

Par contre, Vilain croit que cette liste est trop contraignante et formule la critique suivante : « Trop d'impositions rendent confuse et inopérante une définition qui semble exclusivement s'appliquer aux textes de son inventeur et à laquelle aucun texte ne peut *entièrement* souscrire » (p. 17.). Cependant, malgré le fait que cette énumération de critères soit controversée, il est clair que la majorité des définitions de l'autofiction soulignent son application littéraire.

Absence de définition homogène

Ce débat entre Gasparini et Vilain est indicatif de la polémique plus large sur sa définition dont l'autofiction est le centre. Vilain (2009) ajoute : « Toute ébauche de définition est vouée à la contradiction. » (p. 18.) Plusieurs auteurs qui la pratiquent et la théorisent, tels que Vincent Colonna (2004), Philippe Gasparini (2008), Philippe Lejeune (1975), Serge Doubrovsky (1977), Philippe Vilain (2009), Chloé Delaume (2010) et Régine Robin (1997), ont écrit des ouvrages qui se contredisent en tentant de la définir. Colonna (cité dans Delaume, 2010) croit d'ailleurs que

> c'est [là] pourquoi le néologisme autofiction n'a pas de définition homogène dans les dictionnaires : le Larousse et le Robert en fournissent deux acceptions contradictoires. C'est pourquoi aussi il désigne selon les auteurs et les critiques des réalités bien différentes : tout le monde utilise le vocable à sa façon, certain que son emploi est le bon; quelques-uns tentent même d'imposer leur définition, sans s'interroger sur l'existence de définitions concurrentes – au point que les interprétations contradictoires du mot autofiction pourraient remplir une anthologie (p. 49).

Il ajoute que « [c]omme il ne s'agit ni d'un genre codifié, ni d'une forme simple, mais d'une gerbe de pratiques conniventes, d'une forme complexe, personne n'a tout à fait tort : chacun a saisi un "bout" de l'autofiction, une boucle du grand tourbillon qui l'inspire (p. 52). Ainsi, selon Colonna, il n'y a pas de définition généralement acceptée de l'autofiction et chaque auteur articule une partie de ce qu'est ce mouvement.

Jean-Louis Jeannelle (cité dans Vilain, 2009) indique que « [l]'autofiction n'est peut-être devenue ce formidable catalyseur théorique qu'en raison du flou dont elle s'entoure : écrivains, critiques et universitaires y trouvent un terrain d'entente, ou plutôt de mésentente, mais d'une mésentente productive » (p. 7). En d'autres mots, Jeannelle croit que c'est cette difficulté d'arriver à une définition exacte de l'autofiction qui a inspiré plusieurs écrivains à la théoriser, qui a créé ce terrain de mésentente productive autour de sa définition, et c'est précisément cette mésentente productive qui m'intéresse. Ce qui m'importe n'est pas de repérer une définition unanime de l'autofiction, mais plutôt d'explorer comment l'amalgame de ces théories sur le jumelage de la biographie et de la fiction peut inspirer ma création. Plus loin dans cette thèse, je donnerai des exemples de la façon dont ce concept a inspiré mon travail.

1.2.1.2 Caractéristiques

Afin de mieux comprendre ce qu'est l'autofiction, j'ai tenté d'énumérer et de définir certaines de ses caractéristiques élaborées de manière récurrente par plusieurs auteurs et qui m'apparaissent particulièrement importantes.

Le pacte autofictionnel

Le *pacte de lecture* est un concept important dans l'autofiction. Selon Philippe Lejeune (1975),

> [l]e pacte de lecture de l'autofiction est aussi essentiel que problématique dans la mesure où le *pacte autobiographique* qui y est mis en place – un auteur informe sans ambiguïté qu'il raconte une histoire vraie – se double d'un pacte romanesque, à savoir de la promesse explicite – sur la couverture du livre – par un auteur d'écrire un roman et, donc, de ne pas raconter une histoire vraie, mais une histoire plus ou moins recomposée ou inventée. D'un côté, l'auteur s'engage à dire la vérité; de l'autre, il s'en dégage (p. 12).

Le pacte autofictionnel serait donc un engagement de la part de l'auteur à ne présenter ni entièrement la fiction ni entièrement la vérité.

Identité de l'auteur

Selon Delaume (201), l'autofiction impose un autre pacte particulier : « le Je est auteur, narrateur et protagoniste. C'est la règle de base, la contrainte imposée. La transgresser, c'est changer de genre » (p. 18). Dans le cas de Delaume ce Je est un pseudonyme, mais, dans la majorité des cas d'autofiction, le nom du Je est le nom officiel de l'auteur. Asselin et Lamoureux (2002) résument ainsi : « L'autofiction est définie, au sens strict, comme une œuvre par laquelle un auteur s'invente une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle (son véritable nom). » (p. 11.) On se retrouve dès lors devant une règle incontournable de l'autofiction : l'identité de l'auteur et celle du personnage coïncident.

Démarcation floue entre le vrai et le faux

Asselin et Lamoureux (2002) soulignent qu'il existe « toutes sortes de cas où la frontière entre le vrai et le faux est incertaine et le genre indécis » (p. 11) et qu'« il importe de sortir de ces oppositions simples » (p. 11). Plusieurs auteurs suggèrent ainsi que le fait de se raconter devient une façon de se construire, car nous faisons par là appel à notre mémoire, laquelle n'est jamais exacte. Par exemple, Doubrovsky (cité dans Delaune, 2010) suggère que s'il « essaie de [se] remémorer, [il s]'invente… » (p. 19.) Delaune (2010) élabore sur les propos de Doubrovsky en disant : « Comme si les souvenirs stockés dans le cortex n'étaient jamais soumis aux modifications, à la reconstruction. Comme s'il était possible de lui faire vraiment confiance » (p. 19).

Étant donné que, selon ces auteurs, la ligne de démarcation entre le référentiel et le fictif n'est pas claire, la singularité de l'autofiction est remise en question puisque le fictif est ce qui la sépare de l'autobiographie.

Dosage

On pourrait alors suggérer que ce qui distingue l'autofiction de la fiction est le dosage d'éléments fictifs par rapport aux éléments vrais. Par contre, l'auteur Dominique Noguez (cité dans Vilain, 2009) croit que ceci n'est pas pertinent, car le moindre élément fictif inscrit un travail dans le cadre de l'autofiction. Il donne un exemple scientifique :

> On est dans la fiction ou on n'y est pas. De même qu'en chimie il suffit d'une goutte d'acide chlorhydrique dans une éprouvette remplie d'eau colorée au tournesol sensible pour que ce liquide violet vire immédiatement au rouge, de même il suffit d'une goutte de fiction, que dis-je?, d'un atome de fiction dans un texte par ailleurs véridique pour que tout texte vire. *Une goutte de fiction, tout devient fictif*. Il y a une différence de nature, radicale, ontologique, béante. (p. 12.)

Selon lui, la dose de fiction ne serait pas pertinente, puisque n'importe quelle particule de fiction rend le travail fictif.

1.2.1.3 Définition utilisée dans ce texte

Même si plusieurs des caractéristiques de l'autofiction énumérées ci-dessus demeurent controversées, il était nécessaire d'en discuter pour définir le terrain dans lequel je joue. Il est clair qu'une définition unanime de l'autofiction n'existe pas et il importe donc, dans le cadre de ce texte, de préciser comment j'utilise ce terme. Les propos suivants de Vilain (2009) définissent adéquatement la singularité de l'autofiction telle que je la comprends dans ce texte et dans ma démarche :

> Si rien ne permet d'affirmer que l'autofiction figure une exception théorique ni qu'elle se distingue aussi facilement qu'on le croit de sa jumelle « autobiographie », l'autofiction n'est pas, cependant, sans présenter les signes d'une certaine singularité en ce qu'elle concilie, par le prisme d'une même voix narrative, deux vecteurs a priori antagoniques – le référentiel et le fictif – et en ce qu'elle élabore un dispositif autobiographico-romanesque original, qui la

> relègue en marge des genres établis, mais grâce auquel, par tout un jeu de réversibilité référentielle, le fictif devient référentiel et le référentiel se *fictionne*. (p. 11.)

En somme, ce qui m'intéresse dans ce courant est le jumelage de l'autobiographie et de la fiction. Voilà, au bout du compte, ce qui peut nous servir de point de repère et définition.

1.2.2 Catégories d'application de l'autofiction aux arts contemporains

1.1.2.1 L'art du témoignage personnel

Les artistes qui travaillent le témoignage personnel sont souvent classés dans l'autofiction. Selon Durden (2002), Tracey Emin en représente un exemple : « Emin nous raconte sa vie par le biais de son art » (p. 23), et Emin décrit son art ainsi :

> Ça concerne des choses très simples, et qui peuvent être vraiment difficiles. Les gens ont vraiment peur, les gens deviennent amoureux, les gens meurent, les gens baisent. Ces choses peuvent arriver et tout le monde les connaît, mais on en parle peu. Tout est recouvert d'une sorte de politesse, continuellement et surtout en art parce que l'art est souvent destiné aux classes privilégiées. (Emin, citée dans Durden, 2002, p. 22)

Elle ajoute que :

> Les gens mettent tellement peu de leur vie dans ce qu'ils font, il y a un vernis sur leur travail et pas de connexion à part le fait qu'ils l'aient fait. Je suis différente. Le climat a changé plutôt vers ma façon de penser – tout est plus personnel – les choses m'ont rattrapée. (Emin, citée dans Durden, 2002, p. 22)

Il est clair, par les propos de l'auteur et de l'artiste, qu'Emin travaille le témoignage personnel. Par exemple, avec la photographie *I've Got It All* (2000), Emin célèbre de manière sarcastique son succès artistique après avoir été mise en nomination pour le

prix Turner. Sur l'image, l'artiste y est représentée en robe de soirée, assise sur le plancher avec les jambes ouvertes, essayant de rapprocher une pile d'argent de son corps.

On peut se demander, cela dit, s'il ne faudrait pas considérer ce travail comme « autobiographique » plutôt que comme « autofictionnel ». Beaucoup a été écrit sur le lien direct entre sa vie et son art, mais peu ou pas du tout sur l'aspect fictionnel de son œuvre. Étant donné que nous ne pouvons être les juges de ce qui est vrai et de ce qui est faux, nous devons nous référer à la notion de *pacte autobiographique* ou *autofictionnel* présenté plus haut. Dans la littérature, un auteur peut choisir d'écrire « roman autofictionnel » sur la page couverture de son livre pour indiquer de quel pacte il s'agit, mais, dans les arts visuels, il n'existe pas de manière aussi claire d'indiquer dans quel territoire nous travaillons. Le pacte sera précisé dans des entrevues ou dans des écrits des artistes sur leur œuvre. Dans le cas de Tracey Emin, je soupçonne donc que son travail soit de l'ordre de l'autobiographie plus que de l'autofiction, mais cela ne peut être confirmé que par elle : c'est le cas pour tous les artistes qui travaillent l'art du témoignage. S'il est important pour eux que le public sache s'il est question d'une autofiction ou d'une autobiographie, ils doivent alors trouver une façon de le préciser.

1.1.2.2 L'artiste comme sujet sans qu'il ne fasse nécessairement un témoignage personnel

En plus des artistes qui proposent un témoignage personnel, on en retrouve également qui s'utilisent comme sujet sans pour autant révéler leur vie privée de manière évidente. Par exemple, Sophie Calle a réalisé plusieurs projets dans lesquels son interaction avec un autre sujet devient le point central de l'œuvre. Avec *Le carnet d'adresses* (1983), par exemple, Calle trouve le carnet d'adresses d'un homme qu'elle identifie comme Pierre D. et interview toutes les personnes qui y sont listées pour apprendre à connaître

l'homme derrière le carnet. Les découvertes ont été publiées presque quotidiennement dans le magazine *Libération* sans l'approbation du sujet, *Pierre D.,* jusqu'à ce que ce dernier entreprenne une action légale contre Calle. Pour le projet *Suite Vénitienne* (1979), elle suit un homme qu'elle baptise Henry B. à Venise et le photographie comme si elle était une détective privée. Avec le projet *L'hôtel*, elle se fait engager comme femme de ménage dans un hôtel et examine les effets personnels, l'installation provisoire et les détails de la vie des occupants. Selon Robin (1997),

> [i]l s'agit toujours du même procédé : apprendre de façon oblique, médiate, des bribes sur des inconnus, restituer ces bribes en les plaçant dans un récit entremêlé de photographies ou l'inverse, et à partir de cet ensemble narratif qui se met à faire sens, se retrouver soi-même comme faisant partie de la narration, comme artiste, comme narrateur, comme probable personnage et comme personnage réel (p. 224).

Ce travail diffère de celui d'Emin, car, même si l'artiste fait partie du jeu, nous avons le sentiment que l'information personnelle révélée ne décrit pas la vie privée de l'artiste, mais plutôt celle du sujet auquel elle décide de s'attarder. Par contre, on ne peut dire que le sujet de ces pièces soit simplement les sujets auxquels Calle s'attarde, mais plutôt à la fois les sujets et Sophie Calle elle-même. Bien qu'elle tente de se mettre en arrière-plan, elle révèle une grande part d'elle-même par ces gestes. Robin (1997) suggère que ce que Calle « cherche dans ces quêtes vaines qui ne peuvent déboucher sur rien, c'est, bien entendu, elle-même » (p. 222-223). L'auteure ajoute :

> Cela prolonge en un sens les approches de l'autofiction : l'oblique, l'indirect, le probable, l'insu. Elle se met à distance dans les pas de l'autre, dans les traces de l'autre, et finit par exister dans cette relation ténue mais intense à partir de ces traces […] on pourrait presque dire que c'est elle qui a besoin de s'effacer pour se retrouver, se redonner une histoire, voire une identité narrative. (p. 223.)

Ces pièces de Calle utilisent l'autofiction d'une manière plus oblique que celles d'Emin. Elle se distancie par l'emploi d'autres sujets, mais exploite malgré tout sa subjectivité et son identité dans sa mise en scène. Les pièces *Prenez soins de vous*

(2007), pour laquelle elle invite 107 femmes à interpréter à leur manière un courriel de rupture, et *La filature* (1981), où elle demande à sa mère d'engager un détective pour la suivre, utilisent un mécanisme différent en mettant l'artiste à l'avant-plan. Robin (1997) croit que *La filature* est un autoportrait et précise :

> Sophie Calle construit une image d'elle-même dans ses parcours de hasard. Ce sont des autoportraits par procuration, elle se constitue comme objet de recherche, objet d'analyse, objet muséal. Elle interroge l'identité sur une frontière ténue entre l'ultrabanal du quotidien et la sophistication de mises en scène de traces de traces : filature, rapport, photographies, légendes, mini-récits. (p. 219.)

En d'autres mots, puisque Sophie Calle sait qu'elle est surveillée, elle manipule l'acte pour construire son identité; son contrôle sur le geste lui donne l'agentivité dont Pierre D. et Henri B. étaient privés. En bref, qu'elle se mette à l'avant-plan ou à l'arrière-fond, Sophie Calle utilise l'autofiction d'une manière détournée. Pour ce faire, elle révèle parfois des aspects de sa subjectivité en prétendant étudier d'autres sujets, ou se fait fictionnaliser par d'autres afin de créer des portraits d'elle-même de manière détournée. Bien que ce travail frôle parfois l'autoportrait ou la surveillance, il relève clairement de l'autofiction.

1.1.2.3 Musée de soi

Les musées de soi figurent comme une autre forme d'autofiction. Robin (1997) utilise le terme en faisant référence au travail de Christian Boltanski. Elle décrit le processus de l'artiste ainsi : « Christian Boltanski se livre à un bricolage maniaque sur la simulation de la mise en scène de soi et le fantasme de tout conserver. » (p. 193.) Elle ajoute : « Il s'agit de se constituer soi-même en musée, en espèce de bureau des objets trouvés, en bric-à-brac hétéroclite » (p. 195).

Le mot *simulation* qu'utilise Robin est significatif, car Boltanski admet ouvertement que tout ce qu'il présente sur lui-même dans son œuvre est mensonger. Il admet n'avoir « jamais dit une seule chose vraie sur mon enfance. Toutes les enfances que je me suis inventées étaient très stéréotypées… » (Boltanski, cité dans Robin, 1997, p. 195.) Boltanski travaille les simulacres biographiques :

> Une grande partie de mon activité est liée à l'idée de biographie : mais une biographie totalement fausse et donnée comme fausse avec toutes sortes de fausses preuves. On peut retrouver ceci dans toute ma vie : la non-existence du personnage; plus on parle de C. Boltanski, moins il existe. (Boltanski, cité dans Fleischer et Semin, cités dans Robin, 1997, p. 197.)

L'artiste représente ses fausses biographies par le biais d'images recyclées. Par exemple, il a présenté une série de photos le représentant de l'âge de 2 à 20 ans, mais aucune de ces images n'était vraiment lui.

Un peu comme Sophie Calle, qui finit par révéler des aspects de sa subjectivité en représentant les autres, Boltanski avoue que parfois ses mensonges finissent par lui faire avouer des choses sur lui-même qu'il ne connaissait pas jusqu'à ce moment :

> En même temps, je crois qu'il est très difficile de départager le vrai du faux. Dans l'une de mes premières interviews, je jouais le rôle du jeune homme désespéré et tourmenté. Pendant que je parlais, je me disais : « Je joue bien, ils me croient. » […] Mais quand je suis sorti, j'étais affreusement déprimé, parce qu'en fait, c'était une vérité que je me cachais à moi-même et que je ne pouvais me dire que sous l'apparence du jeu. (Boltanski, cité dans Renard, cité dans Robin, 1997, p. 208.)

Comme on peut le constater, le travail de Boltanski constitue un exemple d'autofiction par la simulation d'un musée de soi, et on peut voir que l'aspect fictionnel de son travail lui permet parfois de présenter des aspects de sa personne dont il n'est pas encore conscient. Le travail serait considéré comme étant de l'autoportrait si les personnages présentés étaient véritablement Boltanski, mais le fait qu'il s'approprie ces

photographies pour construire son identité l'inscrit clairement dans le terrain de l'autofiction.

1.1.2.4 Persona

La création et la documentation d'identités constituent une autre manifestation de l'autofiction dans les arts visuels. En entreprenant des recherches sur des artistes travaillant la construction identitaire dans leurs démarches, j'ai constaté que les termes *alter-égo* et *persona* sont souvent utilisés de manière interchangeable pour désigner ce type de pratique. L'*APA Dictionary of Psychology* définit l'*ater-égo* comme étant :

> *a second identity or aspect of a person that exists metaphorically as his or her substitute or representative, with different characteristics. For example, an avatar is a digital alter ego that provides a virtual representation of a computer or Internet user in games, online discussion or alternate online universes* (VandenBos, 2015, p. 41).

Selon ce même dictionnaire, la *persona* est :

> *in the analytic psychology of Carl Jung, the public face an individual presents to the outside world, in contrast to more deeply rooted and authentic personality characteristics. This sense has now passed into popular usage. The term is taken from the mask worn by actors in Roman antiquity* (p. 781).

Les deux concepts sont pertinents de manières différentes. Le terme *alter-ego* met l'accent sur un autre soi, mais aussi sur le fait que cet autre soi peut être utilisé comme substitut ou représentant, par exemple avec un avatar (VandenBos, 2015). Pour ce qui est de la *persona*, la définition de Jung parle de la face qu'un individu présente au monde extérieur, en contraste à sa personnalité authentique, mais cette définition est maintenant utilisée dans la culture populaire pour référer aux masques portés par des acteurs, en particulier durant l'antiquité romaine (VandenBos, 2015). Avec le terme

alter-ego, l'accent sur l'autre soi, qui peut être utilisé comme substitut, ne semble pas idéal pour décrire ce genre de démarche, car les créations identitaires ne sont pas effectuées dans le but de devenir des substituts pour l'identité de l'artiste. Le mot *persona*, qui, dans la définition originale de Jung, met l'accent sur un masque porté pour fonctionner au quotidien, n'est pas idéale non plus. Dans le cadre de cette recherche – puisque j'ai dû trancher –, je choisis d'utiliser le terme *persona* en raison de son interprétation dans la culture populaire, qui réfère aux masques portés par des acteurs. Par contre, en faisant ceci, je désigne aussi les pratiques qui explorent l'alter-ego, car la distinction entre celles-ci est floue, parfois même inexistante.

Le travail de la photographe Cindy Sherman est l'exemple ultime de l'exploration de la malléabilité et de la fluidité de l'identité au travers de la persona. Son humour noir l'a amenée à se costumer et à se photographier en héroïne à la Hitchcock, en victime d'abus, en cadavre, en poupée mutilée hermaphrodite, en clown désespéré et en femme de haute société, pour ne nommer que quelques exemples (Hattenstone, 2011). Ses célèbres portraits ont servi de fondement pour l'autoconstruction et l'autoreprésentation photographique bien avant l'arrivée des *selfies* (Johnson, 2016). Cependant, son travail influence non seulement des photographes, mais aussi des peintres et des artistes de la vidéo et de la performance explorant l'autoreprésentation. Le photographe Abe Frajndlich (cite dans Hoban, 2012) dit ainsi que « *[s]o much of her work is performance, so much is improvisation, so much is theater. I am sure there are all kinds of people who look at Cindy as their god* » (s. p.).

L'artiste Rebecca Belmore a aussi exploré la *persona*. Durant les années 1980, l'artiste anishinaabe, dont la pratique est ancrée dans le traitement tragique des personnes autochtones en Amérique du Nord, a développé la *persona* « *High Tech Teepee Trauma Mama* », qui représente une parodie des stéréotypes projetés sur les femmes autochtones. Selon la commissaire Jessica Bradley, avec *High Tech Teepee Trauma Mama*, Rebecca Belmore joue le rôle d'une sorte de « *postmodern crazed "warrior*

maiden" who has shaken to her very bones the enduring image of the passive Indian princess » (Burgess, citée dans Bradley, 2013, p. 122). En d'autres mots, cette *persona* permet à Belmore d'oblitérer le stéréotype de la princesse autochtone passive.

Plus récemment, avec *Honeymoon Suite* (2015), Juno Calypso présente la *persona* Joyce, une femme au foyer seule, obsédée par la féminité, et prend des photos de cette dernière dans des *love hôtels* (hôtels spécialisés en lunes de miel) en train de performer des moments romantiques seule. L'artiste précise que ce travail est de la demi-fiction : « *There's this woman, alone in a hotel room exploring herself. But then I actually am a woman, alone in a hotel room. There is no Joyce, it's just me – I'm the creep* » (Calypso, citée dans Frizzell, 2018, s. p.). En d'autres mots, elle est une femme seule dans un hôtel jouant une femme seule dans un hôtel : cet élément n'est pas de la fiction. Par contre, le personnage ainsi créé est différent de sa personne, même s'il a des traits en commun avec elle (Calypso, citée dans Frizzell, 2018, s. p.).

Un autre exemple fascinant créé par Amalia Soto est Molly Soda, une *persona* numérique. Molly Soda a diffusé de nombreuses vidéos sur Internet et 68 500 usagers la suivent sur Instagram. Les vidéos montrent Soda en train de donner des leçons de maquillage, de danser, de chanter et de faire des confessions émotives. La *persona* est candide, spontanée et ouverte, et critique certaines conventions de l'industrie de la beauté tout en faisant semblant d'y adhérer. Par exemple, elle interrompt une leçon de maquillage pour crever un bouton acnéique sur son menton, pour se brosser les dents ou pour parler de ces règles tout en continuant à être filmée. Aussi, les techniques de maquillage qu'elle démontre sont subversives, au point où le spectateur peut se demander si elles sont satyriques. Ces choix et de rares commentaires, comme « *How do cosmetic bloggers do this?* », lorsque la caméra vidéo perd sa mise au point lancent des indices que Soda est une *persona*. Par contre, le jeu est exécuté de manière particulièrement sincère et la persona est si complexe que son public confond souvent Soda et Soto (Lesser, 2017, s. p.). Soto met les choses au clair : « *People maybe*

perceive me as being really honest or sincere, and this is me being, like, "Well, that's not real" » (Soda, citée dans dans Lesser, 2017, s. p.). Elle exploite la tension entre nos constructions identitaires en ligne et nos personnalités dans la vie courante. En ligne, Molly porte du maquillage prononcé et ses cheveux sont coiffés et colorés de manière éclatante (Lesser, 2017, s. p.). Soto, elle, demeure beaucoup plus modeste du côté de son apparence et de son comportement, elle s'exprime de façon articulée. Cette *persona* devient par conséquent un commentaire percutant sur le phénomène de la construction identitaire en ligne.

Il est fascinant d'analyser comment une nouvelle génération d'artistes ayant grandi devant Internet utilise la *persona*. Juno Calypso dit qu'elle a commencé à prendre des photos d'elle-même dès qu'elle était à l'école primaire, mais que ce n'est que lorsqu'elle est devenue artiste qu'elle a placé ses images dans le contexte de la création de *persona* et a comparé sa pratique au travail d'autres artistes. L'égoportrait et des confessions web sur YouTube, Facebook et Twitter sont maintenant si courantes qu'on ne peut nier l'impact qu'ils ont sur le genre autofictionel et la création de *persona* en particulier.

1.1.2.5 L'artiste comme sujet sans faire de l'autofiction

On peut se poser la question suivante : est-ce que n'importe quel travail dans lequel les artistes utilisent leur corps comme matériau est de l'autofiction? Par exemple, selon Elisabeth Wetterwald (2002), l'artiste Erwin Wurm, qui expose des images de son corps interagissant avec des objets prosthétiques, « se sert de son corps comme il se sert de celui des autres; comme d'un matériau de travail qui n'engage ni n'invite à aucune sorte d'introspection » (p. 79). Wetterwald ajoute : « Wurm se représente lui-même sans qu'aucune mythologie particulière de l'artiste ne soit associée à cet acte » (p. 80). Dans des cas comme celui-ci, il ne semble pas qu'il s'agisse de l'autofiction; il

devrait y avoir un élément d'introspection pour que le travail soit de l'autofiction dans les arts visuels.

Une autre partie de l'œuvre de Wurm pourrait être plus clairement associée à l'« autofiction ». La série *Instructions for Idleness* (2001) présente des autoportraits photographiques dans lesquels, par exemple, des formules telles que « *Don't wash the dishes* » sont écrites et où l'on voit l'artiste endormi devant une table remplie de déchets, d'ustensiles de cuisine souillés et de documents. Ce travail pourrait sembler être une confession; par contre, l'artiste dit que la personne décrite n'a rien à voir avec lui. Il s'agit d'autofiction, puisque « cet artiste, ce n'est pas lui, c'est l'artiste fantasmé dans les clichés associés à son image » (Wetterwald, 2002, p. 82). En d'autres mots, plutôt que l'aspect onomastique utilisé en littérature pour créer l'illusion que l'auteur est le sujet de l'œuvre, le corps de l'artiste peut être utilisé en arts visuels pour créer l'illusion que le corps représenté dans les photos est lié à la subjectivité dépeinte. Si l'artiste s'identifiait au contenu dépeint, il s'agirait d'un autoportrait, mais puisque les énoncés et les gestes contrastent avec sa personne, il s'agit d'autofiction.

1.2.3 L'application de l'autofiction dans ma démarche

Mon travail a toujours dérivé de l'introspection, d'une réflexion sur moi-même. Cette réflexion prend la forme d'un journal intime, de psychanalyse, de yoga, de méditation, d'exploration de mouvements, d'analyse de rêves, d'images et de visualisations. C'est à partir de cette introspection que toutes mes pièces sont produites.

Dans le cadre de ce doctorat, j'ai découvert l'autofiction et réalisé que ma pratique s'inscrit dans ce mouvement. Je m'intéresse à l'autobiographie par la voie de l'introspection; cependant, je ne m'attarde pas au « pacte autobiographique ». Mon objectif est plutôt de voir comment cette introspection peut servir de fondement pour la création artistique. De plus, puisque la représentation de mon introspection est

exécutée en arts visuels, j'ai recours à des outils plastiques qui insèrent une part de fiction dans l'autobiographie, car ils utilisent mon imaginaire pour créer mes images.

Dans la section suivante, je décrirai quelques-unes de mes pièces et indiquerai de quel type d'autofiction il s'agit. Certaines ont été créées durant mes études doctorales et d'autres avant celles-ci, mais il est tout de même important de parler d'elles, car elles illustrent ma trajectoire dans l'autofiction.

Premièrement, mes vidéos *I am sorry* et *Closer* (2002) sont plus proche de l'autoportrait que de l'autofiction. Avec la première, au son de ma voix répétant rapidement « *I am sorry* », je couvre mon visage de fraises, de mélasse, de papier de toilette et de Nutella pour parler du désir de me faire disparaître et de m'excuser. *Closer* se concentre sur un gros plan de ma langue léchant une membrane de chocolat me séparant du monde extérieur en murmurant un désir de rapprochement. Lors de la création de ces pièces, j'étais inspirée de la devise féministe des années 1970 « le privé est politique », qui sera analysée plus loin dans le texte, et m'utilisais comme sujet pour discuter de thématiques sociopolitiques plus larges, telles que le désir de disparaître et de me rapprocher d'autrui. Puisque mon corps et ma voix sont utilisés pour aborder un sujet qui me préoccupe personnellement, le travail relève de l'autoportrait plutôt que de l'autofiction.

Maria Plus One (2005-2008*)* est plus clairement autofictionnel. Cette performance en direct, photo et vidéo, qui a duré plusieurs années, me représente en train de vivre une relation amoureuse avec une poupée masculine. Le travail est de l'autofiction, car je place réellement mon corps dans les situations décrites et diffusées, ce qui est autobiographique, mais j'interagis avec un objet inanimé en prétendant croire que celui-ci est une véritable personne, ce qui est fictif.

De plus, *Maria Plus One* (2005-2008) est qualifiée d'« autofiction » en raison de son emploi de textes écrits à la première personne. Les performances étaient accompagnées d'un blogue, d'un site web et d'envois de courriels qui utilisaient le langage pour raconter ma relation autofictionnelle avec Plus One. Toute cette communication a été envoyée à partir de mon adresse courriel et de mes sites web et signée avec mon nom.

On peut poser la question : qu'ai-je révélé de moi-même avec *Maria Plus One* (2005-2008)? Le projet explore l'autofiction de manière détournée, un peu comme les mécanismes utilisés par Sophie Calle. Même si je plaçais l'accent du projet sur Plus One, j'y ai malgré tout dévoilé indirectement une part de ma vie, de mes désirs, de mes rêves et de mes tristesses; c'est là une autre raison pour laquelle ce projet ne tient pas entièrement de la fiction.

Un autre usage de l'autofiction dans mon travail s'est produit par l'utilisation de la *persona*, par exemple avec le projet *Marie-Minou Miaou Miaou* (2008-2017). Celle-ci exploite certains éléments véritables de ma personne (blonde, francophone, femme), mais les mélange avec l'artifice et la fiction pour créer une *persona* : *Marie-Minou Miaou Miaou* s'est mise dans des situations loufoques, en organisant un concours de soupe aux pois, en interrompant des spectacles de danse pour faire des déclarations amoureuses, en émergeant d'une boîte de soupe aux pois pour entamer un discours sur l'amour et en se faisant prendre en photo dans plusieurs endroits publics. J'ai intégré l'utilisation de la *persona* à ma pratique suivant une étude du genre « clown et bouffon », dans lequel le costume, le langage corporel et les changements de voix étaient utilisés pour créer des personnages. Cette façon de travailler était différente de l'emploi du corps dans mon travail précédent, où l'artiste demeurait lui-même durant la performance.

Miss Art Star (2009) présente un autre exemple de *persona*. Encore une fois, le personnage adoptait certains éléments de ma personne (femme, artiste de la

performance ayant reçu des prix et blonde), mais agissait d'une manière différente, en étant plus provocatrice et en se costumant. Avec cette pièce, je tentais d'extérioriser mes réflexions et mes anxiétés. Ce projet s'inscrit dans la tradition du style bouffon, car je me suis permis de « *bouffonner* » l'artiste contemporain en présentant une artiste de la performance complètement hystérique et critique d'elle-même et de son milieu.

Avec *Apology Project* (2003-2011), l'autofiction joue un rôle différent. J'ai débuté avec l'introspection et me suis intéressée en particulier à la thématique de l'excuse. Je me suis sentie interpellée par l'image d'un sac en papier brun et par mon désir de me recouvrir de ce sac comme façon de m'excuser et de me cacher. J'ai réfléchi à la honte toxique que je conçois comme un état qui gruge et habite le corps en permanence plutôt que d'être lié à un événement précis. Une particularité fondamentale est qu'avec ce projet, mon introspection a été ma source d'inspiration, mais qu'une fois que j'ai trouvé une image et un projet, j'ai invité d'autres gens à performer avec moi selon des directives précises. Ainsi, même si l'analyse de ma subjectivité a inspiré le projet, la performance finale impliquait une collectivité et n'est donc pas de l'autofiction.

Finalement, avec *French Kiss* (2011-2018), l'autofiction opère d'une autre manière. Mon processus a commencé avec l'introspection autour de mon statut de francophone minoritaire en Ontario. À la suite de cette réflexion, j'ai été attirée par le conte de fées *La princesse et la grenouille* et me le suis approprié pour mettre en scène la dynamique dans laquelle j'étais immergée. Avec ce projet, l'élément autobiographique provient de mes expériences d'altérité, d'effacement, de colère et de tristesse, tandis que l'élément fictif est créé par l'usage de personnages et de costumes inspirés d'un conte de fées.

En bref, j'ai voulu, ici, faire un tri parmi les nombreuses définitions de l'autofiction, examiner comment ce concept est appliqué aux arts visuels ainsi qu'à ma pratique, en particulier en analysant certaines de mes pièces précédentes et celle de mon projet doctoral, *French Kiss*. Nous avons donc vu qu'il n'existe pas d'unanimité dans la

définition de l'autofiction, mais que ce jumelage de l'autobiographique et du fictif inspire de nombreux artistes, et ce, de manières variées.

1.3 Examen de la littérature théorique et des pratiques artistiques liées à la performance

La performance est mon médium de travail principal. Ma façon de performer est inspirée de la devise féministe qui conçoit le personnel comme politique, de la performance pour la caméra, de l'art corporel, des esthétiques relationnelles et du genre bouffon. La section suivante explore chacun de ces aspects de l'art de la performance et analyse la façon dont je les ai appliqués dans mon travail.

1.3.1 Définition de la performance

Premièrement, qu'est-ce que la *performance*? Le *Glossaire du Tate* définit la performance comme : « *Artworks that are created through actions performed by the artist or other participants, which may be live or recorded, spontaneous or scripted* » (*Tate Glossary*, s. d., s. p.). Pour sa part, l'historienne Roselee Goldberg (2011) avance, dans *Performance Art from Futurism to the Present*, que la performance est « *an extremely permissive, open-ended, and anarchic medium that "defies precise or easy definitions beyond the simple declaration that its live art by artists* » (p. 9).

Selon Jayne Wark, dans *Radical Gestures: Feminism and Performance Art in North America* (2006b), les discussions sur la performance portent souvent sur son statut ontologique, sur la dématérialisation du processus artistique, l'éphémère et le *live* (en direct). Peggy Phelan, dans *Unmarked: The Politics of Performance* (1993), a insisté sur l'aspect « en direct » de la performance et sur le fait que, selon elle, la performance ne peut être documentée sans trahir sa propre ontologie et sa propre politique comme forme de résistance à l'économie de la production. Cette perception est contestée par Amélia Jones et Kathy O'Dell (1998), qui ont analysé le rôle de la documentation en performance, et Philip Auslander (1997) qui propose que la rhétorique axée sur la

présence est liée à une anxiété face à la médiatisation (voir Wark, 2006b). À cause de ces objections, Wark (2006b) a élargi la définition de la performance proposée par Goldberg

> *to include not only live performance done either for an art audience or for a nonart public, but also private performances documented through photographs or written accounts, certain photographic works that incorporate an aspect of performative self-display, and numerous video tapes, some of which were documents of live performance and some of which were produced as video tapes in their own right* (p. 10).

C'est cette définition élargie que j'utilise dans le texte, car, comme je l'expliquerai plus tard, mon travail a souvent intégré la performance pour la caméra.

Il est important de noter que la performance s'inscrit dans l'histoire des arts visuels et que, bien qu'à l'intersection des *performance studies* et des arts de la scène, elle s'en distingue. Ceci est mis en évidence par le fait que la performance est présentée dans des lieux tels que des galeries, des musées, des lieux inusités et des festivals, plutôt que dans des théâtres, et qu'elle est analysée par des critiques et des historiens de l'art : elle a sa propre histoire, ses propres modèles, ses théories et ses débats inscrits dans la sphère des arts visuels.

Mon cas est toutefois un peu plus complexe. Même si ma démarche s'inscrit dans les arts visuels (la majorité de ma formation, le financement ainsi que l'attention médiatique que j'ai reçus se situent dans les arts visuels), j'ai aussi été inspirée par certaines traditions théâtrales telles que celle du clown et du bouffon et j'ai, à l'occasion, présenté mon travail dans un théâtre. Cependant, cette intersection avec le théâtre n'est qu'une exception, et la majorité de mon travail se situe dans le domaine des arts visuels.

Je tiens aussi à préciser que j'utilise ici le mot *performance* pour décrire la pratique communément nommée « *performance art* » en anglais. Afin d'évaluer comment *performance art* est traduit en français, j'ai regardé par quoi trois festivals québécois d'envergure traduisent ce terme, mais il n'y a pas consensus. Ces trois événements présentent ainsi du travail semblable, qui serait caractérisé de *performance art* en anglais. *Le Lieu* organise la Rencontre internationale d'*art performance*, VIVA! Art Action parle d'*art action* et l'Écart organise la Biennale d'*art performatif* de Rouyn-Noranda. Des trois traductions proposées par les festivals, *art performance* serait la plus juste pour ma démarche, mais cette expression est semblable à la traduction *performance* proposée par Goldberg. Après avoir hésité, j'ai choisi le terme *performance* utilisé par Roselee Goldberg, théoricienne réputée du domaine, car la traduction française de son livre *Performance (NE) : du futurisme à nos jours* (2012) aide à définir la pratique pour les francophones.

1.3.2 Traditions de performance pertinentes à ma démarche

1.3.2.1 Le personnel comme politique

La devise « le personnel est politique » se situe au cœur de mon travail. En exploitant ma subjectivité dans mon art, je reflète des préoccupations collectives d'ordre politique. Cette devise a pris forme aux États-Unis durant les années 1970 en réaction au courant moderniste que le critique Clement Greenberg articulait en disant que l'art devait adopter une « *position of critical detachment in order to avoid being the instrument of either partisan politics or capitalist corruption* » (Warkb, 2006, p. 17). Le mouvement des droits civils et la conscience féministe ont ouvert le terrain à de nouvelles conceptions du rôle de l'art, où celle-ci peut être perçue comme un agent politique permettant de refléter et de construire la société plutôt que de s'en distancier. C'est donc dans le cadre de ces notions redéfinies du politique que le mouvement du

personnel comme politique a pris son élan, car les femmes ont constaté qu'aucun aspect de la vie n'est exempté du politique. Pour citer Wark (2006) : « *They began to see the claim that art was a « neutral » aesthetic field uncorrupted by politics as an ideological device with which to maintain the satus quo both within and beyond the art world* » (p. 5).

Les programmes d'art féministe du *Fresno State College* et ensuite du *Cal Arts* en Californie ont joué un rôle clé dans le développement et la popularisation de l'art créé sous cette appellation. Ces formations mises en place par Judy Chicago et Miriam Shapiro ont eu pour but d'encourager des femmes à utiliser leurs expériences personnelles comme sujet de leur art. Elles ont créé une communauté dans laquelle elles se sentaient à l'aise d'explorer des thématiques sensibles et de les travailler par l'intermédiaire d'ateliers exploratoires et de performances. Un exemple classique du travail de ce programme est *Womanhouse*, une exposition pour laquelle les femmes ont transformé une ancienne maison en créant des pièces provocatrices, souvent liées à l'oppression par l'espace domestique, qui utilisaient leurs expériences collectives et privées comme femmes en tant que sujet. Wark (2006b) avance que « *[b]y permitting the Fresno women to express previously unarticulated feelings, their performances helped them to move beyond the isolation of individual experiences and to begin to recognize their oppression as a cultural group* » (p. 53). Elle ajoute que « *[t]he women in the Feminist Art Program used performance not merely as an aesthetic end result, but also as a cathartic means to deal with traumatic experiences and to challenge the conventional roles imposed upon them* » (p. 56). En somme, le mouvement ne s'intéresse pas seulement au personnel ou au politique, mais bien à la force émancipatrice produite par l'intersection des deux en encourageant les femmes à utiliser leurs expériences personnelles comme sujet valide puisque représentatif de préoccupations collectives d'ordre politique.

Une question importante s'impose : pourquoi l'art de la performance a-t-il joué un rôle aussi critique dans ce mouvement? Selon certaines perspectives, le fait que l'art de la performance soit un médium jeune et sans tradition le rendait idéal pour les femmes qui pouvaient se l'approprier à leur manière. Par contre, cette hypothèse ne tient pas compte du fait que la performance porte un historique datant du cabaret, passant par le futurisme, l'expressionnisme allemand, le dadaïsme, le bauhaus, l'*action painting* de Jackson Pollock et les *happenings* d'Alan Kaprow. Dans *Body Art:Performing the Subject*, Amelia Jones (citée dans Warkb, 2006) affirme que,

> *[b]y making the body visible in the act of making the work of art, the « pollockian performative » not only threw into doubt the supposed disinterestedness of the Modernist critical project, but also made it possible for the question of embodied subjectivity to become itself the basis for a newly politicized art practice by emergent feminist artists* (p. 31).

Par contre, cette perspective met l'accent seulement sur le corps et ne tient pas compte du fait que la performance puise aussi sa force dans la narrativité et le texte. Wark (2006b) :

> *The conclusion that seems to emerge from the foregoing is that there can be no simple, monocausal explanation for why so many women were drawn to performance at a certain historical moment. Its lack of prescriptive confines was certainly a factor, as was its potential for making the body the site of a newly politicized understanding of subjectivity, but the broad appeal of performance for female and male artists also had to do with how it was positioned, along with other anti-object art forms, as a countervailing force against the market driven, commodity-oriented ethos that dominated the art world in the 1960s.* (p. 31.)

Ajoutons qu'il y a un aspect immédiat à la performance qui permet de donner forme à des images et de réagir à des actualités politiques ou à des impulsions de manière rapide, ce qui rend ce médium utile comme véhicule politique. Cela a été un facteur déterminant qui m'a souvent amenée, au fil de ma carrière, à choisir ce médium. En bref, bien que nous ne sachions pas exactement pourquoi, selon Wark (2006b),

> *this new feminist consciousness found one of its most distinctive manifestations in North America in the practice of performance art. Indeed, the relationship between feminism and performance art since the 1970's has become so inextricably linked that it is inconceivable to speak of one without reference to the other* (p. 3).

Dans mon travail, les performances *Maria Plus One* (2005-2008), *Apology Project* (2003-2011) et *Marie-Minou Miau Miau* (2008-2017) mettent la devise « le personnel comme politique » en pratique de manière évidente. Par exemple, *Marie-Minou Miaou Miaou* est basée sur du contenu tiré de ma vie privée et présente des thèmes d'envergure politiques tels que l'aliénation, l'assimilation et l'appartenance. Avec *Apology Project*, je me suis inspirée de ma propre honte et de mon désir subséquent de disparaître, et j'ai ensuite invité d'autres performeurs à représenter ces émotions en suivant des directives leur permettant de véhiculer mon contenu. Le fait que je ne mettais plus strictement l'accent sur mon expérience devenait d'autant plus évident avec avec l'emploi de multiples performeurs dans cette pièce.

Congruent avec la devise féministe avançant que le personnel est politique, mon travail a aussi été inspiré par le « *bad girl movement* » tel que le définit la conservatrice américaine Marcia Tucker (1994) lors de l'exposition de 1994 *Bad Girls*. Selon Tucker (1994), les « *bad girls* » ont une tendance à aller trop loin, à faire une critique du statu quo et ont un sens de l'humour pervers. Pour reprendre les mots de Tucker, l'art qu'elle a choisi pour cette exposition était : « *funny, really funny, and it went too far* » (p. 4). Elle ajoute que ces pièces sont « *irreverent, anti-ideological, non-doctrinaire, non-didactic, unpolemical and thoroughly unladylike* » (p. 10). Les observations de Tucker font ressortir l'aspect rebelle du mouvement. Cette même célébration de la rébellion se retrouve dans *Marie-Minou Miaou Miaou* (2008-2017), qui lèche des boîtes de soupe aux pois et étend son rouge à lèvres et son mascara bien au-delà des bornes.

l.3.2.2 Performance pour la caméra

La performance pour la caméra fait partie de ma démarche artistique depuis mon travail de maîtrise (Legault, 2000). Pour l'exposition finale, j'ai présenté une vidéo intitulée *Ma petite est comme l'eau*, dans laquelle mon doigt creuse mon nombril au son d'une berceuse et *Twirlings inside outside in* (1998), une vidéo m'exposant en train d'appliquer de la gomme à mâcher sur mon visage. J'ai par la suite présenté plusieurs autres performances pour la caméra vidéo, telles que *Closer* (2002) (dans laquelle je lèche la lentille d'une caméra vidéo recouverte de chocolat en murmurant un désir de rapprochement), *I am sorry* (2002) (une vidéo dans laquelle je couvre mon visage de différentes substances en m'excusant), *Crumbs* (2004) (une vidéo dans laquelle je me gave de miettes de pain), *Free Sugar* (2002) (une vidéo dans laquelle je remplis la bouche de certains hommes avec du pudding rose) et *Marie-Minou Miaou Miaou* (une vidéo dans laquelle le personnage essaie de se faire passer pour une célébrité musicale) (2008). De plus, j'ai diffusé une série de performances photographiques et de trames sonores élaborées pour les projets *Maria Plus One* (2005-2008) et *Marie-Minou Miaou Miaou* (2008-2017). Performer pour la caméra soulève des considérations particulières. Ce domaine étant vaste, je ne tenterai pas d'en effectuer une description exhaustive, mais noterai plutôt certains moments significatifs, quelques enjeux et des sous-catégories pertinents pour situer ma pratique. À moins d'une précision contraire, mes propos feront référence à l'appareil photo ainsi qu'à la caméra vidéo.

Avant d'entreprendre ces recherches, la performance pour la caméra évoquait pour moi les travaux centrés sur l'exploration identitaire effectués par des artistes tels que Vito Acconci et Cindy Sherman durant les années 1970. J'ai été surprise d'apprendre que la performance pour la caméra constitue une tradition presque aussi ancienne que la photographie elle-même. En 1840, Hippolyte Bayard, troisième inventeur de la photographie, a protesté contre le manque de reconnaissance reçu pour sa découverte

en se photographiant comme un homme noyé (Baker, 2016). Quelques années plus tard, encore au 18e siècle, Nadar Studios a contribué au développement de la performance pour la caméra en invitant les meilleurs acteurs parisiens à mettre en scène des moments clés de leurs productions théâtrales dans leur studio pour en tirer des photographies. En particulier, en 1854, ils ont produit les célèbres photographies du mime Pierrot (Baker, 2016).

Remise en question de la véracité en photographie

La performance pour la caméra exploite la capacité controversée de la caméra à construire la réalité. Malgré quelques exceptions, la photographie, à ses débuts, était largement conçue comme la documentation neutre du réel. En 1960, *Leap Into the Void*, par Yves Klein, a bouleversé la perception de véracité de ce médium (Moran, 2016). Bien que le public ait été encouragé à croire à la légende représentée dans la photo, soit que l'artiste se soit jeté d'un balcon, la photo avait été construite à l'aide d'un photomontage par les photographes Shunk-Kender[2] (Baker, 2016). Ces derniers avaient enregistré deux photos et les avaient superposées pour produire l'image. Celle-ci n'était donc pas la documentation d'une performance, mais sa construction photographique (Baker, 2016).

Dans le cas de cette pièce de Klein, la construction du réel à l'aide du photomontage est incontestable. On trouve plusieurs cas où cette construction est moins évidente, mais présente malgré tout. *Plank Piece 2* (1973), par Charles Ray, montre un corps soutenu au mur par un morceau de bois. Même si cette action a réellement eu lieu, Ray construit la performance photographique en ne montrant que les images où cette acrobatie ardue s'est bien déroulée; il ne partage pas toutes les tentatives qui ont échoué

[2] Ce duo photographique composé de Harry Shunk et de Janos Kender est responsable de la documentation de plusieurs performances de l'après-guerre jusqu'au milieu des années 1970 (Baker, 2016).

et les processus utilisés pour placer le corps dans ces positions précaires (Baker, 2016). Avec son travail, la possibilité de sélectionner les images diffusées est une façon de construire le réel.

La photographie définie par Coleman (1976) comme étant produite en *directorial mode* est, pour sa part, axée sur la construction du réel. L'auteur avance qu'avec ce genre, l'artiste construit délibérément ce qui est présenté devant l'objectif. La majorité des photos de performance pour la caméra sont produites de cette façon. Elles sont des constructions dans lesquelles les artistes manipulent des tableaux, des gestes et des scénarios pour véhiculer leur message. En performance pour la caméra vidéo et filmique, on ajoute à ceci la possibilité de manipuler l'œuvre par le montage sonore et visuel. Ainsi, la performance pour la caméra n'adhère pas à la conception, presque archaïque, de la caméra comme représentante neutre du réel et est principalement utilisée par les artistes pour construire les réalités qu'ils veulent représenter.

Documentation de performance *versus* œuvre en soi

Un autre enjeu en performance pour la caméra se situe sur le plan de la distinction apportée entre les images (photos, vidéos, films) documentant des performances et celles considérées comme étant des œuvres artistiques en soi. Simon Baker (2016) propose un continuum qui aide à déterminer où, dans ce paramètre, le travail est situé. Selon lui, « *issues of intention, authorship, competence, aesthetic quality, conceptual integrity and many other elements* » (p. 15) aident à effectuer cette détermination. De son côté, Moran (2016) propose une série de questions comme points de repère :

> *There are many issues involved in making such determinations. Did the performer wish to be photographed? Was the performance happening anyway, whether or not a photographer was present? Was the photographer a professional or just a friend of the artist? Were the photographs of the performance taken so that they could be published or exhibited? Who retains ownership or copyright of the images produced: the performer or the*

> *photographer, or both? Who is credited as the maker of the resulting work?* (p. 223.)

Selon ces critères, *Leap Into the Void* d'Yves Klein peut facilement être classé comme une *œuvre en soi*. Ce travail dépasse la simple documentation, car l'intention de l'artiste était de produire une œuvre photographique qui n'existe pas à l'extérieur de la photo. Par ailleurs, bien que les photographes Shunk-Kender aient aidé à exécuter le travail, Klein a maintenu ses droits d'auteur et l'intégrité conceptuelle de la pièce. Aussi, la photo a été imprimée sur un papier luxueux l'esthétique de l'image est travaillée et Klein a utilisé des photographes professionnels (Baker, 2016).

De mon côté, toutes mes performances pour la caméra mentionnées plus haut s'inscrivent dans cette catégorie. Dans tous ces cas, j'ai maintenu mes droits d'auteur et l'intégrité conceptuelle du travail, et la performance n'aurait pas eu lieu si elle n'avait pas été documentée. De plus, j'ai manipulé le montage vidéo et sonore. Par contre, je n'ai pas toujours embauché des photographes et des vidéographes professionnels; je me suis souvent utilisée moi-même et j'ai parfois eu recours à d'autres artistes, à des gens proches de moi et, seulement quelques fois, a des photographes et des vidéographes de métier.

Certaines de mes vidéos présentent strictement la documentation d'une performance : *Crumbs* (2004) ou *Honeymoon in Utska* (2005), ainsi que les trois premières versions performances de *French Kiss* (2011) en sont des exemples. Ces performances auraient eu lieu même si elles n'étaient pas documentées. La documentation n'est pas esthétisée et mon intention était de faire une performance en direct, non une œuvre vidéo. J'ai préservé les droits d'auteur et l'intégrité conceptuelle des pièces, mais elles ne sont pas des *œuvres en soi*. On pourrait probablement affirmer quelque chose de semblable au sujet de la pièce "*Anti-War" Naked Happening & Flag Burning* (1968) de Yayoi Kusama et documentée par Shunk-Kender (Baker, 2016) : les photos présentent la documentation de *happenings* organisés par Kusama, rien de plus, rien de moins.

Par contre, on trouve des cas où les distinctions ne sont pas aussi claires. Par exemple, Shunk-Kender ont documenté des chorégraphies par Merce Cunningham (*Aeon et Noctures*, 1964) et ont par la suite brouillé les images dans la chambre noire afin que « *the figues lose their integrity and come almost to resemble elements of an abstract alphabet* » (Baker, 2016, s. p.). Cette intervention amène les photos à transcender leur rôle comme simple documentation d'événement en donnant aux images une qualité esthétique et des références conceptuelles absentes dans la performance originale. Cependant, bien que Merce Cunningham ait maintenu ses droits d'auteur, l'intervention par Shunk-Kender a transformé l'intégrité conceptuelle de sa pièce. Malgré ceci, et malgré le fait que les performances auraient eu lieu même si elles n'avaient pas été documentées, on peut dire que les photos sont des *œuvres en soi* même si elles ne répondent pas à tous les critères établis par Baker et Moran. Ceci indique que, plutôt qu'une évaluation mécanique qui permettrait de classifier une œuvre lorsqu'elle se conforme à une liste de critères, il est pertinent d'évaluer comment ceux-ci interagissent entre eux. Les pièces n'adhèrent pas toujours à une catégorie strictement délimitée et s'inscrivent souvent sur un continuum qui peut être subjectif.

Spécificités de la performance pour la caméra

Explorations de l'identité

La facilité qu'offre la caméra à tourner le regard (l'objectif) vers soi rend ce médium idéal pour l'exploration de l'identité de manière performative. Ce potentiel s'est imposé durant les années 1920, période durant laquelle Marcel Duchamp a collaboré avec Man Ray pour produire des images de son alter ego féminin, Rrose Sélavy (Backer, 2016), et avec Claude Cahun qui a performé des versions androgynes d'elle-même afin de confronter les stéréotypes liés à la féminité (Backer, 2016). Aussi, durant les années 1970, Cindy Sherman a interprété devant la caméra des archétypes féminins, dont ceux du cinéma des années 1950, et Hannah Wilke (1974), remis en question les

conventions liées au désir en performant un *striptease* interrompu. Ces pièces ne représentent qu'un aperçu de la performance pour la caméra visant l'exploration de l'identité. Vito Acconci, Paul McCarthy, Marina Abramović et Ulay, Carolee Schneemann, Pipilotti Rist, Sophie Calle, Lisa Steeles et plusieurs autres ont utilisé la performance pour la caméra pour réfléchir à leur identité, la déconstruire et la reconstruire.

C'est en ayant pris connaissance de leur travail que je me suis aventurée dans l'exploration de la performance pour la caméra. Certaines de mes pièces visent des déconstructions identitaires spécifiques (*Marie-Minou Miaou Miaou* (2008-2017), *Free Sugar* (2002) et d'autres représentent surtout une façon d'exprimer certains aspects de mon vécu (*Crumbs* (2004), *Twirlings* (1998)). Aucune de mes pièces n'aurait été créée si je n'avais pas été exposée au potentiel qu'offre ce médium pour déconstruire l'identité grâce au travail de ces artistes.

Déconstruction de la dichotomie sujet/objet

Avec *When Flesh Becomes Electric*, Cheyanne Turions analyse ce qui rend la performance pour la caméra vidéo unique. Elle mentionne que, « *as a site of feminist embodiment, performance for the camera allowed for a talking back to the exploitative and objectifying tendencies of television, Hollywood movies, and pornography, manifesting a plurality of positions* » (Turions, 2016, p. 75). Pour elle, en gagnant du contrôle sur leur représentation avec la performance pour la caméra, les artistes peuvent déconstruire les images diffusées par les médias populaires et revendiquer de la place pour des positions sous-représentées. En particulier, les normes des rôles de genre qui traitent les hommes comme sujets et les femmes comme objets peuvent être déconstruites avec ce médium en permettant aux femmes d'être à la fois sujet et objet de leur travail. Par exemple, en couvrant mon visage de différentes substances tout en m'excusant, dans la vidéo *I am so sorry* (2004), je suis à la fois l'objet sur lequel j'agis

et le sujet qui conçoit la pièce, réalise le tournage et le montage vidéo. J'ai le pouvoir d'agir sur moi-même et d'être en contrôle de ma représentation. Bref, la performance pour la caméra vidéo est un médium qui peut déconstruire la violente dichotomie entre le sujet et l'objet (Turions, 2016). La performance en direct a ce même potentiel, mais ce qui caractérise la performance pour la caméra est qu'elle déconstruit cette dichotomie avec les médiums qui sont communément utilisés pour la renforcer.

Turions (2016) oriente ses réflexions sur la performance pour la caméra vidéo. La performance pour l'appareil photo offre-t-elle ce même potentiel de déconstruire la dichotomie sujet/objet? La photographie a souvent été utilisée pour objectifier les femmes, en particulier dans la publicité et dans les revues de mode. Certaines artistes choisissent d'utiliser ce médium pour reprendre en partie le contrôle de leur représentation, en devenant à la fois sujet et objet du travail. Viennent ici en tête les photographies dans lesquelles Cindy Sherman déconstruit les rôles de genre en produisant des images imitant les signifiants et les personnages par lesquels la notion de féminité est construite et perpétuée (*Untitled Film Still*, 1979). De mon côté, un ensemble de photos présentant *Marie-Minou Miaou Miaou* (2008-2017) en sous-vêtement interagissant avec des symboles de francophonie, tels que la soupe aux pois et la vinaigrette « française », semble pertinent. À la fois sujet et objet de mon travail avec cette série, je me réapproprie les stéréotypes qui ont été projetés sur moi en tant que francophone pour les rendre ridicules.

De son côté, Amelia Jones (2004) croit que « *the photograph has a static two-dimensionality, lending it (in the words of Lacan) a « belong-to-me aspect that reinforces rather than mitigating its tendency to fetishize* » (p. 151). Selon cette théorie, l'aspect bidimensionnel de la photographie privilégierait une certaine distance et un aspect « m'appartient » qui rendrait la photo moins apte à déconstruire la dichotomie sujet/objet puisque les sujets seraient plus facilement fétichisés par ce médium. Je constate cette tendance qu'a la photographie à fétichiser en comparant les photos aux

vidéos produites lors du projet *Maria Plus One* (2005-2008). Les photos transforment en artéfact des moments passagers, tandis que les vidéos se concentrent sur des actions et deviennent ainsi moins fétichiques. Malgré cette propension, la performance pour la caméra photo peut être utilisée pour déconstruire la dichotomie sujet/objet. Les artistes doivent seulement, comme c'est le cas de Sherman, et même de *Maria Plus One*, prendre en considération la spécificité de ce médium et l'utiliser de manière stratégique.

Relation avec le public

Quand on performe en direct, la relation avec le public est différente de devant une caméra. Turions (2016) avance que « *[t]he act of performing for a camera is a vulnerable one because the body performing cannot directly address those who are watching* » (p. 78). Il est juste que la plupart du temps, en performance pour la caméra, la ou le performeur n'interagit pas directement avec son public, mais il existe certaines exceptions quand le rapport au public est enrichi par l'utilisation d'autres modalités technologiques. Christine Ross (2004) soutient que « l'ordinateur offre une interface qui a changé de façon substantielle notre rapport à l'écran » (p. 25). Par exemple, les webcams et les réseaux sociaux SnapChat, Instagram et Facebook facilitent les interactions entre sujets via des caméras photos et vidéos. Olivier Asselin (2004) ajoute que les nouvelles technologies établissent « de nouveaux rapports avec le sujet, qui, désormais, n'est plus seulement un spectateur, mais aussi un acteur, non seulement un récepteur, mais aussi un producteur, bref, un usager : par toutes sortes d'interfaces qui le lient à l'écran » (p. 7).

Excellences & Perfections (2014), par Amelia Ulman, utilise les réseaux sociaux pour complexifier l'interaction de l'artiste avec son public. L'artiste a créé une série de photographies documentant son déménagement à Los Angeles pour se faire poser des implants mammaires; cette série a été diffusée uniquement sur Instagram. Ce genre de

diffusion permet aux spectateurs participants de réagir aux photos sur cette plateforme et d'ainsi intégrer leurs commentaires dans l'œuvre. Leur interaction avec l'artiste est donc différente de la diffusion traditionnelle de performance pour la caméra puisqu'ils deviennent à la fois spectateurs et participants. Aussi, le fait que les commentaires soient diffusés immédiatement après que l'image soit affichée rend l'interaction avec le public quasi instantanée.

Si la majorité des performances pour la caméra n'explorent pas cette capacité d'engager immédiatement le public de manière interactive, cet exemple démontre que ces rapports sont possibles et qu'ils vont sans doute continuer à prendre de l'ampleur avec l'augmentation du rôle de la technologie dans nos vies. Déjà en 2004, Asselin constatait que « nous sommes entrés de plain-pied dans la société de l'écran. Les écrans numériques prolifèrent, autour du corps, dans l'espace privé comme dans l'espace public, dans les foyers et les bureaux, sur l'architecture, dans les transports et partout ailleurs dans la ville » (p. 2). Cet énoncé est encore plus juste aujourd'hui. Il est clair que cet écran de plus en plus présent a le potentiel de susciter différentes sortes d'interactions avec le public lorsqu'utilisé en performance pour la caméra.

En effet, les artistes Molly Soda et Amelia Ulman, dont j'ai parlé plus tôt, font partie d'une génération d'artistes qui ont grandi devant l'écran, font de l'art avec les médias sociaux et le diffusent principalement sur ceux-ci. L'Internet leur permet d'avoir accès à un large public sans le réseau des galeries et de trouver une communauté. Molly Soda, qui est née au Porto Rico et a déménagé à Indiana aux États-Unis où elle s'est sentie « Autre », dit ressentir un sentiment d'appartenance à l'Internet. Elle va jusqu'à dire : « *Everyone raps a place that they are from, I think that I realized that the Internet is that space for me* » (2017, s. p.). Elle constate qu'Internet facilite la diffusion du travail de femmes artistes : « *That's activism in itself—just existing and putting yourself out there as a woman—being totally unashamed of who you are and what you're about* » (Soda, citée dans Mosey, 2015, s. p.).

Bien que tout ceci me semble stratégique et vise l'émancipation, je m'interroge sur la vulnérabilité de l'artiste lorsque le travail est diffusé sur les réseaux sociaux. Quelle est la nature des rapports avec le public qui sont facilités par la performance pour la caméra diffusée sur Internet? Comment sont-ils négociés? Étudier les commentaires affichés sur quelques-unes des vidéos de Soda est révélateur de la diversité et de la complexité de ces rapports. La plupart des usagers ne semblent pas être conscients que Soda est une *persona*. Une grande partie des gens réagissent favorablement à sa personnalité qu'ils caractérisent de réconfortante, d'amicale et d'ouverte; d'autres lui posent des questions sur les produits cosmétiques qu'elle utilise ou sur ses techniques de maquillage, ne percevant pas du tout son ironie déconstructive. D'une manière plus troublante, certains la harcèlent avec des commentaires sur son apparence physique, des déclarations d'amour et des propos carrément sexistes, racistes ou misogynes. Sa vidéo *Inbox Full* (2012), durant laquelle elle lit pendant dix heures le contenu de sa boîte Tumblr, détaille certains de ces commentaires graphiques. Cette vidéo devient une façon pour l'artiste de se réapproprier les commentaires parfois dérangeants et de les utiliser comme matière de son art. Ce revirement, qui peut être interprété comme une vengeance, expose la violence des propos abusifs de façon à humilier ceux qui les ont émis et à regagner du pouvoir sur la dynamique en la diffusant sur la place publique. En plus des commentaires, la réception au travail est calculée de manière plus quantitative par le nombre de de mention « j'aime » donnés à chaque pièce et par le nombre d'usagers qui la suivent sur Instagram. Dans le cas de Soda, l'Internet est l'endroit idéal pour la diffusion de son travail, qui propose des commentaires sur les comportements dans ce milieu.

J'admire le courage de Soda et l'astuce de présenter un travail dont le sujet est l'Internet sur l'Internet; par contre, je suis consciente de la grande vulnérabilité dans laquelle elle se place. En ce sens, si le travail de performance pour la caméra est diffusé sur Internet, je constante, à l'instar de Turions (2016), que cet acte rend l'artiste extrêmement vulnérable. Que je fasse partie d'une génération plus âgée, qui n'a pas grandi avec

Internet, explique peut-être mon incapacité à faire face à ce genre de réactions sur mon travail. Cela m'apparaît intolérable. Je suis consciente que mon travail provocateur peut générer des réflexions et des actions misogynes, mais je ne crois pas qu'il soit nécessaire ou utile de leur faire face. Par exemple, un organisme pour lequel j'ai présenté mon travail m'a avoué qu'il craignait que ma documentation vidéo soit rediffusée sur un site pornographique s'il l'affichait sur leur site, puisqu'il avait vécu ce problème avec d'autres artistes. Suivant cette mise en garde, j'ai eu la réaction extrême de retirer mes sites web d'Internet et de refuser de diffuser la documentation de mes performances en ligne. Mon manque de présence en ligne a entraîné un impact négatif sur ma carrière, car il est maintenant difficile de m'y trouver; je me prive ainsi de la possibilité d'accéder au large public créé par les médias sociaux. Je constate en outre que de créer un site web est devenu une nécessité.

Dans mon cas, comme je présente mon travail de performance pour la caméra majoritairement dans des galeries, ne pas voir les réactions du public en performant pour la caméra réduit mon sentiment de vulnérabilité. J'arrive à mieux me concentrer sur l'exécution du travail, sans me soucier des réactions du public, et je trouve libérateur de diffuser mes performances pour la caméra sans être présente, et ainsi consciente, de la réaction du public. Cette séparation me permet de prendre plus de risques.

L'artiste Charlie Engman, de son côté, a documenté sa mère performant pour la caméra dans un projet photographique qui s'est étalé sur une période de 10 ans. Ces œuvres photo et vidéo dévoilent une femme d'un âge mûr exhibant son corps sans souci de pudeur, parfois nu ou orné d'une variété de costumes et d'accessoires. Ses poses et ses gestes sont tour à tour drôles, précaires, sévères, érotiques, provocateurs et attendrissants. De ce travail, Engman (citée dans Wender, 2014) dit : « *My real mother and the mother in my photographs—there is very little resemblance, but we're really pushing the boundaries of the relationship* » (s. p.). Avec ce travail quasi collaboratif,

la caméra, sous la direction de son fils, invite la mère d'Engman (Kathleen McCain Engman) à faire des choses atypiques. Elle lui donne la permission d'explorer des parties refoulées de sa personne, de se réinventer à perpétuité. Kathleen McCain Engman (2018) dit s'être sentie en confiance avec son fils et dans un *safe space* (endroit sécuritaire privilégié) lors de la création de ces pièces, ce qui a favorisé ses comportements audacieux. Plusieurs de mes performances pour la caméra ont été possibles par ce même effet libérateur de l'objectif.

Turions (2016) observe qu'en performant pour la caméra vidéo, l'artiste peut contrôler l'enregistrement et le montage vidéo et qu'avec la performance devant un public, il y a plus d'imprévus, car on ne sait pas comment le public réagira; ultimement, l'artiste conserve par conséquent plus d'agentivité lors de la performance pour la caméra (Turions, 2016). Cet énoncé correspond tout à fait à mon expérience : je me sens beaucoup plus en contrôle de mon travail de performance pour la caméra puisque je peux choisir ce que je diffuse, ce que j'élimine, et je peux manipuler l'esthétique et le son pour renforcer mon message.

Pour moi, ce qui se perd toutefois en performant pour la caméra est la connexion immédiate avec le public. Même s'il était techniquement possible d'interagir avec un public tout en performant pour la caméra à l'aide de nouvelles technologies, être dans la pièce pour sentir et entendre ce qui se passe m'aide à mieux cerner les réactions du public, à me sentir près de lui. Ceci engendre un sentiment de vulnérabilité, mais, en même temps, je me sens nourrie et énergisée par l'échange. Il est gratifiant d'entendre les gens rire, de sentir le climat s'intensifier durant les moments sombres, de regarder les spectateurs dans les yeux et d'établir une complicité avec eux. Même si l'interaction avec le public est également possible avec les nouvelles technologies, elle serait toujours médiée par l'écran, qui créerait nécessairement une distance. Autrement dit, je me sens plus près du public lorsque je performe en direct.

Production d'un objet

Cheyanne Turions (2016) souligne que la performance en direct est temporelle, tandis que la vidéo produit un matériel pouvant être archivé et répété, tout en exploitant les qualités formelles du film et de la vidéo. Comme plus tôt, le fait que la performance pour la caméra produise un objet d'art médiatique place ce médium au centre de débats animés. La théoricienne Peggy Phelan insiste sur l'aspect en direct et non archivable du médium (citée dans Wark, 2006b). Pour elle, la performance « *cannot be saved, recorded, or documented without betraying « the promise of its own ontology » and thus relinquishing its politics as a form of resistance to the economies of reproduction* » (cité dans Wark, 2006b, p. 8). Par contre, cette perspective a été contestée par Kathy O'Dell et Amelia Jones, qui se sont penchées sur le rôle de la documentation en performance (Wark, 2006b). De plus, Philip Auslander et Anne Wagner « *have examined how the "rethoric of presence" in performance is constructed in relation to anxiety about mediatization* » (dans Wark, 2006b, p. 9). La conception *anti-objet/anti-médiatique* de la performance n'est pas pertinente à ma démarche et je suis méfiante face aux théories qui tentent de limiter les frontières d'un médium. Selon moi, ces genres d'exclusion sont principalement utilisés par un sujet pour valider ses propres choix en excluant les choix des autres.

Esthétique

L'esthétique de la performance pour la caméra est développée par les performances comme telles, mais est aussi ancrée dans les caractéristiques des médiums (photos, vidéos, films, etc.) choisis pour effectuer le travail et de multiples modalités de présentation de ceux-ci.

Par exemple, Amelia Jones estime que l'écran vidéo peut adopter l'apparence d'une peau et s'intéresse à des œuvres vidéo qui exploitent cette esthétique pour explorer la corporalité télévisuelle. Elle définit la « *televisual flesh* » ainsi :

> toute œuvre exploitant la texture intime de la vidéo, de la télévision, ou du moniteur de l'ordinateur – son grain similaire à celui de la peau – pour transmettre des aspects de la corporalité aux visiteurs des galeries et des autres contextes officiels du monde de l'art, ou encore à domicile (Jones, 2004, p. 73-74).

Elle s'intéresse à des pièces qui « accomplissent leur corporalité d'une manière résolument technologique, mais par l'intermédiaire d'une technologie qui fait que leur corps tire sa texture et sa matérialité de celles du moniteur télévisuel » (p. 73). *Corps Étranger* (1994), par Mona Hatoum, représente un exemple percutant de ce genre de travail. L'artiste « a introduit une caméra vidéo arthroscopique dans son corps et dans chaque orifice, transgressant les limites corporelles, pendant qu'un appareil à ultrasons enregistrait les bruits du corps (battements de cœur, respiration, etc.) » (Jones, 2004, p. 87). La caméra investigue le corps de l'artiste de l'extérieur et de l'intérieur avec un regard quasi scientifique, comme si elle était à la recherche d'un diagnostic sur le sujet. À tour de rôle, nous voyons les yeux, les dents, les orifices, la peau et divers tissus internes de l'artiste. La pièce nous transporte le plus proche possible d'Hatoum, dans l'intérieur de son corps, remettant ainsi en question la distance considérée appropriée pour regarder un sujet (Ross, citée dans Jones, 2004). L'ironie est que, malgré ce rapprochement extrême, nous n'obtenons pas plus d'information par rapport à l'artiste que ce qui serait révélé de l'extérieur (Jones, 2004). Cette représentation de la corporalité de l'artiste est une application claire du *televisual flesh* défini par Jones.

Certaines de mes vidéos travaillent aussi ce *televisual flesh*. Par exemple avec *Closer* (2002), je lèche un morceau de plexiglas recouvert de chocolat posé devant l'objectif de la caméra, créant ainsi l'illusion que ma langue tente de détruire une membrane de chocolat qui sépare mon corps du spectateur. Une trame sonore accentue le désir de

rapprochement motivant le geste avec les mots « *come closer to me* ». Les gros plans de ma bouche, de ma langue et de mes lèvres entremêlées au chocolat construisent ma chair d'une manière télévisuelle. Par contre, plusieurs de mes autres vidéos et celles de nombreuses et nombreux artistes de la performance ne travaillent pas le *televisual flesh*. Les artistes en performance pour la caméra vidéo ont l'option d'explorer comment cette ressemblance entre la texture de la peau et celle de l'écran permet d'utiliser la vidéo pour explorer la corporalité télévisuelle.

Les caractéristiques externes du téléviseur peuvent aussi informer le travail vidéo. Par exemple, Nam Jun Paik a exploité la présence sculpturale du téléviseur en tant que forme quasi cubique. Il a joint ces « boîtes carrées » à des installations et des sculptures avec, par exemple, les pièces *Andy Warhol Robot* (1994) ou *Internet Dream* (1994).

L'écran offre aussi des possibilités de diffusion, autres que le téléviseur. En abordant l'écran, Asselin (2004) avance que

> [l]e support, la forme, le format, les dimensions de ces écrans numériques sont infiniment variables et par conséquent adaptables : ils peuvent être lumineux ou de projection, cathodiques ou à cristaux liquides, géants ou miniatures, épais ou plats comme du papier, installés dans un espace ou portatifs à même le corps, etc. (p. 3).

L'artiste Pipilotti Rist explore diverses présentations de l'écran dans sa démarche. Avec *Selbstlos im Lavabad* (2005), elle a installé sa vidéo en tout petit format dans un trou du plancher. Cette vidéo, qui représente l'artiste nageant nue dans un bain de lave tout en criant, devient d'autant plus menaçante avec cette immersion architecturale. Elle donne l'impression que l'artiste est coincée, en danger, et crie au secours. À l'autre extrême, la même artiste a projeté la vidéo *Open my Glade* (2000-2017) sur un écran géant à Times Square, faisant directement référence aux modes de diffusion de la publicité. Rist a aussi intégré des éléments sculpturaux à ses projections vidéo. Par exemple, avec *Your Saliva is my Diving Suit in the Ocean of Pain* (2016), elle a

suspendu des sculptures devant sa projection vidéo. On voit que, même à l'intérieur d'une seule démarche, les façons de diffuser le travail vidéo sont illimitées. Le travail de performance pour la caméra vidéo a donc accès à une multitude d'esthétiques et de modalités de présentation, ce qui peut enrichir et complexifier le travail.

La performance pour l'appareil photographique bénéficie aussi de nombreuses possibilités de présentation. Pensons aux choix de papiers d'impression, de cadres, de supports, de boîtes lumineuses, de collages, d'installations, d'intégration à l'architecture, d'intégration à la sculpture et de livres d'artistes. Il y a aussi la possibilité d'intégrer des technologies archaïques de projection, telles que les rétroprojecteurs ou les projecteurs de diapositives. En bref, il y a autant de façons de présenter des œuvres photographiques qu'il y a d'artistes. Bien qu'elles ne relèvent pas nécessairement du travail de performance, certaines présentations m'ont inspirée dernièrement : les installations photographiques de Christian Boltanski (par exemple, *Reliquaire* (1990) et *Lumière* (2000)) et d'Annette Messager (par exemple, *Mes Vœux* (1988)), les photographies collées sur des environnements d'Agnès Varda et JR dans le film *Visages Villages* (2017), les photographies installées comme un studio *work in progess* de Charlie Engman dans *Mom* (2018) et les livres d'artistes de Sophie Calle (par exemple, *Suite Vénitienne* (1983)).

Toutes ces installations étirent les limites de la diffusion du travail photographique. Dans mon travail, quelques présentations ressortent : l'installation de multiples petites photos encadrées de *Maria Plus One* (2005-2008) dans une salle de bain, de façon à créer un sanctuaire pour notre relation dans un lieu qui n'est pas considéré comme étant sacré, et des photos de *Maria Plus One* imprimées sur des assiettes et installées en forme de cœur sur un mur, de façon à faire ressortir l'aspect fétichique « m'appartient » de la photographie. Par contre, la présentation traditionnelle de photos et de vidéos sur un mur blanc a plusieurs fois été ce que j'ai estimé être la diffusion la plus appropriée pour le travail.

Sous-catégories

Avant de conclure cette section, je voudrais brièvement aborder des sous-catégories de performances pour la caméra qui n'ont pas encore été mentionnées. Jusqu'ici, j'ai parlé de pièces qui sont de la pure documentation de performance, de pièces qui sont des *œuvres en soi* et de performances créées spécifiquement pour les médias sociaux. Voici quelques autres sous-catégories :

- La *performance du quotidien* renvoie à ces œuvres qui s'intéressent à la vie quotidienne, aux *snapshots*, aux photos de famille, aux portraits, aux vacances, aux photos d'êtres chers et aux égoportraits (Baker, 2016). La pièce *With My Family* (1973) de Hans Eijkelboom offre un exemple de ce genre de travail. L'artiste s'est fait photographier avec différentes familles quand le père de ces familles était sorti afin de créer l'illusion qu'il était le père de toutes ces familles. Avec *Crimean Snobbism* (1980), Boris Mikhailov a documenté sa femme et ses amis en train de faire semblant qu'ils prenaient des vacances qu'ils ne pouvaient se permettre (Baker, 2016). Les diverses photos que Masahisa Fukase (*Bukubuku*, 1991) a prises de lui-même dans un bain pour parler de sa solitude et de son isolation sont un autre exemple de travail de performance pour la caméra qui explore le quotidien (Baker, 2016). Dans mon cas, *Maria Plus One* (2005-2008) s'est intéressée, entre autres, au quotidien. Avec ce projet, j'ai mis en scène ma vie quotidienne avec une poupée masculine et l'ai photographiée.
- L'*action photographique* forme une catégorie qui a été exploitée d'une manière ou d'une autre par la majorité des performeurs pour la caméra. Pensons ici au travail de Carolee Schneemann, de Rudolf Schwarzkogler, d'Ai Weiwei, de Francesca Woodman et d'Erwin Wurm. La pièce *Dropping a Han Dynasty Urn* (1995) d'Ai Weiwei en constitue un exemple classique. Cette série de photos documente l'artiste en train d'échapper un vase précieux et enregistre ainsi les

différentes étapes de l'action. De mon côté, plusieurs de mes performances pour la caméra vidéo sont centrées autour d'actions. Par exemple, avec *I am so sorry*, on me voit en train de coller différentes substances sur mon visage, tandis que *Crumbs* (2004) me représente me gavant de miettes de pain.

- Comme mentionné précédemment, la *persona* a été exploité par Man Ray/Marcel Duchamp avec le personnage Rrose Sélavy (1921), et Cindy Sherman s'est costumée en actrices cinématographiques. Mon projet *Marie-Minou Miaou Miaou* (2008-2017) a aussi travaillé directement la construction d'une *persona*.
- L'*autoportrait*, finalement, est un autre genre de performance pour la caméra. Entre autres, les travaux de Fukase Bukubuku, de Claude Cahun, de Hans Eijkelboom, de Lee Friedlander, d'Izumi Miyazaki et de Hannah Wilke s'inscrivent dans cette catégorie. Par exemple, Lee Friedlander s'est photographié durant une longue période de sa vie (1963-2009), ce qui a permis de documenter à la fois son processus de création et son vieillissement (Backer, 2016).

En somme, la performance pour la caméra s'inscrit dans un historique axé sur les réflexions identitaires, contribue à déconstruire la dichotomie sujet/objet, permet des manipulations visuelles et sonores par du montage et établit une distance libératrice par rapport au public.

Cela dit, bien que ce soit un médium qui a des avantages clairs, certains éléments sont perdus lorsqu'on performe pour la caméra plutôt qu'en direct, en particulier le sentiment d'être près du public, ce qui, certes, nous rend vulnérables, mais qui n'en est pas moins gratifiant. Ayant pris conscience de ces spécificités, il s'agira maintenant de me demander quel médium et quels avantages sont les plus appropriés pour chaque projet.

1.3.2.3 Esthétiques relationnelles

Les théories sur l'esthétique relationnelle ont aussi influencé certaines de mes pièces. Le livre *Esthétique relationnelle* a été publié par Nicolas Bourriaud (1998) afin d'étudier et de définir des pratiques artistiques qui s'intéressent à l'échange intersubjectif. Pour Bourriaud, l'esthétique relationnelle est une « [t]héorie esthétique consistant à juger les œuvres d'art en fonction des relations interhumaines qu'elles figurent, produisent ou suscitent » (p. 117). Le théoricien/commissaire conçoit la pratique artistique comme un terrain d'expérimentation sociale. De son côté, Claire Bishop (2004) croit que l'art produit sous la rubrique de l'esthétique relationnelle inverse les buts du modernisme tel que défini par Greenberg, car, « *[r]ather than a discrete, portable, autonomous work of art that transcends its context, relational art is entirely beholden to the contingencies of its environment and audience* » (p. 54). Elle ajoute que Bourriaud met l'accent sur l'*ethos* « DIY » (« *do it yourself* ») et *microtopien* de l'esthétique relationnelle, qu'il s'intéresse au fait que cet art produit des communautés, bien que temporaires et utopiques.

Bourriaud (1998) s'intéresse entre autres aux pratiques de Rirkrit Tiravanija, de Liam Gillick, de Vanessa Beecroft et de Felix Gonzalez-Torres, qu'il aborde dans son livre. Par exemple, Rirkrit Tiravanija a cuisiné et servi du curry dans une galerie (*Untitled (Free)*, 1992). La relation avec le public est au cœur de l'art de Tiravanija. La nourriture n'est que le moyen qu'il utilise pour développer cette relation conviviale (Bishop, 2004).

Claire Bishop critique ce qu'elle perçoit comme étant l'aspect « *do good, feel good* » de l'esthétique relationnelle telle que comprise par Bourriaud (cf. Jackson, 2011). Dans l'article *Antagonism and Relational Aesthetics*, Bishop (2004) avance que l'antagonisme est un élément essentiel à l'esthétique relationnelle et absent du discours de Bourriaud. Elle perçoit l'antagonisme comme la capacité d'avoir « *a criticality and*

a resistance to intelligibility that is, in her view, both necessary for aesthetics and neutralized when art starts to tread into socially ameliorative territory » (citée dans Jackson, 2011, p. 47). La position de Bishop est basée sur les théories de Laclau et de Mouffe, qui constatent qu'une société avec une démocratie fonctionnelle ne fait pas disparaître l'antagonisme, mais donne plutôt de la place à de nouveaux courants politiques et invite les débats (Bishop, 2004). Bishop croit que les relations créées par les pièces étudiées par Bourriaud ne sont pas aussi démocratiques que ce qui est suggéré puisqu'elles sont basées sur un modèle de consensus.

Bishop constate que les communautés analysées par Bourriaud représentent des micro-utopies dans lesquelles les participantes et participants prennent des positions idéologiques tellement semblables que peu d'idées sont remises en question. Par exemple, la description du critique Jerry Saltz de ces interactions lorsqu'il a assisté au projet de Tiravanija ne détaille que du réseautage avec ses collègues et d'autres amateurs d'art (Bishop, 2004). La pièce n'est donc utilisée que par un groupe restreint et cohésif pour renforcer et valider ses positions. Selon Bishop, l'esthétique relationnelle doit avancer au-delà de la création d'échanges intersubjectifs et considérer les questions suivantes : pourquoi ces rapports sont-ils créés? Pour qui? Quelle est la nature de ces rapports? Elle croit que si nous ne portons pas attention à ces questions, l'aspect politique du travail n'est pas considéré et le travail peut tomber dans des platitudes sans esprit critique.

Les idées de Bishop peuvent être résumées par le concept d'*esthétique antagoniste*. Si l'esthétique relationnelle requiert un sujet unifié, « *relational antagonism would be predicated not on social harmony, but on exposing that which is repressed in sustaining the semblance of this harmony* » (Bishop, 2004, p. 79). L'auteure (citée dans Jackson, 2011) établit aussi des critères d'antagonismes pour comprendre les pratiques de l'art engagé :

1) « *social celebration versus social antagonism*;
2) *egibility versus illegibility*;
3) *radical functionality versus radical unfunctionality*;
4) *artistic heteronomy versus artistic autonomy* » (p. 48)

En somme, l'argument de Bishop est qu'on accorde trop de valeur à la première catégorie de concepts, ce qui entraîne, selon elle, plusieurs collaborations *feel good* qui se manifestent comme des communautés microtopiennes sans l'antagonisme social qu'elle affirme être essentiel à l'esprit critique. Elle estime que l'artiste Santiago Sierra travaille les esthétiques antagonistes de manière efficace, car les pièces qu'il crée sont basées sur des relations plus complexes et controversées. L'artiste a, par exemple, payé des gens pour qu'ils se fassent teindre les cheveux en blond, pour qu'ils se fassent tatouer une ligne sur le dos, ou pour qu'ils tiennent un mur a un angle de soixante degrés. Les tâches pour lesquelles l'artiste embauche des gens sont toujours inutiles, physiquement exigeantes et laissent parfois même des marques permanentes (Bishop, 2004). Dans tous les cas, les gens sont rémunérés, et cet échange monétaire est une partie significative du concept de Sierra. Bishop considère le travail de Sierra de « *[g]rim meditation on the social and political conditions that permit disparaties in people's prices to emerge* » (Bishop, 2004, p. 70).

Il est à noter qu'il existe un lien entre le concept de l'*antagonisme* de Bishop et celui de la *criticalité* d'Adorno (Jackson, 2011), en particulier avec le fait qu'Adorno croit au refus d'adhérer aux conventions sociales d'intelligibilité et d'utilité (Jackson, 2011). À son tour, Adorno a été critiqué pour sa promotion de l'esthétique moderniste à travers sa pensée.

Bishop a aussi eu ses critiques, dont Jason Miller (2016), qui souligne que l'éthique des relations intersubjectives créées au travers de l'esthétique antagoniste doit être considérée. Il avance :

> *Granting Bishop's concern that socially engaged art "has become largely exempt for art criticism," we can likewise insist that antagonistic art is not exempt itself form social and ethical criticism, ant that the aesthetic is inextricably, even if problematically, bound up with the ethical.* (p. 166.)

Il ajoute : « *exploitation, humiliation, and physical or psychological abuse are also human relations, but presumably not the sort that relational artists want to endorse or enable* » (p. 3).

Miller croit que Bishop confond le cynisme et le nihilisme avec le fait d'avoir un esprit critique et que ceci entraîne des conséquences éthiques qui peuvent être graves et doivent être rapidement prises en considération. Il croit que, en particulier dans le cas de Sierra, cette confusion amène des conséquences urgentes, car « what is at stake is the possibility of justifying exploitation under aestheticized conditions » (Miller, 2016, p. 5).

Cet aperçu des débats qui animent l'esthétique relationnelle me ramène à l'idée de *mésentente productive* soulignée dans la section sur l'autofiction. Ce qui m'importe en analysant ces débats est d'identifier comment certains de ces enjeux ont fait surface dans mes pièces ancrées dans l'esthétique relationnelle pour en obtenir une meilleure compréhension.

Toutes mes pièces dans l'esthétique relationnelle creusent le concept de l'antagonisme avancé par Bishop. Examinons, par exemple, *French Kiss* (2011) présenté au *Supercrawl* par le *Print Studio* dans le contexte de ce doctorat. Pour ce projet, j'ai monté un kiosque à baiser dans une foire foraine et la princesse a supplié les passants d'embrasser la grenouille afin qu'elle se transforme en prince. Comme lors des autres présentations de *French Kiss*, cette pièce joue avec la grenouille comme symbole représentant les francophones et le refus de transformation de la grenouille trace un parallèle avec le refus d'assimilation des francophones. Pour aborder les questions avancées par Bishop, l'échange intersubjectif créé par cette pièce était entre mon

personnage bouffon et un public diversifié et avait pour but de provoquer un discours politique sur l'identité francophone en contexte minoritaire. Les rapports créés furent partagés; certaines discussions ont été légères, d'autres profondes et de nature politique, tandis que d'autres encore n'ont été basées que sur l'objectification de mon personnage. Aucune communauté utopique n'a été créée. Au contraire, ma pièce, et mes cris de frustration et d'appel au secours quand la grenouille refusait de se transformer, ont créé une dissonance marquée avec le climat de foire foraine. Avec cette pièce, je suis devenue un mouton noir dans cette foule de gens qui ne cherchaient qu'à se divertir en mangeant de la barbe à papa, mouton noir, car je sortais du statu quo et amenais les gens à remettre en question des images qu'ils prennent pour acquises et à entamer une réflexion. De plus, dans le cas de cette pièce, je ne crois pas que mon antagonisme ait posé un problème éthique pour le public. Certains spectateurs ont pu être surpris ou dérangés par ma présence, mais aucun membre du public n'a été exploité ou abusé. La seule considération éthique est la position de vulnérabilité dans laquelle je me suis placée comme artiste.

Par ces lectures, je tiens aussi à noter que la question de la lisibilité soulevée par Bishop m'apparaît pertinente. Comme on le verra dans le récit de pratique (chapitre 3), les trois premières performances exécutées dans le contexte de cette recherche sont plus littérales que mon travail précédent. Un de mes défis consiste à arriver à résister à ce désir de création plus didactique que je m'impose du fait de mon insertion dans un contexte universitaire. Les performances pour la caméra qui ont suivi sont moins littérales et plus efficaces sur ce plan.

1.3.2.4 Bouffon et clown

Selon le CNRTL (Centre national de ressources textuelles et lexicales, 2005), l'étymologie du bouffon vient du mot italien *buffone*, qui est dérivé de la racine

onomatopéique *buff* et qui réfère au gonflement des joues avec le verbe *bouffer*. Le gonflement des joues pour susciter le rire est une ancienne tradition théâtrale romaine durant laquelle les performeurs apparaissaient sur scène avec les joues gonflées et faisaient rire le public en produisant un bruit fort quand ils recevaient des coups.

Une autre origine étymologique du bouffon, toujours selon le CNRTL, est le latin médiéval *bufo*, qui signifie « railleur, diseur de bons mots ». La raillerie constitue une forme de moquerie et, selon le CNRTL, le bouffon fait traditionnellement référence à un « personnage dont le rôle est de faire rire », par exemple :

> A.− *Vx.* Comédien qui joue la farce, la pantomime. B.− Personnage à l'apparence le plus souvent grotesque attaché à la personne d'un roi ou d'un haut personnage, chargé de l'amuser par ses facéties ou ses moqueries à l'égard de la cour. *Bouffon de cour, du gouverneur, du pacha…* (s. p.)

Encore selon le CNRTL, le bouffon est aussi conçu comme un acteur « spécialisé dans le comique de bas étage ».

La figure la plus connue pour la popularisation du genre bouffon contemporain est Philippe Gaulier. Ce pédagogue français a étudié le théâtre physique et le théâtre bouffon avec Jacques Lecoq pour ensuite les enseigner à sa manière à l'École Philippe Gaulier, en banlieue de Paris. Étant donné que des acteurs de cinéma américain connus comme Sacha Baron-Cohen et Emma Thompson le citent comme influence, on le considère comme le gourou du genre bouffon.

Selon Gaulier, les bouffons sont des exclus de la société dominante. Il parle d'une communauté de gens rejetés qui seraient occasionnellement invités à venir parodier le restant de la société pour les divertir. Il raconte que, durant l'époque de la Renaissance en France, les gens considérés comme laids, tels que les lépreux et les personnes défigurées par des cicatrices et des difformités, étaient forcés à vivre dans des

marécages, sauf durant les festivals, quand lorsqu'ils devenaient des bouffons qui devaient divertir les « jolies personnes ». Durant ces performances, le but du bouffon était de trouver une façon de les insulter le plus possible sans se faire punir. Typiquement, les bouffons attaquaient les dirigeants de la société dominante tels que les gouverneurs ou l'Église (Gaulier, 2011). En bref, Gaulier s'intéresse au bouffon comme une figure exclue et marginalisée qui utilise ce statut pour divertir la société dominante et la critiquer d'une manière brutale en espérant que sa prise de conscience la trouble.

Pour ma part, j'ai été exposée au genre bouffon par des ateliers que j'ai suivis avec les professeurs Adam Lazarus, Adam Paolozza et Karen Hines. Tous les trois ont étudié avec Philipe Gaulier. J'ai tout de suite été attirée par le genre bouffon, qui utilise l'humour pour présenter une critique du régime au pouvoir. La voix d'opposition pleine d'humour, la plainte venant des marges, l'exagération dans le but de créer une parodie déconstructiviste représentent des éléments du style bouffon avec lesquels je m'identifie.

Mes recherches sur le théâtre bouffon n'ont pas pour but d'en obtenir une compréhension définitive ou de créer une pièce qui utilise ce style de manière puriste. Plutôt, je m'intéresse à comment certaines des techniques et des idéologies que j'ai apprises durant mes ateliers peuvent outiller et inspirer mon travail de performance. Ainsi, certaines techniques du genre bouffon ont eu un impact plus significatif sur mon travail. Je vous présente donc quelques-uns des éléments que j'ai retenus de mes stages de formation et qui ont joué un rôle clé dans mon travail.

Jeu et complicité

Plusieurs des exercices sont basés sur le jeu et ont pour but de rendre l'acte de performer agréable. Je crois que parce que ma formation est principalement en art de

la performance, cette notion de trouver la joie à performer a été une révélation, car elle est à contre-courant de plusieurs pratiques de l'art de la performance mettant l'accent sur le masochisme. La notion de *complicité* mérite notre attention. Selon Gaulier (cité dans Awde, 2016), « *"[w]e discover the 'complicite', we start to be friends, like when we play games* [...] *when we were kids."* » (s. p.).

La nécessité de travailler la complicité avec les autres performeurs ainsi qu'avec le public a aussi façonné mon travail. Plutôt que de me mettre dans un état de transe déconnecté du public et de performer à partir de cet « ailleurs » d'où j'étais avant, j'essaie d'être présente dans le moment et en lien avec le public.

Déformation physique

J'ai mentionné que le gonflement des joues pour susciter le rire est une des origines étymologiques du bouffon. Certaines variantes de cette stratégie ont été utilisées durant les ateliers de théâtre bouffon auxquels j'ai participé. Par exemple, une étudiante a été invitée à parler avec sa bouche remplie de carottes crues. Nous avons aussi rembourré nos costumes pour faire adopter à nos corps des formes amplifiées et expérimenter l'impact que ceci avait sur nos personnages. Cette technique est utilisée durant les ateliers pour permettre de trouver une position « autre » à partir de laquelle faire une parodie. Selon Everett (2008), « *it provided a theatrical distancing from reality, which offered « protection » for the mocker as well as the victim* » (p. 168-169). Gaulier explique : « À la fin, j'enlève les bosses et tous les costumes difformes; il reste le plaisir du jeu et de la parodie » (Cité dans Lefebvre, 1986, p. 49.).

Avec le personnage Marie-Minou Miaou Miaou (2008-2017), j'ai utilisé cette technique en installant des ballons roses à l'extérieur de ma robe pour créer l'image d'une énorme poitrine en plastique. Cette technique m'a amenée à jouer plus librement puisque je savais que mon comportement serait perçu comme une parodie évidente. La

déformation physique a aussi été utilisée dans le tableau « Transformation » de *French Kiss*. Les formes exagérées de la grenouille ont soulevé une référence au personnage bouffon Red Bastard (par Eric Davis, 2011). Avec ce corps aux courbes prononcées, à la peau verte et aux lunettes disproportionnées, j'ai trouvé plus de légèreté et de spontanéité dans mon jeu.

Costumes ridicules

La déformation physique est par ailleurs liée à une autre technique importante : l'utilisation de costumes pour trouver le sentiment de ridicule. Gaulier (cite dans Logan, 2016) croit que « *ridiculousness is good for a clown. It's good for everything. To feel ridiculous and sensitive is a part of freedom* » (p. 3). Un des noyaux de la pédagogie de Gaulier est que les bons performeurs « *are in touch with their own unique absurdity, and have fun celebrating it on stage* » (Logan, 2016, p. 3). Ceci est quelque chose sur lequel je travaille continuellement. Quand j'arrive à trouver cet état, mon travail est beaucoup plus fort dans sa vulnérabilité.

Nez rouge

Gaulier affirme que l'utilisation du nez rouge aide à voir comment les performeurs étaient enfants; le jeu de l'enfant est à la base de son enseignement (cité dans Logan, 2016). J'ai fait plusieurs exercices en utilisant le nez rouge durant les ateliers et, pour moi, cela nous ramène à cette même notion de tenter de trouver son ridicule et de le célébrer comme le ferait un enfant. Cela dit, je n'utilise pas le nez rouge dans mon travail, car il réfère trop spécifiquement à des traditions dont je ne suis pas experte.

Héritages culturels exagérés

En parlant de son analyse de Lecoq, professeur de Gaulier, Everett (2008) énonce que « *[o]ne of his "great discoveries" was the extent to which this work highlighted cultural differences between his students, who created bouffonesque bodies that were distinctively embedded in their own cultural background* » (p. 1). Adam Lazarus a insisté à plusieurs reprises sur mon héritage francophone durant ces stages. C'est à la suite d'un de ces ateliers que j'ai créé *Marie-Minou Miaou Miaou* (2008-2017). Cette technique, et même ce personnage, m'a amenée à réfléchir à l'impact de ce genre de stéréotypage culturel. Mon espoir est que l'usage et l'exagération de stéréotypes créent une satire déconstructive, ce qui sera précisé dans le récit de pratique.

Grotesque

Le corps grotesque a été mis en vedette durant les ateliers de théâtre bouffon auquel j'ai participé. Le philosophe Mikhail Bakhtin (cité dans Tucker, 1994) définit le corps grotesque comment étant

> *an image of impure corporeal bulk with its orifices (mouth, flared nostrils, anus) yawning wide and its lower regions (belly, legs, feet, buttocks and genitals) given priority over its upper regions (head, « spirit, » reason)… it is always in process, it is always becoming, it is a mobile and hybrid creature, disproportionate, exorbitant, outgrowing all limits, obscenely decentered and off-balance, a figural and symbolic resource for parodic exaggeration and inversion* (p. 32).

Bakhtin décrit le corps grotesque comme privilégiant les régions inférieures et les orifices d'une manière obscène et déséquilibrée. Dans le catalogue *Bad Girls*, la commissaire Marcia Tucker (1994) énonce que le corps grotesque est opposé à « *the ideal of the serene, closed, symmetrical and centered classical form sanctionned by high or official culture* » (p. 32). Les corps que nous avons créés au cours de ces ateliers étaient précisément disproportionnés, salis, obscènes, déséquilibrés; autrement dit, tout

à fait conformes à la définition de Bakhtin du corps grotesque. Par exemple, avec *Miss Art Star* (2009), créé après les ateliers, je teins ma peau orange, porte une perruque blonde pas du tout naturelle et ai du sang au bout du nez pour donner l'impression d'avoir consumé de la cocaïne. Je me mets à quatre pattes et supplie le public de performer une irrigation de mon colon, car je clame avoir consommé trop de foie gras. Le sang, la référence à ma digestion et à mon anus ainsi que mon corps rampant dans la salle présentent un corps grotesque, à l'opposé du corps fixe idéalisé par la culture dominante. Le grotesque joue aussi un rôle crucial dans le tableau « Obliteration » (2018) de *French Kiss.* Les substances gluantes viennent défigurer et transformer nos corps et rendre nos identités plus fluides.

Plusieurs artistes s'intéressent au corps grotesque. *Tail* (1992), par Kiki Smith, est une sculpture d'une personne à quatre pattes avec un long excrément sortant de son anus. Les photos de Maisie Cousins présentent des corps de femmes interagissant avec des objets liés à la féminité tels que des fleurs et des fruits, mais elles y entremêlent, entre autres, des liquides gluants, des escargots et des crevettes. Elle dit de son travail : « *I'm not interested in nice things; I like grossing myself out* » (Cousins, citée dans Belinky, s. p.). Elle ajoute : « *Nature is always beautiful and also disgusting. Even the most beautiful people leak, bleed and shit* » (s. p.). Sur ce même point, la pièce *White Snow* (2012-2013), de Paul McCarthy, est particulièrement pertinente parce que ce projet réinterprète le conte de fées *La belle au bois dormant* de manière grotesque.

La parodie

Bien que ce n'ait pas été théorisé ainsi lors des ateliers que j'ai suivis, le théâtre bouffon a recours à des processus parodiques. La théoricienne Linda Hutcheon (citée dans Thomson, 1986) définit la parodie comme « un processus intégré, structural et modélisant qui reprend, répète, invente et transcontextualise des œuvres d'art

existantes. L'ingrédient essentiel à ce processus est l'ironie (ou la distance critique entre parodiant et parodié) » (p. 164).

Par exemple, dans *French Kiss*, je transcontextualise la princesse à l'extérieur de son conte Disney et la place dans une performance artistique contemporaine. Ce changement de contexte introduit un regard ironique sur le personnage. Hutcheon apporte (citée dans Thomson, 1986) une distinction entre les modes parodiques normatifs et transgressifs. Dans le cas du traitement de la princesse dans *French Kiss*, il s'agit clairement d'une parodie transgressive. Non seulement la princesse est-elle sortie de son conte Disney, mais elle est aussi intégrée à un projet de performance qui l'amène à adopter des comportements qui vont à l'encontre de son rôle de princesse. Elle agit de manière abusive envers la grenouille et auto-dérisoire envers elle-même. En particulier, l'usage violent et excessif de la crème fouettée la déforme et la défigure, ce qui détruit le mythe de la belle princesse diplomatique. Ceci parodie non seulement le personnage de la princesse, mais aussi les concepts qui y sont rattachés, tels que la féminité, la monarchie et l'idée que la femme est présentée devant la caméra de manière passive pour le plaisir du spectateur. Cette princesse est non seulement sujet et objet, mais ses gestes détruisent les constructions sur lesquelles son personnage repose.

Le rire

Un ingrédient de base du bouffon et du clown est le rire. Selon Fusetti (1999), il « est le révélateur d'une transformation profonde, dans laquelle la personne reprend contact avec une partie refoulée d'elle-même, parfois depuis longtemps. Et le fait de la montrer tout de suite au public est tellement "trop" qu'il y a un lâcher prise » (p. 76). Jacques Lecoq (cité dans Fusetti, 1999) parle du *déséquilibre* :

> La situation est poussée jusqu'au moment où on sent que l'on touche une limite. Un pas de plus et on rit : on est dans le déséquilibre. Si l'effet thérapeutique se déclenche à ce moment, l'art va encore plus loin : il demande de sentir ce

> déséquilibre, sentir cette envie de rire, mais de transformer l'énergie en jeu. C'est là que le clown ne rit pas, même si le comédien meurt de rire à l'intérieur de soi. Le comédien en état de clown traverse ce déséquilibre qui provoque une libération d'énergie et, en ne riant pas, la donne au public, qui évidemment s'écroule de rire. (p. 78.)

Ces deux citations font référence à l'aspect thérapeutique du rire : d'une part, en révélant des parties cachées de nous-mêmes et, d'autre part, en créant une situation de catharsis pour le public causée par l'expression d'un déséquilibre. Dans mon travail, le rire permet aussi d'établir une complicité avec le public et de mesurer son degré de connexion avec moi lorsque les gens rient ou non aux moments attendus. De plus, le rire me permet d'aborder des sujets controversés en les enrobant d'humour. Par exemple, avec *Miss Art Star* (2009), je critiquais certaines conventions artistiques telles que la remise de prix ainsi que le désir de compartimenter les pratiques artistiques devant un public d'artistes et les ai fait rire aux éclats. Je n'aurais jamais eu le courage de partager mes opinions controversées sans utiliser le rire.

Avant de conclure cette section, je trouve pertinent d'apporter quelques clarifications au sujet des différences entre le clown et le bouffon puisque ces types de jeux/personnages sont souvent confondus. Fusetti (1999) avance qu'une distinction principale est que « si le bouffon rit du public en gardant une partie de son pouvoir dérisoire dans ses intentions, le clown vit dans la vulnérabilité complète, et ne garde rien pour lui. C'est le public qui rit de lui » (p. 83). Jaques Lecoq résume ainsi : « On rit du clown et le bouffon rit de nous » (Lecoq, cité dans Fusetti, 1999, p. 83). Selon le CNRTL (2005), « le mot *clown* vient de l'anglais *clown* sous les formes *cloyne*, *cloine*, puis *clown* au sens de "homme rustre, paysan", d'où "bouffon, fou" et plus spécifiquement à partir du 18^{e} siècle "pantomime, personnage des arlequinades et du cirque" ».

Selon Fusetti (1999), durant les années 1960, le cirque devenait de moins en moins populaire et Lecoq a réinventé le clown dans un contexte théâtral. Avec Lecoq,

> [l]e clown perd son maquillage et son costume extrême et se simplifie, en devenant un état comique de base, un état d'être plutôt que de faire, qui constitue la base de toutes les évolutions successives de la recherche du comique. Le travail de Lecoq devient une référence pour tous ceux qui s'intéressent au clown (p. 4).

Pour Fusetti, le clown actuel est une transposition poétique de soi-même, à l'aide d'un masque, le nez rouge.

Je parle du clown en raison de son intersection avec le genre bouffon, mais aussi parce que ce style a inspiré ma démarche. J'ai suivi des ateliers avec Hélène Donnelly et Adam Paolozza, qui empruntaient des éléments du clown. Certains fondements du clown ont été intégrés dans le personnage Marie-Minou Miaou Miaou (2008-2017). Ce personnage a parfois été joué de manière bouffonne, où je riais du public, mais très souvent de manière clown, où j'invitais le public à rire de moi. Dans *French Kiss*, j'utilise ce même genre d'aller- retour entre les deux modes de performance. Il y a des moments où le personnage semble rire de lui-même et de sa maladresse et d'autres où le point d'attaque se situe à l'extérieur de sa personne. Principalement parce que mes références au clown et au bouffon sont subtiles dans ce travail, l'oscillation entre les deux styles est difficile à détecter, mais cela n'a pas de conséquence; comme je l'ai mentionné, mon but n'est pas de créer une œuvre de bouffon ou de clown, mais de m'inspirer de certaines de leurs stratégies, de leurs concepts et même de leurs esthétiques. Par exemple, avec une section du tableau « Transformation » (2017-2018) de *French Kiss*, j'ai été surprise de constater que mon costume avec les formes exagérées faisait référence au bouffon. Il y a eu plusieurs moments, aussi, où l'utilisation de costumes m'a permis de trouver un état plus libre pour mon jeu.

1.3.3 La performance dans mon travail

Cette section du texte nous a permis d'analyser comment certains auteurs clés théorisent la performance et de constater que la définition de la performance est controversée. Suivant cela, j'ai choisi d'utiliser la définition élargie, proposée par Wark

(2006b), qui inclut entre autres la performance pour la caméra. En somme, nous avons vu que la performance est travaillée d'une manière complexe et changeante dans mes projets.

Certaines prises de conscience significatives ont été que, d'abord, mes projets *Maria Plus One* (2005-2008), *Apology Project* (2003-2011), *Marie-Minou Miaou Miaou* (2008-2017) et *French Kiss* (2011-2018), entre autres, s'inspirent de la devise féministe du « personnel est politique » en utilisant du contenu privé pour explorer des thèmes d'envergure politique.

Ensuite, la performance pour la caméra a été utilisée dans mon travail depuis ma maîtrise. En particulier, j'ai étudié comment l'utilisation de la performance pour la caméra pour construire le réel, pour entreprendre des réflexions identitaires, pour déconstruire la dichotomie sujet/objet et pour me sentir moins vulnérable opère dans *French Kiss* (2011-2018). J'ai aussi précisé que, certaines fois, mon travail de performance pour la caméra présente une documentation pure d'événements et que, d'autres fois, elle produit des œuvres en soi.

Puis, cette étude m'a permis de réaliser que l'esthétique relationnelle est comprise différemment par Bourriaud (1998) et Bishop (2004). Ce mouvement est manifesté de manière antagoniste (Bishop) dans mon travail de performance en général et dans les versions en direct de *French Kiss* (2011) en particulier.

Enfin, j'utilise certaines techniques apprises durant des ateliers de théâtre bouffons pour solidifier mon travail, mais ne vise pas à en faire une application puriste de cette forme de théâtre. Par exemple, le corps grotesque, promu par le bouffon a été utilisé dans *Miss Art Star* (2009) et dans le tableau « Destruction » (2018) de *French Kiss*, de même que pour les formes exagérées et les costumes ridicules dans « Transformation » (2017-2018) de *French Kiss.*

CHAPITRE 2

MÉTHODOLOGIE

2.1 Méthodologie de la thèse écrite

Dans ce programme doctoral, je lis, j'écris, je réfléchis et je crée pour essayer de me saisir comme sujet[3]. Ce processus, centré sur l'analyse de mon exil, m'inscrit dans une démarche de recherche autoréflexive. De toutes les méthodologies autoréflexives, l'autoethnographie semble la plus pertinente en raison de l'aller-retour constant entre l'analyse de soi et le sujet culturel examiné sur lequel cette méthode est fondée.

Celle-ci est définie par Carolyn Ellis et Arthur P. Bochner (2000) comme explorant de manière auto-analytique « *the interplay of the introspective, personally engaged self with cultural descriptions mediated through language, history, and ethnographic explanations* » (p. 742). Les auteurs ajoutent que

> *[t]he stories we write put us into conversation with ourselves, we expose our vulnerabilities, conflicts, choices and values. We take measure of our uncertainties, our mixed emotions and the multiple layers of our experience. Our accounts seek to express the complexities and difficulties of coping and feeling resolved, showing how we changed over time as we struggled to make*

[3] Quand je mentionne que je tente de me saisir comme sujet, il s'agit aussi de mon corps que je ne conçois pas comme étant séparé de mon esprit. Contrairement au dualisme cartésien, j'adhère à la conception de Merleau-Ponty pour qui le corps est beaucoup plus qu'un instrument, il est notre expression dans ce monde (Merleau-Ponty, cité dans Jones, 1998). En plus d'étudier les référents externes de mon corps, j'utilise l'intéroception, soit comment mon corps est ressenti de l'intérieur, dans mon travail. Par exemple, le tableau « Assimilation » (2017-2018) de *French Kiss* a été inspiré par des sensations corporelles ressenties lorsque j'habitais dans un appartement minuscule. En forçant la grenouille à entrer dans un petit aquarium, la princesse évoque les sensations que j'ai ressenties dans mon appartement.

> *sense of our experiences. Often our accounts are unflattering and imperfect, but human and believable* (p. 748).

Avec cette autoethnographie, j'étudie mon expérience de l'exil et tisse des liens entre celle-ci et des enjeux sociopolitiques auxquels mon expérience est liée tels que la langue, le choc culturel, l'assimilation et la nostalgie douloureuse. Comme le disent Ellis et Bochner (2000) cette méthodologie de recherche met l'emphase sur la complexité et la difficulté du phénomène tel qu'il est vécu de l'intérieur (p. 748).

L'outil principal de mon exploration autoethnographique est le carnet de bord. Chez moi et au cours de mes déplacements, je porte attention à mes réflexions, à mes sensations et à mes émotions liées à l'exil et tiens un carnet de bord dans lequel je les décris. La majorité de ces écrits abordent le moment présent; par contre, certains souvenirs clés font partie de mon exploration avec l'usage de la technique de rappel émotionnel (Bochner et Ellis, 2000) pour explorer le phénomène de manière approfondie. Ces notes visent à analyser l'impact de mon exil afin de mieux le comprendre et de voir comment je peux m'en inspirer dans ma création.

J'écris d'abord un premier jet de manière spontanée en tentant de décrire et d'analyser le plus honnêtement possible ce qui fait surface. Cette version du travail n'est pas du tout censurée. Je revisite ensuite les écrits dans un état plus distancié pour tisser des liens avec un contexte culturel. Pour utiliser les mots de Lancri (2006), j'essaie de me voir avec l'œil d'un autre. Pour ce faire, je me pose les questions suivantes : quels sont les incidents critiques principaux qui m'ont amenée à remettre en question mes idées et mes valeurs? Quelles tensions contiennent-ils? Quels thèmes ressortent? Qu'ai-je appris? Qu'ai-je changé? Pourquoi? Quelles perspectives sont représentées ou omises? Pourquoi? Qu'est-ce que cette histoire contient qui pourrait être intéressant à quelqu'un d'autre?

Un des risques des démarches autoréflexives est de tomber dans le narcissisme. Afin d'éviter cet écueil, Sylvie Fortin (2009) affirme que « [l]e praticien chercheur qui se retourne sur lui-même ne peut en rester là. Sa prise de parole doit dériver vers un ailleurs » (p. 104-105). Répondre aux questions nommées ci-haut pour tisser des liens avec des phénomènes externes m'aide à contourner cet obstacle.

Pour le contenu de mon carnet de bord qui est intégré à mon récit de pratique, un autre défi s'ajoute : celui de gérer la question de la vulnérabilité. Je veux à la fois écrire de manière ouverte et honnête pour explorer le sujet de manière approfondie sans pour autant rendre mes lecteurs inconfortables ou perdre de la crédibilité. Pour le contenu qui est révélé à d'autres, j'ajoute donc une troisième étape de rédaction, soit celle qui consiste à réviser le contenu pour déterminer quels éléments personnels je dois garder et quels éléments je peux éliminer. J'effectue cette décision en me posant la question suivante : cette information est-elle nécessaire au développement de l'histoire? Si on ne peut pas suivre le cheminement sans y avoir accès, je la garde. Pour le récit de pratique, qui devient un carnet de bord en soi, je dois aussi considérer l'impact de mes réflexions sur les gens que je mentionne dans le récit. Par exemple, ma photographe, mon directeur de thèse et mon évaluatrice externe deviennent des personnages dans ma narration et je dois être consciente de leurs niveaux de confort.

Les résultats de cette exploration autoethnographique sont aussi étudiés en relation avec des lectures sur l'exil, la performance et l'autofiction. L'analyse de ces textes est inspirée en partie d'une méthode herméneutique. Mon analyse de texte est herméneutique dans le sens où je développe une relation avec le texte en le liant constamment à ma propre expérience. Ricoeur croit que « *[t]he goal of textual interpretation is not merely to understand the text, but also to understand the self through the interpretative process* » (Ricoeur, cité dans Prassad, 2005, p. 37).

2.2 Méthodologie du projet de création artistique

L'aspect création de ma recherche est inspiré de la déconstruction. Selon Sim (1999), ultimement, la déconstruction peut être perçue comme une forme philosophique de scepticisme qui remet en question nos préjugés et, à son meilleur, démontre les contradictions qui rendent nos jugements suspects. La déconstruction, qui provient largement de l'œuvre de Jacques Derrida, vise à lire les textes « *to reveal conflicts, silences, and fissures* » (Taylor et Winquist, 2001, p. 84-85). Bien que beaucoup théorisée comme méthode d'analyse littéraire, la déconstruction peut être appliquée à diverses productions culturelles (Taylor et Winquist, 2001). Cette philosophie est mise en évidence dans plusieurs de mes performances qui déconstruisent des aspects de la société de manière cocasse. Avec *Maria Plus One* (2005-2008), je me suis mariée à une poupée pour déconstruire les mœurs amoureuses. La performance *Free Sugar* (2002) déconstruit un fondement de la société de consommation en créant de faux problèmes et en proposant de les résoudre avec du glaçage rose. Le projet *Marie-Minou Miaou Miaou* (2008-2017) déconstruit les stéréotypes francophones en créant un personnage clownesque qui exemplifie les clichés et les exagère pour pointer leur ridicule. Pour *French Kiss,* je déconstruis la perception et la compréhension même de mon exil avec mes recherches et mes réflexions et crée des œuvres inspirées de cette perspective élargie de mon vécu.

En bref, ma méthodologie est un « bricolage » entre l'autoethnographie et la déconstruction en étant inspirée de l'herméneutique. Ces bricolages méthodologiques qui combinent des démarches réflexives et autoréflexives permettent de mener des recherches sur chaque aspect de la thèse de manière ciblée. Cette recherche est structurée afin de partir du plus particulier, l'auto-analyse de l'expérience de mon exil, pour ensuite étudier des écrits sur l'exil afin d'obtenir une perspective plus large sur le sujet. L'aspect création du projet permet ensuite d'intégrer cette compréhension approfondie du sujet dans une œuvre.

2.3 Articulation du rapport théorie/pratique

Ma recherche théorique et ma pratique artistique s'entrecroisent de façon continue. Le choix de ma recherche théorique était en lien direct avec ma pratique artistique quand je me suis inscrite au doctorat. Je travaillais un personnage clownesque nommé *Marie-Minou Miaou Miaou* (2008-2017) qui déconstruisait les stéréotypes liés à la francophonie au travers de techniques bouffonnes. Ce travail utilisait directement ces techniques pour traiter de l'exil de manière autofictionnelle, ce qui est exactement ce que j'aborde dans ma recherche.

Je produis maintenant des pièces dans cette même veine théorique et méthodologique, sans utiliser le personnage de *Marie-Minou Miaou Miaou*. Avec *French Kiss*, je performe de manière autofictionnelle certaines composantes de mon exil. Les trois premières performances de *French Kiss* explorent la résistance à l'assimilation, tandis que le travail de performance pour la caméra explore l'assimilation, le *passing*, la déconstruction identitaire et l'effacement.

Mon défi est de maintenir la pulsion instinctive de mon travail tout en continuant à créer dans un cadre théorique précis. En d'autres mots, je dois arriver à mettre de côté mes intentions de recherche pour « partir dans la nuit » (Lancri, 2006, p. 15) créatrice sans toutefois dévier trop loin. Pour ce faire, je capte mes images et certains rêves dans mon carnet de bord et je participe à un groupe d'improvisation performance ainsi qu'à des ateliers de mouvements. J'ai aussi recours à un œil extérieur pour m'aider à explorer mes images et structurer des improvisations. Tout ceci me permet de sortir le travail de ma tête et le mettre dans mon corps, où il est toujours plus puissant et où il ne dévie jamais trop de mon cadre théorique.

DEUXIÈME PARTIE

CHAPITRE 3

RÉCIT DE PRATIQUE : *FRENCH KISS*

3.1 Introduction au récit de pratique

> « Puisque à l'origine le terme "méthode" signifie cheminement et que nous devons accepter de cheminer sans chemin, de faire le chemin dans le cheminement. » (Morin, cité dans Laurier, 2009, p. 83)

Cette partie de ma thèse plongera dans le processus de la création de mon œuvre artistique doctorale. Selon la terminologie du théoricien Lancri (2006), la partie précédente du texte a explicité mon *projet*, tandis que celle-ci précisera mon *trajet.* En d'autres mots, la première section a défini mes intentions, ma problématique, mon cadre théorique ainsi que ma méthodologie, et la deuxième section se propose d'analyser le cheminement derrière mon projet artistique et comment les concepts que j'ai décrits en première partie ont été vécus dans ma pratique.

Si j'ai soumis mon *projet* aux critères de cohérence requis pour une recherche doctorale en tentant de présenter mon contenu de manière raisonnée, ordonnée et définie (Laurier, 2009), mon intention, en décrivant mon *trajet*, est de présenter mon processus créatif de la manière la plus sincère et juste possible, en laissant de la place « au hasard, à l'erreur, à l'imprévisible, ces aspects étant tous des éléments faisant […] partie intégrante du processus de recherche » (Laurier, 2009, p. 82-83). Pour revenir à Lancri (2006), ce sera un *trajet* qui chemine en étoile, « qui bifurque… où les cheminements ne cessent de diverger » (p. 16). Il révèlera les doutes, les essais et les erreurs, les

bouleversements ainsi que les épiphanies et les apprentissages d'où a émergé la production finale.

Ceci dit, il y aura parfois un écart entre certaines idées avancées durant le *projet* et leur cheminement au travers du *trajet.* Plutôt que de réviser mon *projet* pour masquer cet écart, j'ai jugé plus pertinent de le maintenir dans son était original et de représenter l'évolution de mes idées au travers du *trajet*. Lancri (2006) parle de concepts proposés en début de *projet* comme étant « provisoires ». Il croit qu'il y a nécessairement des « différences qui ne vont pas manquer de s'immiscer entre le *projet* de la thèse (tel qu'il est déposé en début de recherche) et le *trajet* parcouru (une fois la trajectoire de cette recherche accomplie) » (p. 14). Ces différences formeront une partie intégrante et stimulante de mon récit de pratique.

Aussi, au travers de la description de ce *trajet*, l'entrecroisement entre ma création artistique et ma recherche théorique sera explicité (Lancri, 2006). Nous verrons comment ces deux pôles, parfois considérés contradictoires, se sont nourris l'un de l'autre dans un aller-retour continu (Gosselin, 2009). Cette section du texte contiendra également des réflexions sur mes œuvres précédentes pour situer ma démarche, sur mon processus créatif et sur la recherche-création en général, ainsi qu'une étude sur l'influence qu'ont eue certains des artistes nommés dans mon corpus sur ma pratique.

En étudiant les particularités de la recherche-création, Diane Laurier (2009) s'est posé une question éclairante : « Comment, en effet, anticiper l'œuvre, lorsque celle-ci est à venir? » (p. 83.) De son côté, Éric Le Coguiec (2009) parle de « la nature inconnue de l'objet à cerner » (p. 115) dans la recherche-création. Ces questions rappellent les mouvements de la poïétique et de l'autopoïétique. Pierre Gosselin (2009) avance que la recherche poïétique telle que la définit Passeron souscrit « à l'idée que la recherche en pratique artistique s'intéresserait principalement à comprendre l'art en train de se faire » (p. 24). Il souligne que Conte définit comme « autopoïétique » une recherche à

caractère poïétique réalisée dans une pratique artistique par celui qui en est l'acteur principal. C'est de ce genre de recherche autopoïétique dont il sera question dans cette partie de la thèse. Je tenterai, en traçant le parcours de la création de mon œuvre artistique, de saisir mon art en train de se faire. Cette tentative me rappelle la chanson *L'eau Vive* de Guy Béart, dans laquelle il compare une jeune fille à une eau vive insaisissable. Cette tentative de cerner ma création en cours de route serait un peu comme courir après une eau vive : son contenu fluide et en évolution m'échappera parfois. Comme le dit le chansonnier : « Entre vos doigts, l'eau vive s'envolera. » Mon défi, dans cette section, sera par conséquent de faire de mon mieux pour capter ce contenu insaisissable.

La première section sera consacrée à une réflexion sur trois variantes de *French Kiss* présentées au début de mes études doctorales. Je partagerai ensuite des éléments dont j'ai pris conscience en préparant mon examen de projet et fournirai plus de détails sur la clarification de ma démarche par l'examen de projet. Finalement, nous examinerons les trois sessions de performance pour la caméra, qui ont culminé avec mon œuvre finale, et des choix de présentation pour ce travail.

3.2 Mise en contexte du projet de création

D'abord, je le rappelle, ma démarche, que je qualifie d'« autofictionnelle », consiste à scruter ma vie pour en tirer du matériel artistique et le mettre en spectacle. Avec les trois premières performances, je me suis particulièrement intéressée à l'altérité dont j'ai pris conscience en étant une francophone habitant en Ontario et au besoin de résistance pour maintenir une spécificité culturelle. Le travail de performance pour la caméra qui a suivi explore de manière plus large les conséquences psychologiques de mon exil, telles que l'assimilation, le *passing*, l'exotisme, l'autodestruction et la disparition.

Puisque ma démarche autofictionnelle s'inspire de l'analyse de ma subjectivité, la description de mon processus créatif sera plus révélatrice que si un artiste créait à partir de sujets détachés de sa personne. Par exemple, dans *Strangeland* (2005), l'artiste Tracey Emin témoigne de ses expériences de vie et explique comment celles-ci alimentent son art. En analysant la recherche-création, Laurier (2009) constate qu'il « n'est pas rare que le praticien chercheur soit porté à explorer les avenues offertes par l'approche biographique » (p. 85). Plus loin, elle élabore :

> De cette manière, l'artiste devient le principal chercheur de sa démarche artistique. En réalisant l'étude de son propre cas, il écrit dans un genre qui prend souvent la forme d'une réflexion à propos d'aspects relevant du Self, de l'identité… Bref, l'expérience personnelle devient une voie de compréhension du travail créateur. (p. 85.)

Éclairé par les explications de Laurier, mon texte contient certains éléments biographiques et une analyse de ma subjectivité inévitable pour tenter de saisir une recherche-création inspirée par l'autofiction.

Mon déménagement du Québec vers l'Ontario m'a amenée à vivre un exil volontaire qui a eu un impact déchirant sur ma vie. Je n'ai pas eu l'occasion d'entreprendre de recherches formelles sur cette réalité jusqu'à ce que je débute mes recherches doctorales. Tout juste avant, j'ai créé un projet de performance intitulé *Marie-Minou Miaou Miaou* (2008-2017) centré sur un personnage clownesque qui se voulait un amalgame de stéréotypes francophones (voir, par exemple, la vidéo représente *Marie-Minou Miaou Miaou* en train de jouer avec des boîtes de soupe aux pois Habitant, des grenouilles et du sirop d'érable (figures 3.1 et 3.2). C'est ce travail qui m'a motivée à étudier l'impact de mon exil, dans un contexte académique.

Figure 3.1. Marie-Minou Miaou Miaou, vidéo, 2008

Figure 3.1. *Marie-Minou Miaou Miaou*, vidéo, 2008

Lorsque j'ai commencé mon doctorat, je savais que je voulais créer d'autres pièces qui me permettraient de parler de mon exil, mais je ne savais pas exactement par où commencer. Après quelques tentatives non concluantes, il m'est venu l'idée de réinterpréter le conte *La princesse et la grenouille* en utilisant la grenouille comme un symbole de fierté francophone. Cette inspiration m'est venue à l'esprit comme les francophones du Canada ont parfois été traités de grenouilles de manière péjorative. Mon utilisation de la grenouille est inspirée par les artistes féministes qui se sont réapproprié l'anatomie féminine durant les années 1970 pour la libérer de ses connotations négatives, notamment avec le mot *cunt*. En parlant de pièces qui se réapproprie l'anatomie feminine, l'auteur Kira (2010) avance que, « *[b]y taking the main source of woman's "otherness" and reclaiming it to portray a positive and*

beautiful identity, feminist artists gained a source of power and liberation » (s. p.). Judy Chicago a contribué à ce mouvement avec *The Diner Party* (1974-1979), un banquet qui célébrait plusieurs femmes historiquement marquantes. Chaque place à la table représentait une femme qui était honorée en utilisant de la vaisselle décorée de motifs vulvaires.

3.3 Les trois performances en direct

Au cours des trois premières performances, j'ai présenté la princesse comme le sujet énonciateur anglophone qui déclare que la grenouille est différente et doit changer. Le personnage de la princesse renforce constamment le statut d'Autre de la grenouille en parlant de sa déception face à son état actuel et en suppliant les gens de l'aider à la transformer en un prince. Avec ces performances, j'ai tenté de tracer un parallèle entre le refus de transformation de la grenouille et le refus d'assimilation des francophones. Cette métaphore était chère à mes yeux, car, depuis mon déménagement à Toronto, je me suis fortement impliquée dans la communauté francophone de la ville et me suis sensibilisée à la résistance dont un groupe minoritaire doit faire preuve s'il veut maintenir sa spécificité culturelle.

3.3.1 Galerie Saw, dans le cadre du Forum « Être artiste dans la francophonie canadienne »

Ma première performance a donné lieu à une pièce qui a déconstruit le conte de fées *La princesse et la grenouille*. J'ai été invitée à performer à la Galerie Saw dans le cadre du forum « Être artiste dans la francophonie canadienne » (2011). Cette rencontre regroupait des artistes et des organisateurs culturels canadiens pour explorer les enjeux qui affectent les artistes francophones. Au début de la performance, la princesse que j'incarnais a socialisé avec le public et a présenté les visiteurs à la grenouille. La princesse s'est comportée de manière digne et naturelle, bien que son costume, constitué d'une robe de bal antique et d'une tiare, était caricatural. Le directeur de la

galerie a ensuite annoncé que le public aurait le privilège de voir une grenouille se transformer en prince. Afin de provoquer cette transformation, la princesse a embrassé la grenouille, mais la métamorphose n'a pas eu lieu. Puis, elle a réessayé en utilisant des positions grotesques et comiques. « *The frog song* », de Robert Charlebois (1976) – « *I am a frog, you're a frog kiss me and I will turn into a prince sudenly* » –, s'est mise à jouer au moment où elle caressait la grenouille dans une barboteuse. Après plusieurs tentatives, la princesse a sollicité l'aide de certains membres du public pour qu'ils embrassent la grenouille à présent complètement mouillée (figure 3.3). Toutes ces tentatives ont échoué et la princesse, réalisant que la transformation ne se produirait pas, a quitté les lieux, désolée.

Figure 2.3. *French Kiss*, performance à la Galerie Saw, 2011

Même si la pièce s'est bien déroulée, lorsque j'ai regardé la documentation, j'ai trouvé mon jeu timide et peu développé. On voit Maria vêtue d'une robe de princesse plutôt qu'un personnage. Suivant cette réflexion, j'ai décidé d'étoffer le personnage et le jeu pour les performances à venir.

Étant donné que ceci a été la première présentation du projet, elle n'a pas suscité autant de réflexions que les deux autres. J'étais surtout euphorique d'avoir trouvé une façon d'explorer la problématique de l'altérité par le biais de la grenouille et vivais la phase de lune de miel du projet. Avec du recul, ce qui me marque le plus est à quel point la performance était bien ciblée par rapport au public. Les participants de cette conférence étaient francophones et intéressés par les enjeux qui affectent nos communautés en situation minoritaire. La symbolique de la grenouille et les discours liés à l'assimilation représentaient pour eux des thèmes familiers et pertinents. Le fait que je parlais à des gens intéressés a rendu ma performance plus agréable que durant les prestations suivantes. J'ai conclu que ce contexte de présentation est un exemple à suivre pour les prochaines pièces.

3.3.2 Print Studio, dans le cadre de *Supercrawl*

French Kiss a été présenté dans le contexte du *Supercrawl* par le Print Studio à Hamilton (2011). Pour ce projet, j'ai monté un kiosque à baiser et la princesse a supplié les gens qui passaient d'embrasser la grenouille afin qu'elle se transforme en prince. Comme lors des autres présentations de *French Kiss*, cette pièce s'approprie la grenouille comme symbole représentant les francophones, et le refus de transformation de la grenouille trace un parallèle avec le refus d'assimilation des francophones.

La pièce a atteint l'objectif d'animer certains membres du public et de les amener à réfléchir à des débats identitaires de manière humoristique. Au fil de la performance (figure 3.4), mon personnage a eu plusieurs conversations à propos du symbole de la grenouille, de la représentation des francophones et de ce que signifie l'image de la princesse dans la société.

Figure 3.3. *French Kiss*, performance au Print Studio, 2011

Une autre difficulté s'est vécue sur le plan émotif. Performer *French Kiss* dans ce contexte m'a placée dans une situation vulnérable. *Supercrawl* est une foire populaire qui invite le grand public à se divertir en consommant de la musique, des arts et de la nourriture. Bien que j'aie créé un kiosque à baisers spécifiquement pour faire référence aux formes de divertissement offertes dans ce genre de fêtes foraines, je n'ai pas suffisamment réfléchi à la façon dont ce contexte de présentation aurait un impact sur mes interactions avec le public. Par exemple, certaines d'entre elles se sont passées avec des hommes ivres qui voulaient embrasser la princesse plutôt que la grenouille. Mon personnage a dû établir des frontières et rediriger leur attention vers mon concept. Cette situation de vulnérabilité a été beaucoup explorée en art vivant, entre autres avec *Rhythm 0* de Marina Abramovic, qui en a fait son sujet. Pour cette performance, l'artiste est demeurée passive et a invité le public à interagir avec son corps et une sélection d'objets, incluant un fusil chargé. Elle s'est placée dans une vulnérabilité extrême. Une différence fondamentale entre *French Kiss* et *Rhythm 0* est que la vulnérabilité n'était pas mon sujet et que les interactions ennuyeuses avec les hommes voulant embrasser la princesse n'ont fait qu'ajouter des comportements sexistes clichés à la pièce.

Performer dans ce contexte m'a aussi amenée à me sentir comme un mouton noir. Je me suis tournée vers Landowski (2006) pour comprendre cette dynamique en étudiant ce qu'il décrit comme étant l'archétype de l'ours : « l'ours, ce solitaire – ce fou ou ce génie – à qui nul autre que lui-même ne peut indiquer le chemin à suivre et qui, une fois en marche, ne déviera pas, quoi qu'il arrive, de sa propre trajectoire... » (p. 54.) Selon Landowski, cet archétype a « une manière invétérée de déranger ou de questionner les habitudes les mieux ancrées » (p. 56). Avec cette pièce, mon rôle a été un peu comme celui de l'ours, car j'ai suivi mon propre chemin, ce qui m'a amenée à déranger le joyeux climat de la fête foraine avec une réflexion sur l'altérité et l'assimilation à connotation sexuelle. Je me demande si mon projet aurait été mieux compris et si je me serais sentie plus en sécurité si la pièce avait été présentée dans une galerie, telle qu'originalement prévu.

Quand je pense à la pièce *Yams up my Granny's Ass* de Karen Finley (1986), je constate que le fait que l'artiste présente cette pièce dans un théâtre lui permet d'explorer ses sujets tabous de manière plus poussée que si elle présentait son travail dans fête populaire. Même si Finley a écrit un poème intitulé *Black Sheep* qui célèbre les agents provocateurs, elle ne ressent pas le besoin d'amener sa provocation sur la place publique. Elle a même parlé de son besoin de protection comme artiste. Elle a répondu à l'observation que la force dans le travail de Jim Morrison vient du fait qu'il se mettait dans des situations malsaines et dangereuses en disant : « *I just don't buy that. Maybe it's because I'm a woman, but I have a certain fear: when I tried hitchhiking after reading Kerouac's On The Road, I got picked up and at gunpoint had to give someone a hand job* » (Finley, 1991, p. 48.) Elle ajoute plus tard : « *So onstage I create an energy of freedom and safety*. » (p. 49.)

Dans cette même veine, *Rhythm 0* d'Abramovic aurait pu connaître une fin désastreuse si elle avait été performée dans une fête foraine. Par contre, la pièce *Two Undiscovered Amerindians Visit the West* de Coco Fusco et Guillermo Gómez-Peña (1992-1993) est

encore plus percutante dans un lieu public qu'elle le serait dans une galerie. Pour cette pièce, aussi appelée *The Couple in the Cage*, les artistes se sont présentés comme deux expositions humaines autochtones venant du golfe du Mexique. Ils se sont installés dans une cage dans plusieurs grandes villes et ont performé des « tâches traditionnelles » de leur culture inventée. La pièce est d'autant plus efficace qu'elle a été présentée à un public non averti qui a, semble-t-il, souvent cru qu'il s'agissait de véritables expositions humaines. Cette réaction démontre que si une présentation exploitante qui compare l'altérité humaine à des animaux dans un zoo est considérée divertissante, une déconstruction postcoloniale de cette pratique, telle que celle offerte par ce travail, s'impose comme nécessaire.

Lors d'une entrevue avec Les Fermières Obsédées (2012), ces dernières m'ont avoué qu'elles trouvaient que présenter leur travail dans des lieux publics était plus exigeant émotivement. Elles ont pris pour exemple une prestation de théâtre de rue à Marseille où elles se sont fait lancer des objets. Malgré tout, elles continuent de performer dans une grande diversité d'endroits. L'argument le plus souvent utilisé en faveur des prestations dans des lieux publics est que ces événements sont une occasion de présenter son travail à un auditoire plus large et d'ainsi augmenter l'impact de la pièce. Cela dit, je ne suis pas certaine que cela soit toujours juste; si le public est plus diversifié, l'impact du travail est par contre difficile à évaluer.

En performant lors du *Supercrawl*, je me suis placée dans une situation vulnérable et me suis mise à risque de devenir une toile d'arrière-fond de l'événement principal, dont l'ambiance en fut finalement une de carnaval. Par contre, étant donné que mon concept s'inspirait des fêtes foraines et s'appropriait le kiosque à baisers d'une manière controversée, d'un point de vue conceptuel, cet événement était l'endroit idéal pour cette pièce. En évaluant celle-ci, mon directeur de recherche estimait que ce qui fut un échec émotif était peut-être au fond un succès conceptuel. Il restera à évaluer lequel de ces deux critères dominera lorsque je choisirai d'autres contextes de présentation, car

la question n'est peut-être pas simplement celle d'*où* performer, mais aussi *comment performer* : comment aurais-je pu adapter ma performance pour me sentir à l'aise dans le contexte du *Supercrawl*? Coco Fusco et Guillermo Gómez-Peña étaient dans une cage, ce qui les protégeait. Ils avaient aussi des guides qui dirigeaient le public. Mon kiosque de baisers n'a tout simplement pas créé une distance suffisamment grande entre le public et moi. Il est possible que si une autre personne avait été à mes côtés pour documenter la performance durant toute la soirée, je me serais sentie plus en sécurité et les interactions auraient été plus respectueuses.

En bref, suivant cette version de *French Kiss*, j'ai décidé de mieux tenir compte des lieux dans lesquels je choisis de performer et au genre d'interactions que ceux-ci vont créer avec le public. Du plus, j'ai appris qu'il est important d'adapter le soutient externe requis et les dispositifs de présentation pour que je me sente en sécurité dans différents lieux.

3.3.3 Galerie Thompson Landry pour la Semaine de la francophonie de Toronto

J'ai été invitée par le Laboratoire d'art à présenter une performance à la Galerie Thompson Landry dans le cadre d'une soirée d'ouverture pour la Semaine de la francophonie de Toronto (2011). L'événement consistait en une réception vins et fromages dans une galerie animée par de courtes présentations musicales, théâtrales et d'art de la performance. Les premières idées que j'ai proposées aux organisatrices leur semblaient trop provocatrices pour le contexte et elles ont finalement accepté que je présente une version modérée de *French Kiss*. Lors de l'événement, je me suis donc promenée en tenue de princesse caricaturale avec ma grenouille et ai supplié différentes personnes de l'embrasser pour qu'elle se transforme en prince. L'allure et le tempérament de la princesse étaient désinvoltes, elle parlait en français, mais avait un accent anglais prononcé afin de se positionner comme l'assimilatrice anglophone qui voulait transformer la grenouille francophone. Les conversations ont été enregistrées à l'aide d'un micro-cravate.

La performance a bénéficié de mes réflexions par rapport aux points faibles des prestations précédentes. Ceux-ci ont été améliorés dans cette version du projet : le personnage de la princesse était plus étoffé que durant les premières pièces, les conversations ont été enregistrées à l'aide d'un micro-cravate et j'ai eu plus de plaisir à performer, car même si le public de cette réception n'était pas exclusivement des artistes, les gens étaient des amateurs d'art sensibles à mon sujet. Ceci dit, j'ai gardé mon jeu « de bon goût », car je ne voulais pas les offusquer.

Après cette performance, j'ai remarqué qu'une faiblesse potentielle du projet est que la voix de la grenouille, le personnage qui résiste à l'assimilation, n'est jamais directement entendue. Elle parle à travers ses actions – son manque de transformation, mais pas avec des paroles. Ceci rend-il mon concept inaccessible à certains membres du public? Certaines personnes ont établi un lien direct avec le refus de transformation de la grenouille et la résistance à l'assimilation, mais d'autres ont admis ne pas comprendre le concept et n'être que divertis par le costume et les interactions loufoques. De plus, je me suis demandé à quel point il était clair que je m'identifiais à la grenouille, le personnage opprimé, plutôt qu'à la princesse, le personnage assimilateur. Je ne sais pas si le fait que je sois l'artiste et qu'en même temps je performe le personnage de la princesse porte à confusion. Ces questions m'ont amenée à me demander jusqu'où il me fallait expliciter mon message. Mes performances ont recours à la narrativité, mais pas d'une manière aussi linéaire que le théâtre traditionnel. Ce positionnement entre deux médiums soulève des questions : dois-je clarifier ma narrativité pour que le public entre dans ma mise en scène? À quel point, en tant qu'artistes, sommes-nous responsables du degré de compréhension de notre public? Ceci doit-il être un critère pour juger du succès d'une pièce? Voilà autant d'interrogations que je continue à porter.

À la suite de ces réflexions, j'ai estimé que le concept serait peut-être plus clair si je présentais une version photo et vidéo du projet; j'ai imaginé une série de photographies

numériques en couleurs qui auraient mis en scène le personnage de la princesse en train d'interagir de manière loufoque avec une grenouille. Les couleurs des photographies auraient été vives et l'esthétique, clownesque et d'un kitsch dégoûtant. (Pensons ici à l'esthétique des collaborations vidéo entre Paul McCarthy et Mike Kelly, ou aux performances des Fermières Obsédées, où une abondance de substances gluantes viendrait souiller les mises en scène.)

3.3.4 Retour sur ces trois performances pour l'examen de projet

Étant donné que beaucoup de temps s'est écoulé entre la création de ces trois premières performances et mon examen de projet, j'ai eu l'occasion d'y réfléchir et de prendre une certain recul. À ce stade, ces pièces m'embarrassaient. J'ai décidé d'analyser l'inconfort que je ressentais afin de voir ce qu'il pourrait en fait m'apprendre et comment il pourrait inspirer ma démarche lors des pièces suivantes.

J'ai commencé ma réflexion en me concentrant sur ce qui manquait dans ce travail. Comparativement à certaines de mes œuvres précédentes, ces trois performances sont beaucoup moins viscérales, émotives et grotesques. Je me suis attardée à une photo de *Free Sugar* (2002), qui montre la bouche d'un homme complètement bourrée de pudding rose (figure 3.5). Le liquide gluant se colle à son visage et l'empêche de parler. Une substance généralement utilisée comme dessert devient dès lors violente et menaçante. L'image de cette bouche remplie à l'excès est certainement plus grotesque que mes trois premières versions de *French Kiss.*

Figure 3.4. *Free Sugar*, photographie, 2002

La pièce *Crumbs* (2004) me vient aussi à l'esprit. Dans *Crumbs* (figure 3.6), quatre femmes peu vêtues se sont bagarrées pour des miettes de pain. Ce combat est pathétique puisque même si elles gagnaient, elles n'obtiendraient pas de quoi se nourrir pour un repas. Leurs mouvements expriment le désespoir, car ces gestes futiles n'amèneront jamais une victoire dans la dignité. Le jeu des performeuses est viscéral et la pièce a une plus grande charge émotive que mes trois versions précédentes de *French Kiss*.

Figure 3.5. *Crumbs*, performance, 2004

Une différence vient du fait qu'avec ces trois premières versions de *French Kiss*, je me suis intéressée à un concept et ai cherché une façon de l'illustrer avec mon art. Dans ces exemples de mon travail antérieur, j'ai procédé à l'inverse : j'étais interpellée par des images et les ai exécutées sans réfléchir à ce qu'elles signifiaient. Dans un cas, j'ai réfléchi puis j'ai créé; dans l'autre, j'ai créé puis j'ai réfléchi.

Lorsque ma démarche est d'abord cérébrale, mon travail contient moins de mystère : il suscite moins de questions, d'intrigues et d'éléments non résolus. Je suis plus engagée dans ma démarche quand le travail contient de l'inconnu. Les éléments non résolus me motivent à continuer à créer afin de mieux les comprendre. D'une manière semblable, Marguerite Duras (1993) partage son expérience : « L'écriture c'est l'inconnu. Avant d'écrire on ne sait rien de ce qu'on va écrire. » (p. 52,) Elle précise :

> Si on savait quelque chose de ce qu'on va écrire, avant de le faire, avant d'écrire, on n'écrirait jamais. Ce ne serait pas la peine. Écrire c'est tenter de savoir ce qu'on écrirait si on écrivait – on ne le sait qu'après – avant, c'est la question la

> plus dangereuse que l'on puisse se poser. Mais c'est la plus courante aussi. (p. 53.)

Duras croit qu'il vaut mieux créer sans savoir ce que l'on va faire à l'avance afin d'être motivé par le mystère qu'est notre œuvre.

Après les trois premières versions de *French Kiss*, il s'est écoulé une longue période durant laquelle je n'ai pas fait de création. Durant ce temps, la seule image qui m'interpellait était la destruction de mes costumes et de mes accessoires. Je m'imaginais déchirant ma robe de princesse et ma grenouille en peluche, jetant leurs morceaux de manière violente, les souillant de liquides et les brûlant. Je n'ai pas concrétisé cette image puisque la destruction de ces objets aurait marqué la fin, peut-être prématurée, de mon projet. Par contre, j'ai cru qu'il serait intéressant d'examiner la signification de cette image. D'où ce désir de détruire ces objets est-il venu? Qu'aurais-je accompli par ce geste?

Ce désir de destruction était une réaction à la manière fixe utilisée pour représenter l'identité francophone et l'exil dans ce projet jusqu'à présent. Cette fantaisie était une façon de me libérer de cette contrainte et de rendre la thématique plus complexe et brouillée. Avec *French Kiss*, j'utilise le stéréotype de la grenouille comme un symbole de l'identité francophone. Les propos de Homi Bhabha (1994) sont éclairants à ce sujet. L'auteur croit que le stéréotype est utilisé par le colonisateur pour contrôler l'identité du colonisé en le rendant Autre d'une manière fixe :

> *An important feature of colonial discourse is its dependence on the concept of "fixity," in the ideological construction of otherness. Fixity, as the sign of cultural/historical/racial difference in the discourse of colonialism, is a paradoxical mode of representation: it connotes rigidity and an unchanging order as well as disorder, degeneracy and daemonic repetition. Likewise, the stereotype, which is its major discursive strategy...* (p. 94-95.)

Je retiens surtout de cet extrait que Bhabha croit que le stéréotype est une façon de rendre l'identité fixe alors qu'elle ne l'est pas véritablement. Aussi, puisque cette généralisation exagérée est une construction qui ne peut être prouvée, elle est répétée afin d'être perçue comme étant réelle (Bhabha, 1994). Dans une ligne semblable, O'Reily (2009) estime que l'étrange familiarité des stéréotypes et des clichés est le résultat de siècles de conditionnement par des iconographies culturelles qui sont renforcées à chaque niveau, des médias de masse jusqu'aux échanges interpersonnels. En somme, on ne peut prouver que les francophones sont des grenouilles, donc on répète ce stéréotype arbitrairement construit jusqu'à ce qu'il soit adopté.

Suivant cette lecture, je me suis demandé si l'usage du stéréotype dans ma pratique amenait la déconstruction espérée, ou si le travail ne devenait qu'une autre voix qui contribuait à la renforcer. En Ontario, un des contacts que j'ai eus avec la culture francophone s'est produit au travers de sa représentation stéréotypée. À force de faire face à ces clichés, j'ai fini par m'accrocher à eux, comme s'ils étaient des représentations valables de ma culture. Avec le projet *Marie-Minou Miaou Miaou* (2008-2017), j'ai ressenti un besoin d'utiliser ces stéréotypes dans un personnage clownesque pour m'en débarrasser, pour les exorciser. L'humour a été un outil efficace pour déconstruire ces stéréotypes. Le personnage est tellement ridicule qu'on rit de lui et des stéréotypes exagérés à partir desquels il est construit (figure 3.7). Devenus objets de ridicule, ces stéréotypes perdent leur crédibilité. Il devient alors évident que l'identité francophone excède la représentation fixe créée par l'usage de stéréotypes.

Figure 3.6 *Marie-Minou Miaou Miaou*, performance, 2008

Je ne suis pas la seule artiste à avoir interrogé la représentation de l'identité culturelle au travers du stéréotype. Renée Cox a créé des photos exagérant des stéréotypes de la culture afro-américaine. Par exemple, avec *Hot-en-Tot* (1994), elle a ajouté des prothèses en forme de seins et de fesses à son corps pour lui donner des courbes exagérées. En parlant du travail collaboratif de Renée Cox avec l'artiste Lyle Ashton Harris, Amélia Jones (2004) avance qu'en exagérant les aspects « fétichisés » de la culture afro-américaine, ce duo révèle que ceux-ci sont des constructions risibles. Dans le même sens, Guillermo Gómez-Peña, avec *Ethno-Techno: A living Diorama of Fetish-ized Others* (2002), collabore avec d'autres artistes pour créer des personnages qui à la fois performent et déconstruisent des stéréotypes culturels (Jones, 2006). Gómez-Peña avance que ces personnages révèlent comment les médias globaux démontrent, sexualisent et fétichisent différentes formes d'altérité (Gómez-Peña, cité dans Jones, 2006). Jones (2006) croit ainsi qu'en représentant ces sujets de manière exagérée, Gómez-Peña et ses collaborateurs montrent que ces identités sont changeables puisqu'elles peuvent être éclatées par l'excès. Toujours selon Jones, avec l'usage de l'excès, Gómez-Peña déconstruit le fétichisme au travers duquel des sujets

considérés comme appartenant au Tiers-monde sont construits comme étant statiques, à l'opposé des sujets de l'Occident représentés comme dynamiques. La déconstruction des stéréotypes francophones dans *Marie-Minou Miaou Miaou* (2008-2017) utilise l'excès d'une manière semblable et éventuellement vise à représenter l'identité francophone comme étant dynamique plutôt que fixe.

Par contre, avec les trois premières versions de *French Kiss*, les personnages de la grenouille et de la princesse sont performés d'une manière fixe. On ne voit pas d'évolution dans leur subjectivité ou dans leur façon d'entrer en relation; ils répètent le même chapitre de leur saga dans différents contextes. Comme structure narrative, reproduire le même conflit dans différents contextes est ennuyeux. Il n'y a pas d'intrigue puisqu'on sait toujours comment le conflit sera résolu. Comme représentation de l'identité, l'absence d'évolution dans la vie intérieure des personnages (*character arc*) crée par ailleurs une illusion de stagnation. En outre, la métaphore de la résistance à l'assimilation est claire, mais le ton est didactique et faussement résolu. Cela crée l'illusion d'une fin heureuse dans laquelle la résistance à l'assimilation est réglée une fois pour toutes, plutôt que d'être l'effort constant qu'elle représente véritablement. Cette célébration de la fierté francophone par la résistance à l'assimilation a été fondamentale pour moi; cela dit , à force de la répéter au travers des performances, elle s'est en quelque sorte calcifiée. Ce n'est pas que cette résistance ne m'importe plus, mais plutôt qu'elle fait partie d'une histoire plus vaste et complexe qui n'est pas représentée par ce projet.

Homi Bhabha (1994) énonce que le psychiatre et philosophe Frantz Fanon

> *recognizes the crucial importance, for subordinated peoples, of asserting their indigenous cultural traditions and retrieving their repressed histories. But he is far too aware of the dangers of the fixity and fetishism of identities within the calcification of colonial cultures to recommend that "roots" be struck in the celebratory romance of the past or by homogenizing the history of the present* (p. 13).

Il nous avertit que, bien qu'importante, la célébration de nos racines entraîne le risque de rendre nos identités fixes et « fétichisées ». Dans le cas de *French Kiss*, on peut voir que les fausses fins heureuses présentées dans les trois premières versions tombent dans ce piège. Le projet « fétichise » la résistance à l'assimilation en rejouant cette fausse fin heureuse à perpétuité. Celle-ci devient, à force d'être répétée, une représentation fixe et stéréotypée de la culture francophone.

Homi Bhabha a créé le néologisme *unhomely*, qu'il définit comme la prise de conscience de l'effritement de la frontière entre le monde et le chez-soi (*home*) : « *In that displacement the border between home and world becomes confused; and, uncannily, the private and the public become part of each other, forcing upon us a vision that is as divided as it is disorienting* » (Bhabha, 1994, p. 13). La prise de conscience de cette érosion des frontières et la désorientation qu'elle a entraînée ont brouillé ma façon de réfléchir à mon lieu d'appartenance, à mon exil volontaire et à ma langue.

Examinons d'abord comment ma réflexion sur l'*unhomely* a changé ma façon de réfléchir à mon lieu d'appartenance et à mon exil. Avant la lecture de ce passage par Homi Bhabha, je percevais mon *chez-moi* (*home*) comme étant le Québec et le *monde*, comme étant l'Ontario. Je concevais mon exil volontaire comme mon déplacement hors du Québec vers l'Ontario. En réfléchissant à la notion d'*unhomely*, j'ai constaté que ces catégories ne sont pas aussi fixes. Premièrement, mon emploi d'agent de bord et mes voyages m'amènent à visiter plusieurs lieux, ce qui complexifie mon rapport au monde. Je passe la moitié de mon temps en déplacement et, comme je l'ai détaillé dans mon cadre théorique, ces passages dans différents lieux évoquent des présences aux lieux variées (Landowski, 1997). Aussi, Toronto est une ville cosmopolite où se côtoient plusieurs cultures francophones et où le contraste entre celles-ci et la culture anglophone est devenu plus complexe avec la présence de nombreuses autres cultures. De plus, les cultures francophones et anglophones existent au Canada en raison de la

colonisation européenne et donc mon déplacement du Québec vers l'Ontario a eu d'abord lieu sur des terres appartenant aux Premières Nations[4]. En somme ma relation à mon lieu adopté est plus complexe que ce que je croyais.

L'*unhomely* m'a aussi amenée à percevoir ma relation à la langue différemment. Ma perception préalable était que j'ai quitté le Québec, majoritairement francophone, pour vivre en Ontario, majoritairement anglophone, et que ce déplacement a entraîné ma première expérience de l'altérité linguistique. Par contre, bien que j'aie été élevée principalement au Québec, je suis née à Ottawa, une ville majoritairement anglophone. Aussi, mes antécédents culturels sont variés. De plus, j'ai été élevée en Outaouais, une région frontalière nourrie et mise au défi par l'échange constant entre les cultures québécoises et ontariennes. Certains croient qu'en raison de ces facteurs, le français parlé en Outaouais intègre plus de mots anglais qu'ailleurs au Québec et que cette région a presque son propre dialecte. En fait, le français parlé en Outaouais lui-même est en évolution. Autrement dit, je ne suis pas « Québécoise pure laine » et mon lieu d'origine et la langue française ne sont pas aussi fixes que ce que je croyais.

La fantaisie de détruire mes costumes et mes accessoires m'est probablement apparue puisqu'elle aurait été une façon de détruire les symboles qui démarquaient ces sujets de manière trop fixe. Plutôt que de détruire le projet, je me suis demandé comment je pourrais parler de mon exil et de mon identité francophone d'une manière plus fluide durant le reste de l'œuvre. J'ai cru que d'explorer tout ce qui est flou et non résolu dans

[4] Je tiens à mentionner que la francophonie dont je parle dans ma recherche résulte de la colonisation française. Les terres sur lesquelles mon déplacement s'est effectué ont été volées dans le cadre de la Doctrine des découvertes. Cette doctrine instaurée par le Pape en 1455 affirme que tout monarque chrétien qui découvre des terres non chrétiennes a le droit de les proclamer siennes, car elles n'appartiennent à « personne » (Assemblée des Premières Nations, 2018). Cette doctrine de supériorité est la base injuste sur laquelle les projets d'exploitation des territoires ont été déployés et les conséquences dévastatrices de cette doctrine subsistent aujourd'hui. Je tiens aussi à souligner que bien que je parle de l'importance de maintenir ma langue française, je reconnais qu'il y a plusieurs langues autochtones qu'il est également important de préserver.

mon identité francophone et dans mon expérience de l'exil serait un bon point de départ. Bhabha (1994) avance que l'*unhomely* s'impose comme un thème littéraire significatif :

> *The study of world literature might be the study of the way in which cultures recognize themselves through their projections of "otherness." Where, once, the transmission of national traditions was the major theme of a world literature, perhaps we can now suggest that transnational histories […] —these border and frontier conditions—may be the terrains of world literature. The centre of such a study would neither be the "sovereignty" of national cultures, nor the universalism of human culture, but a focus on those "freak social and cultural displacements" that Morrison and Gordimer represent in their 'unhomely' fictions. Which leads us to ask: can the perplexity of the unhomely, intrapersonal world lead to an international theme?* (p. 17.)

En d'autres mots, au-delà de l'analyse de l'altérité et de la transmission des traditions nationales qui ont été des thèmes récurrents dans la littérature mondiale, l'exploration du *unhomely* se manifeste aussi comme une thématique importante pour ce canon littéraire. À cet effet, l'idée m'est venue d'explorer l'*unhomely* de mon expérience en créant différents tableaux dans lesquels la princesse et la grenouille, comme symboles, y performeront multiples facettes de mon exil volontaire. Je les présenterai sans ordre établi afin de ne pas imposer une fin, de façon à ce qu'il soit clair que la dynamique est en évolution constante.

À la suite de ces réflexions, deux questions fondamentales se sont imposées : comment intégrer ces éléments perdus dans mes prochaines pièces? Que devrais-je changer pour que le travail me semble plus intéressant? Je crois qu'une des raisons pour lesquelles j'ai adopté cette méthodologie de création plus didactique est que ce travail s'inscrit dans le cadre d'études doctorales en recherche-création. J'ai confondu l'importance de l'entrecroisement de mon œuvre et de mon cadre théorique avec un besoin de rendre mes œuvres « lisibles » (Bishop, 2004), ce qui a nui à ma démarche artistique.

Le théoricien Pierre Gosselin (2009) soutient que « la création artistique amène à engendrer des symbolisations appelant des lectures plurielles, diversifiées, [et que] la recherche amène à engendrer des symbolisations, et notamment des discours appelant des interprétations plus convergentes » (p. 23). Cette distinction est pertinente et je devrai mieux tenir compte du fait que, même dans le cadre de ces études doctorales, la création artistique doit engendrer des interprétations plurielles. En parlant des cinq phases du travail créateur, Didier Anzieu (1981) suggère que le créateur doit, avec chaque phase, changer « d'attitude, d'état psychique, d'économie de fonctionnement » (p. 93). L'artiste entre dans différents états lors des multiples phases de son processus créatif. Dans le cas de la recherche-création, j'ajoute ce que Gosselin (2009) décrit comme « [l]'aller-retour constant entre les pôles expérientiel et conceptuel » (p. 29). Je devrai donc porter attention à ne pas laisser l'état dans lequel je suis lorsque je travaille sur le pôle conceptuel de ma recherche trop influencer mon état lorsque je suis dans le pôle expérientiel. Ces lectures m'ont permis d'identifier que ce souci pour la lisibilité et ce transfert de mon état en mode conceptuel dans mon état en mode expérientiel étaient auto-imposés. Ce constat m'aidera à mieux apprécier l'importance d'entrer dans un état particulier quand je suis en mode expérientiel de même que les interprétations plurielles de mes œuvres produites à partir de cet état.

Une autre partie de la solution m'est apparue : la rédaction du carnet de bord mentionné dans ma section sur la méthodologie. Avec ces trois premières versions de *French Kiss*, je m'attarde à un aspect de ma vie en exil volontaire : la résistance à l'assimilation. Par contre, ceci n'est qu'une des nombreuses facettes de ma vie en exil volontaire. J'ai aussi souffert de l'éloignement de lieux qui ont un *oikos* pour moi, de l'absence de personnes chères, de difficultés linguistiques, de solitude et de difficulté à comprendre certaines mœurs, tout cela en bénéficiant de certains avantages attribués à la communauté franco-ontarienne, tels que des bourses de création et l'accès à certains lieux d'exposition spécifiquement établis pour cette communauté. Il sera pertinent de présenter ces autres aspects de mon exil volontaire pour répertorier mon contenu et me

connecter avec celui-ci à un niveau émotif. Mon espoir est qu'une part des émotions soulevées dans mon carnet de bord se manifesteront dans ma création.

Je me suis aussi demandé s'il serait préférable de performer directement pour la caméra pour mon projet final. Tout juste avant le début de mon doctorat, j'ai suivi des ateliers de théâtre de style clown et bouffon. Les trois premières versions de *French Kiss* appliquent certains de ces apprentissages dans le contexte de la performance contemporaine. Avec du recul, j'ai constaté que je suis avant tout une artiste de la performance avec une formation en arts visuels plutôt qu'en arts de la scène. Ces ateliers m'ont outillée pour devenir une meilleure performeuse, mais n'ont pas fait de moi une experte dans ces domaines. Mes œuvres antérieures ont parfois consisté en des performances directes, mais ont aussi souvent été des performances créées directement pour la caméra. Ceci me donnait un meilleur contrôle sur mon jeu puisque je ne diffusais que les scènes réussies. Avec ces performances pour la caméra, j'obtiens aussi un contrôle sur certains aspects visuels de mon œuvre, tels que les angles de la caméra, le montage vidéo, l'éclairage et les décors que j'ai perdus dans mes performances en direct. Je me suis donc demandé si, en performant directement pour la caméra, je pourrais gagner un contrôle sur mon jeu et mieux travailler l'aspect visuel de mon œuvre, tout en créant dans des contextes de création dans lesquels je me sentirais plus en sécurité. Ceci m'est apparu comme une solution gagnante.

3.4 Examen de projet

En regardant le parcours de l'évaluatrice externe, j'ai constaté qu'elle avait vécu un exil politique, devant quitter la Colombie à cause des menaces reçues après avoir présenté du travail contestataire. J'ai donc craint qu'elle n'accepte pas mon interprétation de l'exil volontaire puisque mon départ a été motivé par des raisons différentes des siennes. Dans son cas, il ne semble pas s'agir d'un exil volontaire, mais plutôt d'un exil entièrement nécessaire. J'ai été soulagée qu'elle ne rejette pas ma

conception de l'exil, mais apporte plutôt une clarification fort utile : dans mon cas on parle d'un exil social plutôt que politique. Cette distinction m'a permis de préciser ma réflexion au sujet de ma situation.

Ainsi, suivant l'examen de projet, je me suis questionnée sur mon exil social : qu'est-ce que je fuis? Pourquoi? Comment? Que se passerait-il si je retournais au Québec? J'ai consacré une section de mon carnet de bord à répondre à ces interrogations. J'ai commencé ces écrits en parlant de l'inconfort que je ressens parfois en retournant au Québec. L'analyse de cet inconfort m'a aidée à comprendre pourquoi, sur le plan psychologique, j'ai senti que je devais fuir pour assurer ma survie. Il est maintenant clair, pour moi, pourquoi, plutôt que de percevoir mon déménagement comme un simple déplacement, je l'ai vécu comme un exil volontaire.

L'examen de projet m'a aussi aidée à clarifier que je veux travailler en performance pour la caméra pour ma présentation finale. Sans même être au courant de toutes les raisons pour lesquelles je penchais vers cette forme, l'évaluatrice externe a recommandé ce médium puisqu'elle estimait qu'il pourrait m'aider à améliorer mon jeu. Elle a évoqué l'exemple de Guillermo Gómez-Peña, qui a passé une certaine période à performer directement pour la caméra, ce qui lui a permis de développer un meilleur contrôle de sa présence et de ses mouvements. Elle a aussi souligné que plusieurs des photos que je présentais comme de la documentation étaient des œuvres en soi. Elle m'a rappelé que j'ai effectué ma formation en arts visuels plutôt qu'en art de la scène et a mentionné, par exemple, l'importance de la couleur dans mon travail. C'est là un élément auquel je n'avais jamais réfléchi, mais qui est tout à fait pertinent; par exemple, le rôle du rose dans *Free Sugar* (2002) ou du vert dans *Marie-Minou Miaou Miaou* (2008-2017) est incontestable. Je suis donc sortie de l'examen en concluant que je performerais pour la caméra dans le cadre de ma présentation finale. D'obtenir une réponse aussi claire à une question qui me hantait depuis longtemps a débloqué mon processus créatif.

Une autre clarification a aussi été apportée : même si j'utilise mon corps dans les trois versions de *French Kiss*, je ne fais pas de l'art corporel en soi, puisque l'art corporel utilise directement le corps comme sujet. Avec *La Réincarnation de Saint-Orlan*, par exemple, l'artiste transforme son visage pour adopter les traits de certaines icônes de beauté par le biais de la chirurgie esthétique; le corps y est le site et le sujet de la pièce (figure 3.8). Certaines de mes pièces antérieures se rapprochent de ce mouvement sans en être des applications directes. Quand je présente une vidéo où je creuse mon nombril avec mon doigt ou que je recouvre mon visage de gomme, le corps est beaucoup plus présent comme sujet que dans mes trois premières versions de *French Kiss*.

Figure 3.7 *Twirlings*, vidéo, 1998

Après l'examen de projet, j'ai précisé que je voulais rendre mon corps plus présent dans l'œuvre finale sans nécessairement faire de l'art corporel.

En somme, cette étape et les réflexions qu'elle a suscitées ont clarifié la nature de l'exil que j'ai vécu et ce pour quoi je perçois mon déplacement comme un exil; elles m'ont

amenée à me sentir confiante par rapport à mon choix de performer pour la caméra lors du projet final et ont clarifié mon positionnement face à l'art corporel. J'étais motivée à passer aux prochaines étapes.

3.5 Planification des tournages

J'ai choisi d'engager Lo Bil comme œil extérieur pour m'aider dans ma création finale[5]. Je l'ai embauchée en raison de son expertise en art de la performance, clown et bouffon, mais aussi parce que j'avais travaillé avec elle auparavant, pour la vidéo *Marie-Minou Miaou Miaou* (2008), et que nous avions développé une complicité stimulante. Sa capacité à improviser, à être dans le moment présent, à s'amuser comme une enfant sur scène et à accéder à un jeu à la fois brut, touchant, grotesque et drôle m'inspire. Mon introduction à son travail s'est produite lorsqu'elle a présenté la documentation d'un personnage bouffon durant une soirée d'échange. J'ai été tellement captivée par ce personnage grotesque que je me suis immédiatement inscrite à un atelier de théâtre bouffon avec Adam Lazarus. Comme j'ai décidé de présenter des performances pour la caméra, il m'a semblé logique d'utiliser Lo comme opératrice de la caméra plutôt que d'inviter quelqu'un d'autre à se joindre au projet. Il me semblait plus utile de choisir quelqu'un avec qui j'avais une affinité et avec qui je pouvais me sentir libre d'improviser que quelqu'un qui maîtrisait parfaitement l'aspect technique du processus, mais ne comprenait pas mon jeu. Il m'a ainsi semblé qu'il serait plus facile

[5] Lo Bil crée des expériences performatives afin d'explorer le plaisir, la vulnérabilité, le risque, la mémoire et le travail. Ses images découlent d'improvisations, de mots répétés et d'interactions matérielles. Son travail a été décrit comme cru, amusant et transparent. Elle détient un baccalauréat en philosophie et cinéma de l'Université de Toronto, une formation théâtrale du *Second City Conservatory* et a participé à des résidences d'artistes au *Banff Centre for the Arts* et à la *Black Mountain School*. Entre autres, elle a suivi des stages de formation avec Philippe Gaulier, John Turner, Mike Kennard, Sue Morrison, Karen Hines, Sylvie Tourangeau, Victoria Stanton, Pam Patterson, Claude Wittmann et Peggy Baker. Elle expose son travail de manière internationale et a récemment gagné le *Live Art Award* du *Fado Performance Art Centre*.

pour Lo d'assumer les exigences techniques du projet que d'espérer que je puise me sentir spontanée avec un photographe ou un vidéographe que je ne connaissais pas.

J'ai organisé deux rencontres avec elle pour discuter du travail et planifier les tournages. Je lui ai parlé du projet et des concepts qu'il représente. En bref, je lui ai expliqué qu'avec ce travail, je voulais déconstruire le conte *La princesse et la grenouille* et utiliser ces personnages comme métaphores pour aborder certains aspects de mon exil volontaire. J'ai partagé mon souhait d'aborder plusieurs facettes de mon exil, plutôt que seulement ma résistance à l'assimilation, comme cela avait été le cas dans les trois premières versions de *French Kiss.* J'ai mentionné qu'il était pour moi important que le travail final présente les divers aspects de mon l'exil comme étant fluides plutôt que fixes, et que c'est pour cela que le fait de présenter trois tableaux sans début, milieu ou fin me semblait pertinent.

Afin de faire émerger du matériel pour le projet final, je lui ai parlé d'un rêve qui m'avait profondément perturbée afin d'évaluer comment je pourrais extraire des éléments de celui-ci pour mon travail. Grâce à nos discussions, j'ai réussi à trouver l'impulsion émotive qui allait motiver un de mes tableaux. Je lui ai aussi parlé de certaines images par lesquelles j'étais attirée. Au fil de nos discussions, trois tableaux qui intégreraient ces concepts, ces images et ce rêve ont pris forme.

3.5.1 Tableau 1 : « Obliteration »

À la suite de l'analyse d'un rêve dans lequel je m'enterre vivante pour me protéger, l'idée m'est venue de créer un tableau dans lequel la princesse s'enterrerait dans une barboteuse. Cette image s'inspire de l'instinct de m'effacer que j'ai récemment manifesté en cessant de créer comme artiste, ce qui m'a donné l'impression de disparaître. Au-delà de mon effacement auto-imposé, l'image aborde aussi la disparition en général. Elle évoque l'absence des lieux que j'ai quittés en déménageant,

des personnes que je ne vois plus et même de certains souvenirs qui ont fini par s'effacer avec le temps.

J'ai longuement réfléchi à la substance que j'utiliserais pour m'enterrer. Mon premier instinct a été de prendre du sucre blanc et mon deuxième, de la terre. J'ai finalement choisi le sucre blanc, car celui-ci s'inscrit mieux dans le reste de ma démarche, qui fait usage de la nourriture d'une manière violente. Je me suis imaginée vêtue de ma robe de princesse rose kitsch habituelle ensevelie de sucre dans une barboteuse bleue. L'intention derrière les gestes serait d'essayer de trouver une façon de me protéger en me faisant disparaître. J'imagine que ceci donnera à la performance un sentiment d'urgence et dégagera une forme d'apeurement.

J'ai aussi réfléchi à la façon de rendre cette pièce sécuritaire, car je ne voulais pas risquer de bloquer mes orifices avec le sucre et manquer d'air. J'ai ainsi eu l'idée d'utiliser de la crème fouettée à la toute fin pour compléter l'enterrement, puis d'ajouter des feux de Bengale pour donner au tout l'apparence d'un gâteau.

3.5.2 Tableau 2 : « Assimilation »

Une autre facette de mon expérience de l'exil a été de tenter, inconsciemment, de me transformer pour mieux m'intégrer au groupe de référence. Je me suis mise à réfléchir à tous les petits gestes que j'ai accomplis qui m'amènent à trahir mon identité. J'ai ainsi pensé au *passing*, un phénomène – un peu différent de l'assimilation que je perçois comme une perte fondamentale de sa personne – où la personne se fait passer comme appartenant à une identité autre que la sienne sans être fondamentalement transformée. (Gianoulis, 2010). Nancy Huston (1999) avance que,

> [d]ans le théâtre de l'exil, on peut se « dénoncer » comme étranger par son apparence physique, sa façon de bouger, de manger, de s'habiller, de réfléchir et de rire. Petit à petit, consciemment ou inconsciemment, on observe, on

> s'ajuste et on commence à censurer les gestes et les attitudes inappropriés… (p. 31.)

Ainsi, l'artiste Nikki S. Lee explore la thématique du *passing* avec sa série *Projects.* Elle s'infiltre dans diverses communautés et adopte leurs styles vestimentaires et leurs comportements puis se fait photographier ayant intégré ces signifiants identitaires (Jones, 2006). Dans le conte *La princesse et la grenouille*, la grenouille se transforme en prince; je me suis alors demandé comment la situation inverse serait interprétée. J'ai décidé d'exploiter le ridicule de cette éventualité en créant un tableau dans lequel la princesse tenterait de se faire passer pour une grenouille en imitant certaines caractéristiques physiques de la grenouille (ma grenouille en peluche) à l'aide de costumes et d'accessoires. J'ai imaginé le jeu comme étant léger et en surface, car la thématique aborde la représentation superficielle plutôt que ce qui est intérieurement ressenti. La princesse, de fait, déambulerait dans toutes sortes de poses loufoques pour tenter de se faire passer pour une véritable grenouille.

3.5.3 Tableau 3 : « Grenouille dans un aquarium »

Pour le dernier tableau, j'ai voulu travailler la violence derrière le fait d'être forcé de vivre dans un lieu inadéquat. J'ai conçu ce tableau lorsque j'habitais dans un petit grenier converti en appartement et me suis inspirée de ce que j'étais littéralement trop grosse pour cet endroit : je devais me pencher pour ne pas me cogner la tête dans la cuisine; je ne pouvais pas prendre de douche debout, car j'étais trop grande; pour sortir sur le balcon, je devais me faufiler au travers d'une toute petite fenêtre. C'est à partir de ces impressions physiques d'occuper trop d'espace que j'ai décidé de créer un tableau dans lequel la princesse forcerait la grenouille d'entrer dans un aquarium trop petit pour elle. Si on utilise la perspective psychanalytique selon laquelle chaque personnage dans la narration représente une facette de soi, le tableau illustre littéralement une partie de moi qui force une autre partie de moi à vivre dans un lieu inhospitalier.

Après mes rencontres avec Lo pour planifier le travail, j'ai organisé la logistique des tournages. J'ai dû accorder du temps à un rattrapage technique puisque les caméras vidéo et les systèmes de montage vidéo avaient beaucoup évolué depuis la dernière fois où je les avais utilisés. Heureusement, je suis devenue membre d'un organisme sans but lucratif, ce qui m'a permis de me mettre à jour et de louer l'équipement vidéo nécessaire au premier tournage.

Trouver un lieu pour le tournage a aussi représenté un défi. Finalement, j'ai opté pour un studio que Lo loue occasionnellement puisqu'il était disponible durant les dates prévues.

Finalement, l'achat des costumes et des accessoires a été simple et rapide. Avec le magasinage en ligne, j'ai eu accès à une collection d'objets bizarres et hétéroclites en quelques clics.

3.6 Premier tournage

3.6.1 Déroulement du tournage

Le grand jour arrivé, Lo et moi sommes allées ramasser l'équipement, avons reçu un bref exposé sur la caméra et nous sommes dirigées vers le studio : je me suis retrouvée dans cette grande salle prête à commencer mon premier tournage. Après toute cette anticipation, toutes ces réflexions, toutes ces lectures, j'étais contente de pouvoir enfin commencer cette phase finale du travail artistique. C'était excitant de donner une forme à des images conceptualisées depuis longtemps.

Lo s'est familiarisée avec la caméra et a installé les lumières. J'ai organisé mes costumes et mes accessoires. À ce moment, je me suis rendu compte que les murs du studio poseraient problème en raison de leurs panneaux de bois texturés. À la suite à cela, j'ai décidé de couvrir l'arrière-fond avec du tissu rose transparent pour évoquer

un univers de princesse. Je me suis rappelé la pièce *Deep Blue Dream 111 (Swamp Version)* (2016) de Lauren Huret. Puisque cette pièce de Huret est semblable conceptuellement à *Open My Glade* (2000) de Pipilotti Rist et *Press* (1973) de Paul McCarthy, elle m'a amenée à considérer comment la manière dont un concept est exécuté esthétiquement transforme le travail. Avec les trois vidéos, on voit une personne qui semble se coller contre l'objectif de la caméra. Par contre, dans le cas de Huret, l'exécution avec l'arrière-fond bleu-gris et les longs cheveux de la performeuse évoquent un univers aquatique presque féérique, tandis que les couleurs vives du maquillage utilisées par Pipilotti Rist dans *Open My Glade* (2000) et le fait qu'elle projette la vidéo sur un écran à Times Square font référence au marché de la consommation et de la publicité. *Press* (1973), de Paul McCarthy, est aussi semblable. Pour cette pièce, l'artiste a appuyé son visage et une partie de son torse contre une feuille de verre (Jones, 2004). Amelia Jones (2004) croit qu'alors que l'écran empêche McCarthy de s'échapper, semblant ainsi, jusqu'à un certain point, le séparer de nous, à cause du caractère coextensif de sa surface avec le corps de McCarthy, il incorpore également McCarthy.

L'esthétique de la performance pour la caméra s'est beaucoup complexifiée depuis ses débuts durant les années 1960, lorsque les performeurs adoptaient des esthétiques épurées. Par exemple, la vidéo *Birthday Suit with Scars and Defects* de Lisa Steele (1974) présente l'artiste qui révèle ses cicatrices et ses imperfections devant un mur neutre. L'utilisation de la caméra vidéo pour cette présentation méthodique de ses cicatrices est tellement poignante que l'esthétisation de ce geste par des décors ou des costumes distrairait inutilement. Cette pièce est par exemple très différente du film *Cremaster 5* (1997) de Matthew Barney, dans lequel l'artiste performe entouré d'acteurs, de costumes et de décors élaborés, et l'esthétique fastueuse est une partie cruciale de l'œuvre. C'est à la suite de ces réflexions sur l'esthétique utilisée en performance pour la caméra que j'ai décidé d'utiliser l'arrière-fond de tissus rose dans ce projet. Malheureusement, le morceau de tissu rose que j'avais amené pour le

tournage n'était pas suffisamment grand pour couvrir toute la surface du mur. De plus, il était trop transparent pour vraiment cacher les panneaux de bois du mur. J'ai passé beaucoup de temps avec Lo afin d'établir les paramètres à l'intérieur desquels je pouvais me déplacer, tout en gardant le tissu rose comme arrière-fond. Néanmoins, je suis en quelque sorte devenue prisonnière de cet espace limité par le tissu. Aussi, étant donné que je n'ai pas beaucoup d'expérience en montage vidéo, je croyais qu'il serait facile de couper le cadre de mon image en postproduction si je faisais une erreur dans mes déplacements. Cela a toutefois été une erreur de jugement de ma part; j'ai rapidement compris que ce processus était très complexe et qu'il valait mieux enregistrer l'image telle qu'on la désirait durant le tournage. Avec du recul, je conclus que j'aurais dû tout de suite retourner acheter plus de tissu afin d'éviter les complications subséquentes.

Cela étant dit, mon travail avec Lo s'est bien déroulé. Avant de commencer, il était essentiel pour moi qu'on clarifie nos rôles. Même si Lo est une artiste accomplie, dans le cadre de ce projet, j'étais l'artiste/performeuse et elle était l'œil extérieur et l'opératrice de la caméra. J'ai eu des expériences ou cela n'avait pas été précisé avant la production, ce qui avait posé des problèmes autour de la propriété intellectuelle de la pièce plus tard. Ces clarifications étaient d'autant plus nécessaires que j'exécutais ce projet dans le cadre d'études universitaires. J'ai cru que le fait que je la payais pour son travail renforcerait la division des rôles.

Lors de ce premier tournage, le rôle de Lo a surtout consisté à opérer la caméra. Puisque mon travail était planifié, il n'y avait pas beaucoup d'éléments non résolus où un œil extérieur était nécessaire. Par contre, les commentaires qu'elle a offerts ont été utiles. Je me souviens, plus particulièrement, qu'elle m'a dit que je devais « *really go for it* » avec mes actions, évoquant une certaine retenue dont je n'étais pas consciente. C'est quelque chose sur lequel je devrai continuer à travailler. Elle m'indiquait aussi si j'étais dans le cadre ou pas.

Pour ce qui est de mon jeu, il était clair que cela faisait longtemps que je n'avais pas performé. Lorsque j'ai suivi des cours de peinture avec Guido Molinari, il me répétait qu'il était essentiel d'être disciplinée et de peindre régulièrement; lorsque je n'avais pas peint depuis un moment, il pouvait le voir même si je croyais que cela ne paraissait pas. Bien que le médium soit ici différent, la discipline joue malgré tout un rôle dans ma pratique. Lors du tournage, j'ai eu plus de difficulté à me concentrer et à être présente, et mon corps ne bougeait pas avec la même fluidité que par le passé. Pour les mêmes raisons, j'ai aussi oublié de faire des exercices de réchauffement pour entrer dans un état performatif. J'ai fait plusieurs types de réchauffements différents dans le passé : la méditation, des étirements lents, la danse, des exercices de voix et de jeu... Je devrai les essayer de nouveau afin de voir ce qui me convient le mieux dans le cadre de ce projet.

De plus, le fait que le studio n'était disponible que pour quelques heures à la fois a rendu mon travail performatif plus difficile. Je sentais que j'étais dans une course contre la montre pour accomplir toutes les tâches que j'avais prévues durant cette période restreinte et j'ai dès lors eu de la difficulté à me laisser aller dans mon jeu. Le bloc de travail de trois heures que je m'étais accordé permettait une heure d'installation, une heure de ménage et seulement une heure de tournage. J'espérais que le bloc de six heures du jour suivant serait plus apte à créer un état performatif dans lequel je pourrais vraiment entrer dans ma « zone » créative.

En analysant l'importance de me mettre dans un état propice à l'expression de ma créativité, je me suis intéressée à la notion de *flow*, telle que la présente Csíkszentmihályi (1997). Il écrit : « *The metaphor of flow is one that many people have used to describe the sense of effortless action they feel in moments that stand out as the best in their lives* » (s. p.). Il donne l'exemple d'un skieur entièrement concentré sur le mouvement de son corps, la position de ses skis, l'air caressant son visage et le paysage enneigé. Il n'y a aucune place dans ses pensées pour le conflit ou la contradiction, car

il sait qu'un moment d'inattention pourrait le blesser. Le moment est tellement parfait qu'il voudrait qu'il dure éternellement.

Lorsque j'ai performé en direct, j'ai presque toujours ressenti cet état de *flow.* Je ne me souciais plus de ma réalité à l'extérieur de cette performance. Mon sens du temps était altéré. Je ne sentais pas de douleurs dans mon corps. J'étais absorbée par ma performance et mon public. Cet état ne s'est produit que brièvement durant la session de photos. Par contre, durant le tournage de la vidéo j'étais beaucoup plus dans le *flow.* Cela est peut-être lié au fait que mes mouvements aient duré plus longtemps et que je pouvais par conséquent accéder à cet état; avec les photos, je devais interrompre mes mouvements pour la caméra, ce qui, chaque fois, me sortait du *flow*.

Durant les moments où j'étais dans cet état, ma conscience était altérée. Je ne pensais plus aux choses à faire après le tournage, au poids de la grenouille, à la douleur que celle-ci me causait ou à mon épuisement; j'étais entièrement absorbée par la tâche que j'effectuais. Dans cette zone, j'ai aussi réussi à me connecter aux émotions qui motivaient mes gestes et finalement trouvé cette intention émotive si importante qui avait été absente dans certaines pièces précédentes. La violence est devenue très présente. Avec mes gestes, je donnais une forme physique à la violence émotive que j'ai ressentie lorsque j'étais forcée de vivre dans un lieu qui ne me convenait pas. Au-delà du simple appartement qui en a inspiré l'image, j'étais animée par la difficulté de vivre dans une culture où je m'intégrais mal. Des paroles de ce genre ont circulé dans ma tête :

> *We are so happy that you are starting to lose your horrible French accent. I need to correct you so that you learn how to communicate like us. I could tell that you didn't fit in or understand how things were done here and I felt really sorry for you. Only you could wear these clothes.*

En somme, quand j'étais dans un état de *flow*, j'ai reconnecté avec des moments dans ma vie durant lesquels j'ai vécu cette invitation à devenir autre. Les paroles dont je me suis rappelée peuvent être résumées par les phrases « *you don't fit in* » ou « *I want you to fit in* ». Ces paroles blessantes communiquaient que ma façon d'être n'était pas adéquate et que je devais changer si je voulais être acceptée. Elles m'ont encouragée à abandonner ou à camoufler des parties de moi qui me rendaient différente pour mieux m'intégrer au groupe de référence et ont engendré une crise identitaire.

Bien que ces commentaires semblent anodins, Homi Bhabha en souligne la signification : « *it is precisely in these banalities that the unhomely stirs, as the violence of a racialized society falls most enduringly on the details of life: where you can sit, or not; how you can live, or not; what you can learn, or not; who you can love, or not* » (Bhabha, 1994, p. 21.) Ces recommandations sont l'outil que le groupe de référence a utilisé pour me signaler ma différence. Elles ont causé mon manque de sentiment d'appartenance à la culture ontarienne, sont la raison derrière mon sentiment d'altérité et mon désir d'explorer l'impact de mon exil volontaire par ce doctorat et ce projet artistique : elles constituent en quelque sorte la source de mon projet.

Ce rappel à des situations dans mon passé qui ont évoqué le sentiment de ne pas être acceptée dans mon nouveau milieu était un peu semblable à un aspect du *method acting*, nommé *emotion memory* (mémoire émotive) par Stanislavski (1936). Bien que je n'étais pas au courant de cette technique en performant cette scène, je me suis tournée vers les écrits de Stanislavski afin de comprendre certains aspects de mon processus créatif. Selon cet auteur, la mémoire émotive invite les acteurs à vivre l'émotion qui anime leur personnage chaque fois qu'ils performent. Dans mon cas, je me suis rappelée des commentaires blessants et les ai utilisés pour me connecter émotivement aux gestes que je posais.

J'ai pensé ajouter certaines de ces phrases à la vidéo en répétition frénétique, mais n'ai pas encore pris de décision par rapport à cet aspect. Le texte est-il nécessaire? Rendrait-il la vidéo trop didactique? Si je présente une vidéo comme œuvre finale, quel en sera le son? Cela n'était pas encore résolu. L'important est que j'aie réussi à parfois vivre pleinement l'émotion derrière mes gestes.

Je me suis aussi demandé comment mon jeu est différent lorsque je performe pour la caméra plutôt qu'en direct. Durant les sessions de performance pour la caméra, Lo et moi avons chacune joué plusieurs rôles. Elle était à la fois opératrice de la caméra et œil extérieur, et j'étais performeuse, artiste ainsi qu'organisatrice des décors et des costumes. Même si, quand je performe en direct, je joue plusieurs rôles avant et après la performance, le jour de la performance, je ne pense qu'à mon jeu. Durant ce tournage, j'étais rarement strictement concentrée sur mon jeu.

Finalement, j'ai appris, par l'analyse de mes erreurs et l'étude de certaines réflexions sur le processus créatif, qu'il sera important de mieux contrôler mes conditions de performance à l'avenir : je devrai mieux considérer l'arrière-fond à l'avance, prévoir des blocs de création plus longs, inclure un réchauffement avant de performer, créer des conditions pour accéder à mon état de *flow* et investir du temps avant le tournage pour réfléchir à ce qui motive le geste effectué.

3.6.2 Réflexions sur le contenu du premier tournage

Ma réaction, en regardant le travail, fut très différente de celle que j'ai eue lorsque j'ai regardé la documentation de mes trois premières performances. J'étais captivée par plusieurs des photos et voyais le potentiel de certains aspects de la vidéo.

Ce que j'aime surtout, c'est que le résultat des œuvres dépasse ce qui a été planifié. Premier point : les corps de la grenouille et de la princesse se confondent parfois, ce qui rend floue la division entre les deux personnages. L'effritement des frontières entre

ces deux personnages fait référence à l'hybridité telle que Homi Bhabha (1994) l'articule. Au niveau le plus simple, l'hybridité décrit un mélange entre deux cultures. Selon Armadeep Singh (2009), qui a résumé l'utilisation du concept par Bhabha, dans le cadre de la littérature postcoloniale, l'hybridité fait surtout référence aux sujets colonisés qui ont trouvé un équilibre entre les attributs des cultures de l'Est et de l'Ouest. Par contre, avec l'usage initial du terme, Bhabha concevait l'hybridité comme un outil subversif par lequel les personnes colonisées peuvent remettre en question diverses formes d'oppression (Singh, 2009). Cette référence à l'hybridité a été une heureuse coïncidence. En effet, plutôt que la présentation de deux personnages distincts, un nouveau corps – mi-princesse, mi-grenouille – a émergé et est venu transgresser l'identité de chacun. Cela est cohérent avec mon désir de présenter l'identité comme étant floue et en changement continu. Je perçois chaque personnage comme une partie distincte de moi et leurs combats et leur union comme une représentation de mes conflits internes.

Deuxième point : le visage de la princesse est souvent caché par la perruque blonde, ce qui rend le personnage anonyme et presque monstrueux. Au départ, je pensais porter un masque pour les photos afin d'expliciter le fait que la princesse était un personnage, mais je constate maintenant que la perruque est devenue mon masque.

Troisième point : il y a des moments qui deviennent carrément dégoûtants avec l'eau qui souille nos corps, ce qui introduit l'élément grotesque que j'avais perdu dans les trois performances précédentes.

Quatrième point : la taille de la grenouille fonctionne bien en relation avec l'aquarium; il y a juste assez de tension. On peut croire qu'il serait possible de forcer la grenouille entièrement dans l'aquarium, mais ce but demeure inatteignable. De plus, le fait qu'elle soit corpulente donne au projet un aspect plus comique.

Cinquième et dernier point : chaque couleur introduit des associations différentes. Le rose de la robe évoque les princesses telles que les imaginent les enfants; le blond de la perruque fait penser à la féminité exagérée de Mae West ou Marilyn Monroe; le tissu magenta fait référence à Barbie; et le plancher gris rappelle un lieu brut tels un garage ou un studio. Aussi, toutes ces couleurs contrastent fortement avec le vert de la grenouille, ce qui fait ressortir le personnage (figures 3.9 et 3.10).

Figure 3.8 Sans titre, photographie, 2017

Figure 3.9 Sans titre, photographie, 2017

En général, je trouve que les photos sont mieux réussies que la vidéo. Plusieurs d'entre elles pourraient être des œuvres en soi, ce qui est évidemment mon but. Même si les vidéos sont plus descriptives, je crois qu'en jouant avec les vitesses et en ajoutant du son au montage, je pourrais créer quelque chose d'évocateur. Il restera à voir comment cela sera exécuté.

Ma difficulté principale avec ce travail demeure que le mur de bois soit perceptible à travers du tissu rose. Quand j'ai suivi l'atelier de montage vidéo, le professeur a souvent répété que le cadre est roi : il vaut mieux passer du temps à travailler le contenu (éclairage, son, arrière-fond) avant l'enregistrement que de devoir apporter des corrections lors du montage. L'arrière-fond avec le mur de bois qui me dérange pourrait représenter des jours de correction en postproduction. Aussi, la vidéo devra probablement être reprise puisqu'il sera impossible de corriger la texture en postproduction vidéo.

J'ai aussi constaté que je devrai accorder plus d'attention à l'éclairage durant les prochains tournages. J'ai utilisé un système d'éclairage à trois points; par contre, j'ai décidé de faire des recherches pour voir si une autre forme d'éclairage serait plus appropriée.

Mon directeur de recherche m'a dit qu'il était excitant de voir mes idées enfin déboucher sur un processus créatif concret. Il m'a aussi suggéré d'improviser davantage afin de ne pas me sentir limitée par les images et les concepts réfléchis à l'avance. Cette observation m'a rappelé les paroles de Lancri (2006), qui croit qu'« [i]l se pourrait que le moment de l'artiste soit précisément ce moment ou enfin il s'abandonne, ou il délaisse le programme des conduites qu'il s'est fixé » (p. 15). Lancri parle d'un *dessaisissement*, qu'il définit ainsi : « ce moment du rejet du projet au profit de ce qui n'advient que dans le trajet » (p. 16). Il parle de ce moment comme étant « la nuit » et croit que « l'union à la nuit […] peut se révéler féconde […] parce que l'art a ses raisons que la raison ignore » (p. 15). Par conséquent, j'ai décidé d'accorder de la place à l'exploration spontanée lors du prochain tournage, ce qui me poussera dans des directions plus intuitives. Pour reprendre les mots de Lancri (2006), j'espère que la spontanéité m'aidera à « m'unir à la nuit » (p. 18-19).

En regardant le travail, j'ai constaté que mon regard sur moi-même était déformé par la société dans laquelle je vivais. J'ai intériorisé les attentes du *mythe de la beauté* et n'arrive pas à éviter des réflexions telles que « j'ai vieilli et engraissé », qui n'ont rien à voir avec mon concept. J'ai été troublée par le fait que ces pensées s'infiltraient dans mes réflexions, même quand je créais un projet d'art contemporain. Michel Foucault a écrit que « *the body, especially the female body, has been systematically regulated and discipline by strict codes* » (cite dans Wark, 2006, p. 43). Il est perturbant de réaliser que, même lorsque je crée dans un contexte qui prétend transgresser ces codes stricts, mon regard ne peut s'empêcher d'être influencé par eux.

Je me suis interrogée sur la façon dont nos particularités physiques et sociales affectent la signification de nos performances. Par exemple, comment l'utilisation de jeunes mannequins a-t-elle une influence sur le travail de Vanessa Beecroft? Comment le message serait-il transformé si un autre groupe démographique performait sa pièce? Certains croient que l'utilisation d'un corps sous-représenté rend le travail plus

intéressant puisque la présence même de ce corps bouleverse les attentes de représentation : on accorde de la place à un corps rendu invisible dans une société qui ne s'intéresse qu'à un groupe restreint.

Je me demande comment la signification de mon travail change maintenant qu'il est performé avec mon corps vieillissant. On peut penser ici à Melanie Manchot qui, avec *Wish Mountain 1* (2000), photographie sa mère nue devant une montagne. Le fait que son corps ne se conforme pas aux préconceptions de jeunesse et de beauté nous confronte à la tendance à reléguer les corps âgés à l'invisibilité (O'Reilly, 2009). Charlie Engman travaille une thématique semblable avec *Mom* (2018), projet pour lequel des photos et des vidéos de sa mère ont été prises dans des scénarios inusités au cours d'une période de 10 ans. Selon Rui Mateus Amaral (2018), avec ces images, « *time and gravity- as evinced by skin marks, elasticity and curves- are just as leading as the accesories she sports* » (s. p.). À cet effet, la série de photos *My friend told me I carried too many stones* (1995) de Suzy Lake me vient en tête. L'artiste, qui semblait dans la quarantaine, s'est photographiée en train de détruire des murs. L'homme avec qui je regardais ces photos à l'époque croyait que l'artiste n'aurait pas dû présenter ses photos, car elle ne se révélait pas sous un angle flatteur. Suzy Lake elle-même a avancé qu'il est différent de créer maintenant parce que son corps ne donne plus un air jeune et sexy à son travail. Dans cette œuvre, le vieillissement du corps de l'artiste n'était qu'un thème secondaire, ou peut-être pas un thème du tout, mais plutôt une interprétation sexiste qui en disait plus long sur les attentes du spectateur que sur le contenu du travail. Par contre, Lake a exploré directement le vieillissement avec la série de photos *Beauty at a Proper Distance* (2002), qui montre de très près son visage vieillissant. La proximité de la caméra révèle des poils, des rides et d'autres « imperfections ». On voit aussi des lèvres rougies par un maquillage prononcé qui imposent une féminité malgré l'âge et les imperfections. De loin, l'éclairage dramatique et les lèvres rougies inscrivent les images dans l'esthétique de l'industrie de la mode et de la publicité obsédée par la jeunesse. C'est seulement en se rapprochant

que l'on constate l'aspect ironique et même « déconstructif » du travail. Hannah Wilke a aussi utilisé le vieillissement de son corps comme sujet. Elle a abordé directement le thème de sa mortalité en se photographiant mourant d'un cancer. L'artiste a imité les poses de photos qu'elle a prises durant les années 1970; par contre, son corps autrefois beau et jeune était maintenant ballonné et malade, un peu comme une parodie d'elle-même (O'Reilly, 2009). En parlant de cette pièce éprouvante par Wilke, Amelia Jones (2006) affirme que le portrait photographique marque nécessairement l'inévitable vieillissement et l'éventuelle mort du sujet représenté. Cependant, dans le cas de cette pièce de Wilke, la singularité se trouve dans le fait que nous sommes directement confrontés à son vieillissement, à sa mortalité et au passage du temps.

Avec mes nouvelles photos, mon corps vieilli est d'autant plus apparent avec le costume de princesse que je porte. Ce genre de costume exagéré est communément porté par de jeunes gamines qui rêvent de devenir des princesses. En fait, il représente le rêve de princesse idéalisé par les contes plutôt que les véritables princesses. Voir un corps adulte porter ce genre de tenue crée un écart qui me rappelle *Forever Young* (2000) de Suzy Lake. L'artiste s'est costumée en Scary Spice du groupe de musique les Spice Girls. Ses pantalons à imprimé léopard et son chandail court et serré contrastent avec les mœurs dictant que les femmes d'un certain âge doivent s'habiller différemment. Si l'artiste avait eu vingt ans, le geste n'aurait pas nécessairement paru ironique. Selon Jayne Wark (2006a), le geste de Lake est drôle puisqu'il est autodérisoire, ce qui évite le cynisme détaché basé sur la moquerie des autres. Nous ne rions pas de Lake, ou des gens qui portent les imprimés léopard, mais plutôt de sa capacité à se moquer d'une culture qui crée ce genre de fantaisie d'ascension à la célébrité. Avec ce travail, Lake nous invite à rire de notre société obsédée par la célébrité et la jeunesse plutôt que des femmes qui portent des imprimés léopard après un certain âge.

Mon corps vieilli n'est pas le sujet principal du travail comme il le devient dans *Beauty at a Proper Distance* de Lake ou dans les photos de Wilke mourante. Par contre, le fait que mon corps soit maintenant marqué par l'âge changera certainement la façon dont certains gestes seront interprétés. Je pourrai mieux évaluer l'impact de mon vieillissement après la présentation publique du travail.

Finalement, il est révélateur que j'aie écrit toute cette section sur l'analyse de mon premier tournage sans réfléchir à mon jeu en tant que performeuse. Le fait que ma pensée gravite naturellement vers l'esthétique et le concept de l'œuvre créée plutôt que vers mon jeu comme performeuse confirme que ma pratique est ancrée dans les arts visuels avec un accent sur l'art vivant plutôt que l'inverse. En portant attention à mon jeu, j'ai constaté que je trouve des façons inusitées d'animer les corps de la princesse et de la grenouille et qu'il est concentré, mais pas très varié émotivement.

Suivant la lecture de Stanislavski (1936), je me suis intéressée à l'importance d'un jeu juste et ressenti. Dans *An Actor Prepares*, il énonce qu'il est plus important qu'un acteur joue de manière juste que de jouer bien ou mal. Selon lui, afin qu'un acteur joue de manière juste, il doit agir d'une façon logique et cohérente pour son personnage. Pour arriver à ce résultat, il doit réfléchir au personnage et se sentir uni à lui, ressentir la scène comme le ferait le personnage. Stanislavski croit que l'acteur *vit le rôle* lorsqu'il adapte ses processus internes à la vie spirituelle et physique de son personnage. Il croit que ceci aide l'acteur à créer une vie intérieure, une âme pour le personnage, ce qui, selon lui, est le but ultime du jeu.

Toujours selon Stanislavski, l'opposé d'un jeu juste et ressenti est un jeu mécanique. Il souligne l'importance de ressentir son jeu de l'intérieur chaque fois qu'un acteur présente une scène. Il croit que certains acteurs imitent les manifestations physiques d'un jeu quand ils répètent une scène après avoir trouvé l'émotion juste. Selon lui, avec

l'aide de son visage, de l'imitation, de la voix, des gestes, l'acteur mécanique n'offre au public rien d'autre qu'un masque vide de sentiments non existants.

Les écrits de Stanislavski m'ont amenée à constater qu'une grande part de mon jeu durant et après mes ateliers était mécanique et que mon travail de performance avant ceux-ci était basé sur le ressenti. Je me souviens particulièrement d'un moment durant un atelier de clown où la professeur m'a amenée à rendre mon jeu beaucoup plus simple. À l'époque, cela m'avait insultée, mais je comprends à présent qu'elle tentait de m'amener à jouer de manière plus ressentie. Je remarque aussi que les moments qui ont bien fonctionné durant mes ateliers ont été ceux où j'arrivais à me connecter à ce que je vivais. Je crois que j'ai été tellement impressionnée par les costumes exagérés que j'ai rendu mon jeu caricatural pour m'agencer à eux. Pour ce qui est de cette session de tournage, j'ai noté que, dans certaines photos, je semblais avoir des émotions sincères, tandis que dans d'autres, mon jeu était mécanique. Mon jeu dans la vidéo semble, en général, mieux ressenti.

Pour reprendre Stanislavski (1936), ce qui est présenté sur scène doit jaillir d'une intention. J'aurais de fait pu enrichir ma performance en cernant à l'avance l'intention derrière le geste posé par le personnage de la princesse. J'ai établi que ce geste était une métaphore représentant comment je me suis sentie coincée dans un lieu qui ne me convenait pas; par contre, je n'ai pas déterminé l'intention de ce geste pour le personnage de la princesse. Je crois que d'avoir clarifié cela avant de performer aurait amélioré mon jeu. En performant la scène, je me suis imaginé des histoires, mais il aurait été plus efficace de faire cette préparation à l'avance. Heureusement, malgré cela, j'ai parfois réussi à entrer dans un état de *flow* en me concentrant sur une tâche difficile et en me rappelant certaines de mes expériences où je me suis identifiée à la grenouille. Par contre, je ne suis pas certaine si mes émotions étaient perceptibles. J'espère que ces lacunes potentielles pourront être réparées avec le montage vidéo en

coupant les moments plus faibles et en ajoutant, peut-être, une trame sonore pour clarifier les intentions du personnage.

3.7 Deuxième tournage

3.7.1 Première journée de tournage

J'ai décidé d'utiliser le même équipement pour la deuxième session de tournage puisque nous étions déjà familiarisées avec celui-ci. Nous avons donc loué une caméra DLSR avec capacité photo et vidéo, un objectif régulier et de gros plans et un système d'éclairage à trois points. La location de l'équipement a été plus compliquée et coûteuse cette fois-ci, car nous avons dû emprunter l'équipement de deux endroits faute de disponibilité, ce qui a contribué à mon épuisement avant même que le tournage commence.

La location d'un studio de tournage convenable a aussi été compliquée. Je ne voulais pas utiliser le même que lors du premier tournage à cause de la texture du mur. Nous en avons trouvé un autre, dans le même édifice, qui avait un mur neutre. Par contre, ce studio n'était disponible que pour une période limitée et était plus coûteux. Il m'est aussi venu à l'idée de louer la salle de réception dans mon édifice de condo. Même si je cherchais initialement un lieu neutre, je voulais voir si le décor ultra luxueux de la salle pourrait se prêter à devenir le royaume de la princesse. Cette salle opulente a été conçue afin d'impressionner les invités avec des tables en forme du pays de la France, des meubles métalliques et des éclairages extravagants. Un lieu pour impressionner, mais pas pour être habité. Je voulais explorer comment je pourrais m'inspirer de ce décor invraisemblable pour créer des mises en scène.

La première journée du tournage a eu lieu dans cette étrange salle luxueuse. Afin d'apprivoiser l'espace, j'ai collé du papier brun sur les fenêtres pour le rendre plus

privé. J'ai aussi déplacé certains des objets pour créer des scènes évocatrices du domaine de la princesse.

Une fois Lo arrivée, nous avons improvisé une séance de photos dans laquelle la princesse et la grenouille ont interagi avec l'espace. Tant de scènes nous ont interpellées! Les meubles et les accessoires extravagants ont évoqué des possibilités de mises en scène infinies. Nous avons illustré des scènes de la vie domestique de la princesse et de la grenouille dans la salle à manger, sur le divan et devant le foyer et exploité l'esthétique kitsch du lieu (figures 3.11 et 3.12).

Figure 3.10. Sans titre, photographie, 2017

Figure 3.11. Sans titre, photographie, 2017

Malgré le fait que j'étais épuisée par l'organisation compliquée de ce tournage, j'ai eu beaucoup de plaisir à prendre ces photos. Durant cette improvisation, le rôle de Lo comme œil extérieur a été plus poussé que durant le tournage précédent. Elle a suggéré différentes mises en scène, des expressions et des angles; ce travail improvisé lui a offert plus de place. Aussi, puisqu'elle s'était déjà familiarisée avec l'équipement durant le premier tournage, la technologie nous a moins préoccupées. À plusieurs moments, Lo s'amusait. Elle paraissait libre de me faire des suggestions et, par exemple, a proposé de créer des pieds pour la grenouille, ce qui a ajouté de la précision au personnage.

Notre processus de prise de photos m'a rappelé un commentaire de l'artiste Miklos Legrady, avec qui j'ai déjà travaillé pour documenter mes performances. Il m'a confié qu'il voyait le processus photographique comme une façon de « chasser l'image ». C'est ce que nous avons fait lors de ce tournage pour trouver le meilleur angle, l'expression la plus captivante et la scène la plus juste.

Nous avons poursuivi avec l'enregistrement d'une vidéo dans laquelle la princesse dansait avec la grenouille au son de *Love Me Tender* d'Elvis Presley devant un faux foyer. Cette scène improvisée est rapidement devenue un excellent exercice de réchauffement. Durant le premier enregistrement, j'ai dansé de manière sincère avec la grenouille comme si c'était un partenaire amoureux. Lo a ensuite dirigé ma danse afin d'explorer une variété d'émotions et de mouvements. Elle m'a aidée à trouver la légèreté et le comique de la scène. À un moment, elle a même dansé avec la grenouille pour me proposer des gestes auxquels je n'avais pas pensé. Je l'ai imitée durant la prise suivante. Il a été intéressant de constater que, quand j'ai reproduit ces gestes mécaniquement, mon jeu était moins percutant que le sien, parce que je n'étais pas dans la même zone émotive qu'elle. En bref, les multiples prises sont devenues des occasions de répéter le même concept avec différentes intensions et cadences. Même si je ne pense pas que ces vidéos feront partie de l'œuvre finale, elles ont été un exercice de réchauffement efficace.

Par rapport au lieu, je dois mentionner que le regard potentiel des concierges au travers de la caméra de sécurité a limité mon travail. Un peu comme avec la théorie du *panoptique* de Foucault (1975), la possibilité que ces gens me voient en train de performer ces scènes absurdes sans être familiarisés avec le contexte de création m'a gêné. J'ai projeté sur leur regard potentiel la partie critique de mon esprit que je tentais de faire taire afin de créer. En termes psychanalytiques, j'ai projeté sur leur regard potentiel mon Surmoi trop actif. Didier Anzieu (1981) parle de la première phase du travail créateur : « Devenir créateur, c'est laisser se produire, au moment opportun d'une crise intérieure [...] une dissociation ou une régression du Moi, partielles, brusques et profondes : c'est l'état de saisissement. » (p. 93.) Ma création est bloquée lorsque mon Moi (trop influencé par mon Surmoi) censure c'est *état de saisissement*. Lorsque ce processus prend place, ma création est brusquement interrompue à sa toute première phase. Mon défi comme artiste est de limiter mon contact avec des conditions

qui rendent mon Surmoi trop actif, entre autres de louer des espaces sans caméra de sécurité puisqu'elles me perturbent.

Nous avons ensuite travaillé la transformation de la princesse en grenouille. Ce travail conceptualisé à l'avance s'est révélé plus ardu. Tout d'abord, il a été difficile de trouver le bon angle pour la caméra. J'ai longtemps tenté de reproduire les images dans ma tête, jusqu'à ce que je réalise que cela était impossible. Nous avons en outre procédé à des essais pour trouver les éclairages adéquats. Durant cette section du tournage, j'avais davantage l'impression de travailler : j'ai exécuté des tâches préétablies plutôt que de jouer. Finalement, j'ai appliqué un masque vert sur ma peau, puis j'ai retiré ma robe de princesse pour révéler un léotard et des collants verts que j'ai rembourrés avec la robe. J'ai complété mon costume avec un casque de bain vert et des lunettes de la même couleur et l'installation de mes pieds de grenouilles avec du ruban adhésif. Je ne suis pas entrée dans un état de *flow*, comme lors de la première partie du tournage et du tournage précédent : mon jeu était à ce moment mécanique.

Par ailleurs, le masque vert que j'ai mis sur mon visage a brûlé ma peau. Ceci m'a amené à me demander si le fait que ce produit me cause une douleur a rendu le travail plus intéressant. J'ai vu plusieurs pièces d'art vivant qui ont recours à l'automutilation : le fait que le masque brûlait ma peau a-t-il amélioré mon travail? Je crois que non, particulièrement puisque cette douleur n'était pas perceptible. Ceci m'a amenée à me rappeler que je n'ai pas performé durant une période en raison de problèmes de santé et que maintenant que je relance ma création, mon rapport à mon corps est transformé. Durant ma période de convalescence, tous les gestes performés sur mon corps avaient pour but d'en prendre soin et de le guérir. Il est évident que d'avoir passé autant de temps en convalescence a transformé les instincts que j'ai envers lui. Après avoir investi autant d'heures à tenter d'éliminer la douleur, je n'ai plus envie de me faire mal. Ma zone de confort physique et émotive est maintenant beaucoup plus restreinte.

L'utilisation de l'automutilation a beaucoup été travaillée en art vivant. Pensons à Chris Burden, qui a invité quelqu'un à lui tirer dans le bras (*Shoot*, 1971), à Ulay, accompagné de Marina Abramovic, qui a cousu ses lèvres ensemble (*Talking about similarity*, 1976), ou encore à Vito Acconci, qui a mordu son propre corps si fortement qu'il a créé des marques (*Trademark*, 1974). À l'opposé, d'autres artistes s'intéressent au plaisir. Par exemple, dans *Pure Sin*, Tanya Mars imite Mae West, une légende hollywoodienne icône de la sexualité et de la féminité excessive. Sur ce point, n'oublions pas non plus Annie Sprinkle, qui, avec *A Public Cervix Announcement* (1990), invite le public à regarder son col utérin. Bien qu'ambigu, mon travail actuel penche plus vers la célébration du plaisir ou la neutralité que de l'automutilation.

Je me suis de nouveau amusée lorsque j'ai pris des photos déguisée en grenouille. J'ai pris plaisir à jouer avec les formes exagérées de mon corps et à tester comment celles-ci avaient un impact sur ma posture et mes déplacements. Les photos s'inspiraient des égoportraits d'une personne obsédée par sa représentation et des poses que des célébrités prennent devant la caméra. Durant la prise de photos, je me suis rendu compte que mon costume rembourré de linge et de ballons faisait référence au néobouffon Red Bastard et aux corps exagérés utilisés durant les ateliers de bouffon avec Adam Lazarus. Même si je pensais avoir mis de côté ces références au style bouffon, elles ont inconsciemment refait surface (figure 3.13). Relativement à la méthodologie bouffon, l'utilisation d'un costume ridicule m'a permis d'accéder à un état de création libre, spontanée et humoristique. J'ai pris plaisir à grimper sur les meubles et à me pavaner dans l'espace, je suis devenue un peu comme un enfant captivé par le simple plaisir de jouer.

Figure 3.12 Sans titre, photographie, 2017

Le regard potentiel des concierges, ma fatigue et le masque qui me brûlait la peau ne me dérangeaient plus. Je crois aussi que mon jeu était libre grâce au réchauffement de danse préalable. Également, puisque c'était la deuxième session de tournage, je n'étais pas aussi rouillée, ma complicité avec Lo était mieux établie et cette dernière avait plus d'espace pour assumer son rôle d'œil extérieur.

3.7.2 Deuxième journée de tournage

La deuxième journée de tournage a mal commencé. Nous n'avions pas assez dormi puisque le tournage de la journée précédente s'était terminé tard et que le studio n'était disponible que tôt le matin. De plus, j'ai constaté que nous avions enregistré les photos et les vidéos de la veille dans le mauvais format. Je croyais avoir ajusté la caméra en format *raw*, mais les photos ont été enregistrées en format JPEG à résolution moyenne. Cela m'a fait paniquer puisque la séance de photos avait été réussie et que je ne croyais pas qu'il serait possible de reproduire le travail. De plus, les vidéos avaient été enregistrées en format AVCHD plutôt que 4K. Je ne savais même pas ce que ce format représentait!

J'ai aussi constaté, en regardant la vidéo de la transformation, que je bougeais mes lèvres d'une façon très étrange quand je me regardais dans le miroir. Cela est tellement distrayant que cette scène ne serait pas utilisable, ce qui m'a rappelé la suggestion de la jurée d'utiliser la caméra pour gagner un meilleur contrôle de son jeu. Dans ce cas, la caméra a pris le rôle d'un miroir qui m'a permis d'observer mon jeu et de constater un mouvement étrange. Dans *An Actor Prepares*, Stanislvski (1936) écrit que l'utilisation d'un miroir est dangereuse puisque celle-ci amène l'acteur à se concentrer sur son extérieur plutôt que son intérieur. Par contre, selon lui, le miroir peut être utile lorsqu'il aide l'acteur à voir comment il externalise ses sensations internes. L'utilisation de la caméra comme miroir m'a permis de remarquer une mauvaise habitude dont je n'aurais pas pris connaissance autrement.

L'espace de tournage a aussi été décevant. J'ai choisi ce studio plus coûteux puisqu'on nous avait assuré qu'il aurait un mur blanc neutre – ce qui m'éviterait d'altérer l'arrière-fond en postproduction –, mais j'ai été fus déçue en voyant l'espace, car la section de mur blanc utilisable était très limitée. Aussi, il y avait une garderie pleine d'enfants criards dans la pièce à côté, ce qui aurait rendu un enregistrement sonore inutilisable. Il est ironique que ce studio, que je n'ai pu obtenir que pour quelques heures, m'ait coûté beaucoup plus cher que la salle de réception luxueuse dans mon édifice de condo louée pour 24 heures.

J'avais loué cette salle et acheté plus de tissu rose pour éviter de devoir limiter mon jeu par un cadre restreint. Il est devenu apparent, en raison de la taille lamentable de la section du mur blanc utilisable, que cela serait encore une fois inévitable. Avant de procéder au tournage, nous avons établi des paramètres pour mes mouvements. Ces paramètres sont devenus encore une fois une forme de prison qui a limité mes gestes. Cela m'a amené à constater que, lorsque je performe pour la caméra, ce que je gagne en protection émotive et en contrôle sur l'image, je le perds en spontanéité, puisque l'aspect esthétique du médium amène de nouvelles considérations. Je veux que mes

images fonctionnent comme des œuvres en soi et non seulement comme des archives de performance, l'arrière-fond et d'autres détails esthétiques deviennent alors plus importants. Je crois que de mieux planifier ces détails laisserait plus de place à la spontanéité de mon jeu lors du tournage.

J'ai partagé ma frustration quant au manque de studios adéquats avec Lo. Pour elle, cela est une des raisons pour lesquelles elle travaille en performance directe. Elle accepte presque toutes les invitations à performer puisque cela lui permet de tester ses idées dans un espace sans devoir louer un studio chaque fois. C'est ce que j'ai fait pendant plusieurs années quand j'établissais ma carrière; par contre, tester tous mes projets devant un public m'a amené à avoir de la difficulté à faire évoluer mon travail au-delà d'un travail spontané, parfois bon et parfois mauvais, d'artiste en émergence. Pour cette raison, mon travail n'est pas toujours pris au sérieux même si j'ai gagné d'importants prix, reçu de l'attention médiatique et exposé dans des lieux d'envergure.

L'artiste Molly Soda, quant à elle, a inventé une solution créative au manque de studios. Elle confie qu'elle utilise sa chambre à coucher pour des raisons financières. Ce lieu est par contre porteur de sens dans son travail, car elle s'intéresse aux rituels que les femmes performent dans leur espace intime (Kane, 2015). Cependant, pour une artiste qui ne travaille pas cette thématique, utiliser une chambre à coucher n'est pas pertinent. Il serait idéal d'avoir un studio afin de travailler mes pièces en privé et d'avoir un meilleur contrôle sur la qualité de ce qui est diffusé, ce qui est presque impossible à Toronto en raison du coût de l'immobilier. La dernière fois que j'ai eu mon propre espace de création, c'était dans une grange a bœuf rénovée durant ma maîtrise à l'Université de Guelph. J'y ai passé d'agréables heures à jouer avec des matériaux à créer des sculptures et à enregistrer des vidéos.

Dans *A Room of One's Own*, Virginia Wolf (1928) écrit qu'« *[a] woman must have money and a room of her own if she is to write fiction* » (p. 6) et Marguerite Duras,

dans *Écrire* (1993), parle de l'importance qu'ont eu sa maison et la solitude que celle-ci a permise sur son écriture. L'auteure précise : « Il faut toujours une séparation d'avec les autres gens autour de la personne qui écrit des livres. » (p. 15.) Elle ajoute : « J'ai été seule dans cette maison. Je m'y suis enfermée… Cette maison, elle est devenue celle de l'écriture. Mes livres sortent de cette maison » (p. 17). De dire que ces livres sortent littéralement de cette maison montre à quel point cet espace joue un rôle crucial dans son processus créatif.

Dans la même veine, mon directeur de recherche parle d'une « chapelle sacrée de création » en faisant référence au studio de l'artiste. L'importance d'un lieu de création où un artiste peut s'échapper du monde extérieur et entrer en communion avec sa pratique ne peut être sous-estimée. Comment arriver à créer sans cet espace de création privilégié? Même si l'idéal était d'avoir un studio privé, d'ici à ce que ce soit possible, je devrai trouver des façons d'apprivoiser ces espaces temporaires. Couvrir la fenêtre de la salle avec du papier brun a été significatif pour cette raison. Organiser des sessions de tournage plus longues afin de prévoir du temps pour apprivoiser l'espace est aussi important. Je devrai inventer d'autres façons de m'approprier ces espaces temporaires lorsque je vagabonderai d'un lieu de création à un autre en attendant le moment où j'aurai mon propre studio.

Malgré tout cela, le reste de la journée s'est révélé très productif. J'ai repris le tournage de la grenouille et l'aquarium avec un arrière-fond plus efficace, ce qui a par ailleurs été une occasion de me réchauffer en travaillant mon jeu. Un peu comme durant la séance de danse devant le foyer le jour précédent, nous avons enregistré une première prise avec un style de jeu naturel. Lo a ensuite recommandé que je varie la cadence de mes mouvements et de mes gestes, ce qui m'a aidée à trouver un plus large éventail de jeu. Puis, nous avons fait des enregistrements en plan rapproché qui pourraient ajouter de la variété au montage. Le résultat de ce tournage s'avérerait sans doute supérieur au premier en raison de ces différentes prises. Ensuite, nous avons repris certaines des

photos dont le cadrage était problématique, mais j'ai eu l'impression de reprendre les scènes plutôt que de les jouer – difficile de savoir, dans ce contexte, si les reprises seraient meilleures que les originales. Il sera intéressant d'évaluer comment cela a eu un impact sur le travail.

Nous avons ensuite repris la scène de la transformation. Le décor n'était pas le même que lors de la journée précédente, lorsqu'elle avait été enregistrée dans la salle de bain luxueuse de la princesse. La scène a cette fois été captée dans un lieu imaginaire. J'ai utilisé le même tissu rose comme arrière-fond et décoré l'arrière du miroir pour l'inscrire dans la même esthétique kitsch que l'arrière-fond.

Cet enregistrement a été agréable. Durant le tournage, j'ai porté attention à ne pas bouger mes lèvres lorsque je me regardais dans le miroir. Il était plus facile de contrôler ce réflexe devant le petit miroir. Je me suis sentie plus à l'aise dans ce studio que dans la salle de réception. Le fait qu'il n'y ait pas de caméras de sécurité m'a rendue moins préoccupée par un potentiel regard importun. Aussi, puisque l'espace était moins luxueux, je n'avais pas peur de briser des objets et de me retrouver avec une facture astronomique. J'ai accédé à un état de *flow*; j'ai pris plaisir à mettre le masque vert sur mon visage et à me costumer. Une fois transformée en grenouille, je me suis installée dans la piscine gonflable et ai interagi avec l'autre grenouille. Mon état de *flow* a été brusquement interrompu quand on a versé de l'eau sur moi. Cette eau, venue de la chaudière utilisée pour nettoyer le plancher, était sale et froide. La grenouille mouillée et mon costume sont devenus désagréables à toucher. Malgré cet incident, j'ai réussi à rapidement retrouver mon état de *flow* et j'ai pris plaisir à improviser toutes sortes de poses avec la grenouille dans la barboteuse (figure 3.14).

Figure 3.13 Sans titre, photographie, 2017

En posant pour ces photos, mes vêtements froids et sales ne me dérangeaient plus. Je n'ai même pas pensé au masque qui brûlait ma peau. Par contre, lorsque je suis sortie de mon *high*, j'ai vécu un *hang over* et tout l'inconfort physique s'est manifesté. Le fait que j'aie baigné dans de l'eau sale et le brûlement de ma peau à cause du masque sont devenus intolérables.

J'ai tenté de me débarbouiller et nous avons ensuite nettoyé l'espace, ce qui a marqué la fin de la séance. Il a été intéressant de ranger tout le matériel pour remettre l'espace aux prochains utilisateurs dans son état original. Les traces de la magie créatrice que nous avions vécue sont disparues et l'espace est redevenu un lieu neutre aux murs blancs.

J'ai ensuite couru d'un bout à l'autre de la ville pour retourner l'équipement et les décors/costumes. Par contre, j'ai fait cela revigorée par l'euphorie d'avoir vécu un tournage inspirant et de m'être connectée à une partie de moi qui m'amène à me sentir

vivante. Même si mon corps était sali par l'eau de la vadrouille et que des parties de mon visage étaient encore d'un vert criard, j'avais l'impression de rayonner. Ce sont des tournages comme celui-ci qui me motivent à créer.

3.7.3 Réflexion sur le contenu du deuxième tournage

Les photos prises durant la deuxième journée ont également été enregistrées en format JPEG en résolution moyenne plutôt qu'en format *raw.* Plutôt que d'essayer de reprendre ces photos, j'ai décidé de consulter un photographe professionnel afin de déterminer le format d'impression possible pour des images de cette taille. De plus, nous avons conclu qu'il serait essentiel d'étudier le manuel d'instruction de la caméra avant le prochain tournage afin d'éviter de refaire cette erreur.

Malgré le problème du format, je suis satisfaite des photos. Plusieurs des scènes de la vie domestique de la princesse et de la grenouille sont attendrissantes. Aussi, la salle de réception est crédible en tant que royaume de la princesse et nous avons réussi à exploiter les possibilités de mises en scène qu'offrait ce décor. Le point fort selon moi? Les photos dans lesquelles je suis costumée en grenouille, mes expressions faciales et mon langage corporel humoristique, qui rendent ma tentative de *passing* ridicule. Le contraste entre mon personnage loufoque et la grenouille en peluche renforce le manque de crédibilité de la tentative. Certaines des photos dans la barboteuse, sur le comptoir de cuisine et sur le divan me semblent particulièrement réussies.

J'ai passé plusieurs heures à regarder ces photos pour trier le matériel. J'ai réussi à réduire ma sélection de 500 à 80 images. Par contre, j'ai eu beaucoup de difficulté à réduire mon choix en deçà du 80. Comment choisir les 20 images iconiques? Quel est mon critère? Je me suis alors demandé si je ne devais pas demander à un œil externe pour faire cette sélection.

Pour ce qui est de la vidéo, la scène de la transformation reprise dans le studio me paraissait efficace. Mon tic étrange était beaucoup mieux contrôlé et le décor kitsch inventé fonctionnait mieux que celui, réaliste, de la salle de bain. Il me faudrait regarder les vidéos attentivement afin de décider de la façon de structurer le montage.

Visionner ce contenu m'a amenée à réfléchir au rôle que la violence joue dans ma création. Elle est incontestable dans la scène de l'aquarium : la princesse s'obstine à plier, piétiner, frapper et pousser la grenouille pour tenter de la faire entrer dans ce contenant trop petit pour elle (figure 3.14). Mon travail est-il seulement réussi quand il a recours à la violence?

Figure 3.14 Sans titre, photographie, 2017

Lors d'une entrevue avec Karen Finley, Andrea Juno (dans Juno et Vale, 1991) remarquait : « *When you are onstage, you almost become the abuse so that we're able to critically examine it* » (p. 42). Finley (1991) élabore en disant qu'elle utilise un certain language « *that is a symptom of the violence of the culture. If I talk about a woman being raped, I have to use the language of the perpetrators* » (p. 41).

Elle donne notamment l'exemple de s'être recouverte de chocolat pour évoquer la merde que la société place sur les femmes. Finley représente dans son travail la violence qu'elle critique dans la société. La scène de la princesse qui force la grenouille à entrer dans l'aquarium fonctionne d'une manière semblable. En poussant violemment la grenouille, je représente l'inconfort auquel j'ai fait face en vivant dans un lieu et une culture qui ne me convenaient pas.

Certaines des performances du projet *Maria Plus One* (2005-2008) contiennent de la violence : en traînant *Plus One* dans la rue à quatre pattes, je maltraitais ma poupée et m'infligeais des coupures aux genoux. Avec *Crumbs* (2004), la violence était aussi évidente quand quatre femmes se querellaient pour des miettes de pain et coupaient accidentellement leurs corps avec ce pain sec. Par contre, les photos de *Maria Plus One* (2005-2008) en lune de miel aux chutes du Niagara sont tendres et pittoresques; la perturbation vient du fait qu'une femme performe ces rituels amoureux avec une poupée (figure 3.16).

Figure 3.15 *Maria Plus One*, photographie, 2005

Avec ce travail, la « force » est de l'ordre de l'étrangeté (*uncanny*) plutôt que de la violence. Freud croit que l'étrangeté est produite quand une chose semble être vivante alors qu'elle est silencieuse ou immobile. Selon lui, l'étrangeté est générée lorsqu'on ne sait pas si quelque chose est inanimé ou vivant. Il croit que c'est parce que les poupées ne sont pas vivantes, mais qu'elles ressemblent à des êtres vivants qu'elles sont troublantes. Il ajoute que l'étrangeté peut aussi être créée par le passage du familier à l'étrange (O'Reilly, 2009). L'utilisation de la poupée à taille humaine dans *Maria Plus One* (2005-2008) crée de l'étrangeté puisque l'objet adopte le rôle et l'apparence d'un être vivant. Le passage du familier à l'étrange contribue aussi au sentiment d'étrangeté dans ce projet : le lieu et l'agencement des corps sont typiques pour des photos de lunes de miel, mais nous sommes troublés par la performance de cette scène avec une poupée.

Je crois que, de manière semblable, les photos dans lesquelles je tente de me faire passer pour une grenouille sont de l'ordre de l'étrangeté. Le travail est doublement étrange puisque la princesse transforme son apparence pour imiter un animal en peluche qui imite un animal (figure 3.17); un être vivant imite un objet qui imite un être vivant; on ne sait même plus qui essaie de se faire passer comme vivant ou inanimé. Certaines de ces photos exploitent le passage entre le familier et l'étrange; par contre, d'autres images sont seulement de l'ordre de l'étrange.

Figure 3.16 Sans titre, photographie, 2017

Cette tentative de transformation aborde aussi le thème de la futilité qui fait surface dans plusieurs de mes pièces. Le glaçage rose utilisé dans *Free Sugar* (2002) ne répare pas convenablement les trous. La protagoniste de *Maria Plus One* (2005-2008) n'obtient pas l'amour qu'elle cherche de son objet inanimé. Les femmes dans *Crumbs* (2004) n'arrivent pas à se nourrir avec des miettes de pain. Dernièrement, j'ai été inspirée par *When Faith Moves Mountains* (2002) de Francis Alys. Pour cette pièce,

500 bénévoles ont tenté de déplacer une dune située à l'extérieur de Lima de quelques pouces en pelletant le sable, le résultat étant imperceptible (O'Reilly, 2009).

Puisque cette tentative de transformation renverse la conclusion du conte de fées original, ce geste peut être perçu comme une célébration de la fierté francophone, comme un *happy ever after* pour les grenouilles. Par contre, il s'agit d'un *passing* plutôt que d'une véritable transformation. On voit une personne costumée de manière absurde qui essaie de se faire passer pour une grenouille plutôt qu'une véritable grenouille. La grenouille se fait photographier malgré cette transformation échouée, un peu comme si elle s'obstinait à trouver du bonheur dans une vie qui n'est pas la sienne.

3.8 Troisième tournage

3.8.1 Description du processus

Le but de cette dernière session de tournage était de capter des photos et des vidéos du tableau dans lequel la princesse et la grenouille s'enterrent dans une barboteuse avec du sucre et de la crème fouettée. Je voulais aussi reprendre quelques photos et vidéos des deux grenouilles interagissant dans la barboteuse puisque les photos précédentes de cette scène avaient été enregistrées dans le mauvais format (JPEG plutôt que *raw*) et que je craignais ne pas pouvoir les imprimer dans la grandeur désirée.

Après toutes les péripéties vécues lors de la recherche d'un espace de création adéquat pour les tournages précédents, j'ai finalement trouvé un endroit idéal : le Labo. Le Laboratoire d'art est un centre d'artistes à Toronto desservant les artistes francophones œuvrant dans les arts médiatiques. J'ai été impliquée dans les activités de ce centre à ses débuts et il m'a beaucoup aidée à la réalisation de mon travail à cette époque. Par contre, le Labo a par la suite perdu son studio en raison de l'embourgeoisement du quartier et a survécu sans espace optimal pendant quelques années. Il possède maintenant un nouveau lieu de production et de diffusion que j'ai pu louer pour deux

jours consécutifs. Cette petite salle avec des murs blancs a répondu parfaitement à mes besoins. Les murs neutres m'ont évité toutes les complications vécues précédemment. De plus, l'édifice dans lequel le Labo est maintenant situé héberge plusieurs centres d'artistes et galeries, ce qui crée un climat inspirant et propice à la création artistique. Il a aussi été agréable de transiger en français avec le personnel du Labo. J'ai perdu mes liens avec la communauté francophone de Toronto au cours des dernières années et ces interactions m'ont rappelé à quel point ces rapports continuent d'être précieux et significatifs. Cela était particulièrement pertinent étant donné ma problématique de recherche. Au risque de reprendre un cliché, j'ai eu l'impression de « rentrer chez moi » en travaillant dans cet espace. Il est symbolique que mon travail final ait été produit chez un organisme qui a inspiré ma réflexion sur mon identité francophone et sur les enjeux que vit la communauté francophone de Toronto.

Après toutes les frustrations occasionnées par les tissus roses qui ne recouvraient pas entièrement la surface des murs et qui tombaient continuellement comme ils étaient mal collés, il nous est finalement venu l'idée de coudre ces morceaux de tissus ensemble et de les installer avec un ruban gommé plus puissant, ce qui a rendu notre travail beaucoup plus facile.

Étant donné que les planchers en bois étaient trop rustiques pour l'esthétique visée et que nous prévoyions utiliser diverses substances salissantes, nous les avons protégés avec du plastique rose. Ainsi, les murs et les planchers ont été recouverts de matériaux roses et les scènes ont été situées dans un lieu entièrement imaginaire. D'un point de vue esthétique, j'ai trouvé que le bleu de la barboteuse est beaucoup ressorti dans un environnent où tout le reste du décor était rose.

Pour le tournage de la première journée, j'ai continué à développer le lieu imaginaire rose en ajoutant des ballons de la même couleur dans la barboteuse. Pour le tournage de la deuxième journée, j'ai utilisé des ballons bleus pour imiter l'eau. Dans la

barboteuse, ils ont créé l'impression d'un bain moussant. Lors du tournage précédent, j'avais utilisé de l'eau, mais j'ai trouvé que ce liquide n'avait pas eu d'impact sur le travail puisqu'il n'était presque pas perceptible. C'est pour cette raison que j'ai décidé de l'évoquer plutôt que de l'utiliser.

Mes réflexions à propos des deux tournages précédents m'ont permis de constater l'importance d'effectuer de bons réchauffements physiques chez moi avant de commencer à performer, ce avec quoi j'ai commencé chaque journée. Mon corps était ainsi plus souple et énergisé. J'ai aussi effectué des méditations lors desquelles j'ai visualisé le travail qui serait effectué durant chaque journée. Cela m'a aidée à activer mon imaginaire et à me rappeler mes intentions avec le travail. Aussi, lors de la planification des tournages, j'ai réfléchi à l'avance aux intentions émotives de mes gestes pour les personnages. De plus, chaque jour, juste avant de performer, j'ai pris quelques minutes pour me centrer et pour me rappeler l'intention du jeu pour le personnage.

Le premier jour, mon intention émotive était de me cacher, donc Lo m'a suggéré de circuler dans l'espace et de me dissimuler derrières différents objets pour accéder à cet état. Aussi, je devais utiliser un corridor à l'extérieur du studio pour me rendre aux toilettes. Ce déplacement m'a aidée à sentir dans mon corps ce désir de me cacher puisque je ne voulais pas que les gens à l'extérieur du studio me voient vêtue en costume de princesse. Chaque fois, j'ouvrais tranquillement la porte pour voir s'il y avait quelqu'un d'autre dans le corridor et quand l'accès était libre, je courais le plus vite possible vers la salle de bain. Je me faufilais ensuite de la même manière pour retourner au studio.

Comme mon intention émotive la deuxième journée était de célébrer, j'ai dansé juste avant le tournage afin d'entrer dans cet état. Lo avait assisté à un atelier de danse et m'a montré des mouvements drôles qu'elle venait juste d'apprendre. Nous avons aussi

discuté de la façon dont le style de danse populaire dans les vidéos et les concerts de musique actuels emprunte plusieurs éléments à la danse érotique. La frontière entre ce qui est considéré comme étant acceptable et tabou a évoluée par rapport à l'époque où j'ai pris des cours de danse comme enfant, adolescente et jeune adulte. Lo a même noté que durant l'atelier, la professeure indiquait au groupe quand il s'agissait d'un bon moment pour que les étudiantes enregistrent leur chorégraphie avec leur téléphone cellulaire pour l'afficher sur Instagram. Cela m'a amenée à constater que, dans la culture médiatisée dans laquelle nous vivons, même le geste de danser, autrefois considéré comme étant libre et spontané, est influencé par la façon dont il est perçu dans les médias sociaux.

J'ai aussi passé du temps seule dans l'espace chaque jour pour m'approprier celui-ci. Lors de la première journée, j'ai joué avec les costumes et les accessoires et, lors de la deuxième journée, j'ai dansé seule dans l'espace. Ces gestes ont été des façons de rendre ces espaces temporaires plus familiers et de me sentir plus libre pour jouer dans ces lieux.

Étant donné que ce fut notre troisième session, ma relation de travail avec Lo était harmonieuse comme nous avions bâti une confiance et une aisance au cours des dernières sessions. J'ai apprécié comment elle m'a aidée à développer mes idées et à prendre des risques, par exemple en suggérant le jeu de cachette comme réchauffement et en me montrant des gestes de danse loufoques auxquels je n'avais pas pensé. Je me suis sentie à l'aise de poser ces gestes devant elle alors que je n'aurais pas trouvé le courage de le faire devant un photographe que je ne connaissais pas. Cela a confirmé pour moi que j'avais fait le bon choix en l'engageant plutôt qu'en travaillant avec quelqu'un qui aurait une expertise en photographie, mais pas en performance.

Nous avons fait face à certains défis techniques, mais le travail performatif comme tel n'aurait probablement pas pu avoir lieu du tout si j'avais engagé quelqu'un d'autre.

Même si je prends certains risques dans mon travail, je suis d'abord une personne réservée et je peux facilement me recroqueviller si je ne me sens pas en sécurité. Lo m'a aidé à me mettre à l'aise. Elle a aussi compris mes besoins de performeuse tels que la nécessité de prendre un temps de réchauffement pour entrer dans un bon état performatif, un besoin auquel un photographe n'aurait peut-être pas été sensible.

En regardant le résultat des autres tournages, je me suis demandé si un autre type d'éclairage aurait été plus approprié. J'avais précédemment installé des lumières tungstène dans un éclairage à trois points pour produire un effet dramatique et précis. Je voulais voir comment le travail changerait si j'utilisais un système d'éclairage amenant des résultats plus naturels. J'ai donc loué, pour l'occasion, trois boîtes de lumières fluorescentes et ai installé le même système à trois points avec elles. Mon but était d'obtenir un éclairage efficace, mais qui n'attirerait pas l'attention sur lui-même. Les boîtes de lumières fluorescentes ont produit l'effet désiré.

Nous avons cette fois utilisé deux caméras, une pour l'enregistrement photo et une pour l'enregistrement vidéo. J'ai choisi d'utiliser deux caméras, car je prévoyais que l'usage du sucre et de la crème souillerait mes costumes et mes accessoires et que je ne pourrais pas reprendre les scènes sans les laver, ce qui serait impossible à faire le jour même. Aussi, je soupçonne que, durant le tournage précédent, nous avons ajusté la caméra photo au mauvais format d'enregistrement lors de la transition de l'enregistrement vidéo à la photo : avoir deux caméras pourrait nous éviter de reproduire cette même erreur. Puisque c'était la première fois que nous utilisions ces caméras, nous avons dû nous mettre à jour sur leur modalité de fonctionnement. Durant la deuxième journée, il y a eu une période durant laquelle le *viewfinder* a cessé de fonctionner et nous n'avons pas réussi à comprendre pourquoi. Par contre, il s'est rétabli après quelques minutes sans que nous n'intervenions.

Étant donné notre erreur précédente, je me suis assurée à plusieurs reprises que nous enregistrions dans le bon format. Par contre, lors de mes recherches après le tournage, j'ai appris qu'il existe maintenant des logiciels qui permettent d'augmenter la résolution des photographies pour faciliter leur impression dans de plus larges formats. Il est clair que d'avoir une image de bonne qualité pour commencer est le meilleur scénario, mais j'ai été soulagée d'apprendre que ce logiciel existait, au cas où je voudrais l'utiliser pour certaines des photos précédentes.

En somme, comme plusieurs des autres aspects du tournage, l'utilisation de l'équipement et l'aspect technique du travail se sont améliorés lors ce troisième tournage.

3.8.2 Première journée

Comme je l'ai mentionné précédemment, le tableau a été inspiré par mon désir de me cacher et par tous les comportements passés et présents que j'adopte pour tenter de me faire disparaître. J'imaginais que mon corps et celui de la grenouille seraient entièrement submergés par le sucre et la crème fouettée, au point où ils disparaîtraient, ce qui n'a pas été le cas. Le sucre est très lourd et il en aurait fallu au moins une centaine de livres pour nous submerger. Je n'étais pas physiquement capable d'en transporter autant et ne voulais pas risquer d'aggraver certaines blessures en mettant une grande quantité d'une substance aussi lourde sur mon corps. De plus, la crème fouettée perd rapidement son volume après être sortie du tube et se transforme en un liquide gluant. Ces deux facteurs ont rendu mon ensevelissement sous ces substances impossible. Par contre, ils ont créé des effets que je n'avais pas prévus et qui m'ont plu.

La crème fouettée nous a carrément défigurés. Je me suis rendu compte, en versant les substances sur moi et en demandant à Lo d'en verser, que cette performance abordait mon instinct pour la disparition, mais aussi pour le dénigrement, et que les deux sont pour moi interreliés : je me fais disparaître, car j'ai peur d'être dénigrée. Au cours de

la performance, je me suis mise à penser à plusieurs reprises où j'ai eu le sentiment d'être maltraitée et abusée. D'une manière semblable à Karen Finley, qui utilise le chocolat dans *Chocolate Woman* (Juno et Vale, 1991) pour parler de toutes les fois où elle a été traitée comme de la merde, j'utilise la crème fouettée pour représenter mon autohumiliation et le sentiment d'avoir été humiliée par d'autres. Il est d'autant plus triste que les substances que j'utilise pour tenter de me protéger finissent par devenir source d'humiliation et d'abus.

Ces gestes ont fait remonter beaucoup d'émotions. Ils m'ont fait penser à plusieurs situations et dynamiques désagréables que j'ai vécues, mais ce qui me marque surtout est la façon dont j'ai ressenti le travail dans mon corps. En performant, je me suis sentie presque paralysée par le sentiment d'être maltraitée. Je suis entrée dans un état où j'étais consciente que je me maltraitais et que je demandais à Lo de me maltraiter, mais j'étais trop troublée pour réagir. Cela m'a rappelé des situations où j'ai perdu mon agentivité et me suis laissée abusée, immobilisée par la douleur.

Après avoir enregistré des photos et des vidéos, je me suis retirée du tableau et nous avons pris des photos des costumes et accessoires souillés. Je me suis rendu compte à ce moment que ces photos représentaient un autre tableau auquel j'avais pensé, mais que je n'avais pas trouvé le courage de réaliser : celui de la destruction de mes costumes et de mes accessoires. Ce constat m'a ravie : deux images que je croyais distinctes se sont fusionnées. Je n'avais pas besoin de littéralement couper ou de brûler mes costumes et mes accessoires pour les détruire, les liquides les ont souillés et abîmés d'une manière plus efficace. Aussi, il a été intéressant de constater que lorsque j'ai retiré mon propre corps du tableau, celui de la grenouille a pris un rôle plus central. Mon absence lui a donné la place dont elle avait besoin pour fonctionner comme personnage (figure 3.18).

Figure 3.17 Sans titre, photographie, 2017

Nous avons ensuite pris des photos de la grenouille dans le sac de plastique utilisé pour la transporter à la buanderie (figure 3.19).

Figure 3.18 Sans titre, photographie, 2017

Je me suis par la suite nettoyée en vitesse et dirigée vers la buanderie pour laver ma grenouille en peluche. Les cheveux du dessus de ma tête avaient une apparence mouillée, mais sèche, à cause du sucre et de la crème fouettée qui les couvraient. Mon visage était plus ou moins propre et la peau autour de mon nez était recouverte de particules de sucre. Mon corps émanait une odeur de lait caillé. À 11 h du soir, je croyais que le lieu serait vide, mais il était bondé de gens étant donné qu'il était situé dans un quartier étudiant populaire. J'ai retiré ma grenouille en peluche, ma robe de princesse et ma perruque recouvertes de crème fouettée et de sucre devant un public non averti ahuri. Par leurs réactions, je me suis rendu compte que mon personnage et ma performance étaient demeurés avec moi, même après avoir quitté le studio. Les particules de sucre que je faisais tomber en marchant et mon odeur nauséabonde

servaient de rappels au travail que je venais d'accomplir et aux émotions qui m'habitaient encore. Je regrette maintenant de ne pas avoir continué le tournage vidéo durant ce moment, qui a au fond été une performance, car la confrontation de ce public non averti à mon travail a été puissante.

Cette expérience à la buanderie m'a amenée à imaginer comment ma performance dans la barboteuse changerait si je la performais en direct et invitais le public à verser le sucre et la crème fouettée sur moi. L'impression d'avoir été maltraitée par d'autres ainsi que par moi-même serait-elle plus claire par une interaction avec le public? En performant pour la caméra, j'ai réussi à retourner au travail performatif d'une manière où je me sentais en sécurité, car l'objectif de la caméra offre la protection ultime. Par contre, cette expérience à la buanderie m'a rappelé ce que j'ai laissé de côté en performant pour la caméra. Pour la première fois depuis des années, j'ai ressenti une curiosité envers la performance en direct dans des situations contrôlées.

3.8.3 Deuxième journée

Comme je l'ai mentionné précédemment, j'ai passé du temps seule dans l'espace, ce qui m'a permis de me réchauffer en dansant. Quand Lo est arrivée, nous avons tout de suite commencé à tourner puisque j'étais déjà dans ma « zone ». Le travail s'est bien déroulé, j'étais vraiment dans le personnage et la zone. Je pensais aux gestes comiques que Lo venait d'apprendre lors d'un atelier de danse. Je me suis amusée à performer ces gestes dans un corps de grenouille. Le costume aux formes exagérées m'a encore une fois aidée à trouver un état clownesque à partir duquel jouer. Le tout a été très léger, jovial et caricatural.

Comme avec la crème fouettée qui a coulé la veille, lors de ce tournage, certains moments imprévus ont enrichi le travail. Durant une des prises vidéo, mes lunettes sont tombées et j'ai dû faire plusieurs tentatives pour les remettre sur mon visage. Ce moment a rendu le personnage beaucoup plus maladroit, clownesque et drôle. Aussi,

étant donné que nous enregistrions avec deux caméras en même temps, le flash de l'appareil photo et certains mouvements de Lo sont devenus perceptibles dans l'enregistrement vidéo. Cela a amené des références à la culture de célébrité. Je concevais le personnage comme une personne tentant de se faire passer pour une grenouille, cela a ajouté la couche d'une grenouille qui essaie de se faire passer pour une célébrité. Ces moments non planifiés ont contribué à la richesse de la pièce. Ils constituent des exemples de ce que Lancri (2006) décrit comme le « dessaisissement » (p. 16), un concept présenté plus tôt dans le texte qui réfère au moment où l'artiste lâche prise du *projet* et se laisse transporter par des éléments non prévus faisant partie du *trajet*.

Lors de ce tournage, il est devenu clair que d'écrire mon récit de pratique a été bénéfique pour ma création; réfléchir à ma pratique et à mon processus créatif par ce texte m'a donné des repères pour trouver et articuler ma méthodologie de création. Au cours de ce texte, j'ai alterné entre des cycles au cours desquels j'ai créé et des cycles au cours desquels j'ai fait de la recherche et ai écrit. L'aller-retour entre les périodes de recherche et celle d'écriture a clairement aidé mon processus créatif[6]. Grâce aux découvertes occasionnées par ce texte, par exemple, j'ai saisi l'importance d'incorporer des réchauffements, d'entrer dans ma zone performative et d'établir une intention émotive pour mes gestes. J'ai aussi constaté que ma perception de mon identité francophone et de mon exil était trop fixe et limitante durant mes trois premières performances. Je suis donc entrée dans le troisième tournage avec une compréhension plus claire de ma méthode de création et de mes besoins comme performeuse. Je ne crois pas que j'aurais pu me pousser aussi loin lors de ce tournage sans ces réflexions préalables.

[6] Je suis reconnaissante envers mon directeur de recherche, Louis-Claude Paquin, pour ses réflexions sur l'application des cycles heuristiques à la recherche création. C'est sa recommandation d'alterner entre deux modes de fonctionnement qui m'a amenée à utiliser cette méthodologie pour ma recherche.

Il a aussi été éclairant de constater que mon travail créatif a été informé par mes écrits, mais que je ne me suis pas limitée à ceux-ci. Pour ces tournages, j'ai établi des conditions pour que le travail se matérialise : tableaux, costumes, décors, concepts, équipements, l'embauche de Lo. J'ai aussi laissé de la place au jeu, à l'improvisation et au dessaisissement en accordant des périodes de temps pour l'improvisation et en gardant un état d'esprit ouvert. J'avais espoir qu'il y aurait des moments de dessaisissements où le travail deviendrait peut-être plus intéressant que ce qui avait été prévu. En raison du temps réservé pour ces improvisations, des éléments non prévus ont eu l'occasion de prendre forme et je crois que ce sont ces moments qui ont produit les résultats les plus intéressants. Les photos de nos corps couverts d'une substance gluante, celles des accessoires souillés par cette substance, celles de la grenouille dans un sac et les moments dans la vidéo lorsque je perds mes lunettes et quand l'enregistrement est interrompu par le flash de l'appareil photo, voilà les points forts du tournage selon moi. Par contre, pour reprendre la métaphore de Lancri (2006), ma nuit a fonctionné en étoile. Comme les pointes d'une étoile qui partent dans différentes directions, j'ai parfois improvisé d'une manière qui m'a amenée à diverger, mais ma création est continuellement retournée au centre de l'étoile (et du projet). Cette approche a été une méthodologie gagnante pour moi.

3.8.4 Réflexion sur le contenu du troisième tournage

3.8.4.1 Référence au grotesque

En regardant le résultat du tableau dans lequel la princesse tente de se cacher, je suis frappée par les références au grotesque. Dans le cadre théorique de ma thèse, j'ai décrit le corps grotesque comme privilégiant les régions inférieures et les orifices d'une manière obscène et déséquilibrée (Bakhtin, cité dans Tucker, 1994). J'ai aussi mentionné que le philosophe Mikhail Bakhtin décrit le corps grotesque comme étant

« *always in the process, it is always becoming, it is a mobile and hybrid creature, disproportiaonate, exorbitant, outgrowing all limits, obscenely decentered and off-balance, a figural and symbolic resource for parodic exaggeration and inversion* » (cité dans Tucker, 1994, p. 32).

De plus, en évaluant les trois performances présentées au début de mon doctorat, j'ai noté que les corps présentés dans ces performances n'étaient pas aussi grotesques que dans mon travail antérieur et j'ai regretté cette absence. Cette nouvelle série de photos intègre efficacement le grotesque : les corps de la grenouille et de la princesse ne sont pas présentés comme étant « *serene, closed, symmetrical and centered classical form sanctioned by high or official culture* » (Tucker, 1994, p. 32). Au contraire, ils sont disproportionnés, salis, obscènes, déséquilibrés et en devenir, en bref tout à fait tels que les corps grotesques définis par Bakhtin (cité dans Tucker, 1994) (figure 3.20).

Figure 3.19 Sans titre, photographie, 2017

La nourriture que j'utilise pour essayer de me cacher humilie, souille et transforme nos corps d'une manière qui fait référence au travail de Karen Finley, à celui de Paul McCarthy et à celui des Fermières obsédées (figures 3.21 et 3.22).

Figure 3.20 Sans titre, photographie, 2017

Figure 3.21 Sans titre, photographie, 2017

Le sucre blanchit la peau verte de la grenouille en peluche et crée une référence imprévue au *white washing*. Homi Bhabha (1994) avance que la peau est le signifiant le plus important de la différence culturelle et raciale dans le stéréotype (p. 112). Celle-ci serait utilisée par le groupe de référence pour identifier un sujet comme étant autre. On pourrait interpréter le sucre versé sur la grenouille par la princesse (figures 3.23 et 3.24) comme une tentative the *white washing*.

Figure 3.22 Sans titre, photographie, 2017

Figure 3.23 Sans titre, photographie, 2017

Cette référence est rendue plus complexe par le fait que la princesse verse ce même sucre sur elle-même (figures 3.25 et 3.26) et qu'il y a peu de contraste entre la peau blanche de la princesse et le sucre blanc. Dans le cas de la princesse, ce geste représente son désir de disparition tout en faisant référence à une poussière ou une neige qui se dépose avec le temps et au processus de calcification des os. Cela a pour moi évoqué la calcification de l'identité par le stéréotype telle que l'élabore Bhabha (1994).

Figure 3.24 Sans Titre, photographie, 2017

Figure 3.25 Sans titre, photographie, 2017

Quant à la crème fouettée, elle camouffle les personnages d'une manière plus efficace et vient carrément les défigurer (figure 3.27). L'utilisation de cette substance présente aussi une référence directe au burlesque cinématographique à travers l'usage des tartes à la crème.

Figure 3.26 Sans titre, photographie, 2017

3.8.4.2 Référence au burlesque

En regardant ce travail, je suis frappée par les références au burlesque, un des concepts provisoires que j'ai exploré au début de mon doctorat et abandonné en cours de route. J'étais avant tout intriguée par l'aspect moqueur, humoristique et contestataire du burlesque. Ce genre était presque unanimement défini au 19e siècle comme une parodie « dont le propos était de travestir de manière comique » (Espace français, s. d., s. p.). Puisqu'il possède un élément subversif, certains croient que « le burlesque est au départ une réaction quasi épidermique à des manières qui, systématisées, sont devenues intolérables » (Encyclopédie Larousse en ligne). Ainsi, plus qu'un simple genre, le

burlesque est parfois perçu comme une attitude qui « s'attaque au carcan social ou représentatif et le fait voler en éclats de rire. Il déride par la dérision » (Encyclopédie Larousse en ligne). Cette façon de comprendre le burlesque comme une attitude qui conteste les mœurs sociales rejoint le bouffon. On trouve même plusieurs définitions du burlesque qui font référence au bouffon (espacefrançais.com).

C'est en raison de ces fortes similitudes que j'ai abandonné le burlesque comme concept et ai décidé de me concentrer sur le théâtre bouffon, avec lequel je suis plus familière. De plus, le burlesque contemporain, popularisé par les music-halls aux États-Unis, met moins l'accent sur l'aspect subversif du genre et fait référence à des danses érotiques. La définition suivante décrit ce style : « [Aux États-Unis] Nom emprunté au français pour désigner un cabaret ou un music-hall. *Nous nous sommes assis dans un burlesque pour regarder des femmes se déshabiller en musique* (S. de Beauvoir, *Les Mandarins*, 1954, p. 306) » (CNRTL). Aussi, le mot *burlesque* est utilisé « pour désigner un pantomime fort comique joué par des clowns extravagants, genre dont se saisit par la suite le cinéma américain » (Le Trésor de la langue française, s. d.). Comme ces deux définitions plus récentes du burlesque ne semblaient pas pertinentes pour mon travail, je suis surprise de constater que ces nouvelles images évoquent tout de même des références à ces deux définitions du burlesque.

L'utilisation des ballons a amené une référence au burlesque performé lors des music-halls. On les voit parfois durant des spectacles appelés *Ballon Dance*. Lors de ces danses, les performeuses (majoritairement des femmes) arrivent sur scène recouvertes de ballons qu'elles font éclater un à un pour révéler leurs corps. Dans mon cas, les ballons roses sont utilisés de manière opposée : ils m'aident à me cacher. Ceci renverse les attentes véhiculées par ce style de danse (figure 3.28).

Figure 3.27 Sans titre, photographie, 2017

Dans le cas des ballons bleus, la référence au burlesque est moins présente. Tel que je l'ai mentionné précédemment, on s'en sert pour évoquer les bulles d'un bain moussant. Surtout quand les ballons sont jetés dans les airs, leur présence ajoute de la légèreté au tableau (figure 3.29).

Figure 3.28 Sans titre, photographie, 2017

De plus, le tableau dans lequel la princesse se cache rappelle le burlesque cinématographique par l'usage de la crème fouettée (figure 3.30). Cette substance a été exploitée dans le célèbre film de Laurel et Hardy *The Battle of the Century* (1927). Ce film, qui dépeint une bagarre avec des tartes à la crème, est devenu tellement populaire qu'on le considère comme « la métaphore même du burlesque cinématographique » (Encyclopédie Larousse en ligne, s. p.).

Figure 3.29 Sans titre, photographie, 2017

Comme dans ce film de Laurel et Hardy, l'accident est un thème récurrent dans le cinéma burlesque. Certains croient que, « [p]our subvertir un système, quel qu'il soit, le meilleur moyen n'est pas de l'attaquer de front. Il s'agit de trouver la faille. Le burlesque s'attache à un élément précis, souvent mineur, un geste, un mot : il le saisit, le sort de son contexte, le répète, le module, en fait le thème de variations sans cesse reprises » (Encyclopédie Larousse en ligne, s. p.). Dans le tournage vidéo des deux grenouilles dans la barboteuse, l'accident a créé une autre référence imprévue au burlesque cinématographique. Mon personnage perd ses lunettes et a du mal à les remettre sur son visage, ce qui rend la scène beaucoup plus comique. Sous cet angle, la question devient : qu'est-ce que j'essaie de subvertir avec cet accident? Les lunettes tombantes révèlent que ce personnage est une construction superficielle jouée par une personne costumée.

3.8.4.3 Retour sur le premier tableau

Ce tableau est structuré autour de trois actions distinctes : j'essaie de me cacher avec des ballons, avec du sucre puis avec de la crème fouettée (figure 3.31). Même si le tableau avait précédemment été nommé « Enterrement dans la barboteuse », je le renomme « Obliteration » puisque le travail ne représente pas un enterrement qui serait une oblitération totale des personnages, mais plutôt sa tentative.

Figure 3.30 Sans titre, photographie, 2017

Je me suis inspirée d'autres artistes qui ont exploré cette thématique. Ana Mendieta a tenté de camoufler son corps en le recouvrant de matériaux empruntés aux environnements dans lesquels elle se trouvait (*Silueta Series*, 1973-1980); Francesca Woodman s'est photographiée intégrant son corps dans l'architecture d'une salle semi-détruite (*Untitled*, 1979-1980); Jenn Goodwin a dansé sous une couverture au son d'une trame sonore de Kelly Mark énumérant toutes les choses qu'elle devrait faire, mais ne fait pas (*To do, To don't*, 2017). À travers ces pièces, ces artistes tentent de se faire disparaître sans succès et nous confrontent à ce qui demeure visible malgré leurs

tentatives. Par exemple, les corps d'Ana Mendieta et de Francesca Woodman, visibles bien qu'intégrés à l'arrière- fond, nous amènent à nous demander pourquoi elles voulaient représenter ces tentatives de camouflage manquées. Ana Mendieta fait-elle référence au sentiment d'avoir dû se cacher en s'exilant de son Cuba natal? Francesca Woodman perçoit-elle son corps de femme comme étant si insignifiant qu'il fait seulement partie du décor? Dans le cas de Jenn Goodwin, les parties de son corps demeurant visibles, la couverture elle-même et la trame sonore nous confrontent à la léthargie de quelqu'un qui n'arrive pas à sortir de son lit et à la procrastination. Ce corps visible, bien que semi-caché, est révélateur de l'intériorité de la performeuse en représentant la lourdeur d'un combat interne dont le Surmoi ne sort pas toujours vainqueur. En plus d'avoir été inspirée par ces artistes, j'ai, dans certaines de mes œuvres antérieures, exploré directement cette thématique. Avec *I am so sorry* (2004), j'ai recouvert mon visage de différentes substances afin d'essayer de me faire disparaître dans le décor tout en m'excusant. Avec *Apology Project* (2003-2011), j'ai invité des performeurs à cacher leurs corps avec des sacs en papier tout en s'excusant. Même lorsque je repense au rêve original qui a inspiré le tableau, mon intuition était de m'enterrer vivante pour me cacher puisque je me sentais menacée. Il est fascinant de constater que je suis retournée à cette intuition et à ce travail original sans l'avoir prévu. Cela m'amène à réaliser que, même lorsque je crois explorer de nouvelles thématiques, mon travail s'inscrit en continuité avec le reste de mon œuvre.

En regardant les images de ce tableau, je pense au corps grotesque en devenir dans toutes ces tentatives d'effacement, mais aussi à celui en décomposition, mourant et même mort. La peau de la princesse a une texture dérangeante créée par la combinaison de la crème fouettée coulante et du sucre (figures 3.32 et 3.33). Cette combinaison évoque pour moi une maladie qui grugerait le corps de l'intérieur et de l'extérieur. Ces images rappellent le travail de Cindy Sherman dans lequel cette dernière montre des corps grotesques (par exemple, *Untitled 140*, 1985).

Figure 3.31 Sans titre, photographie, 2017

Figure 3.32 Sans titre, photographie, 2017

3.8.4.4 Retour sur le deuxième tableau

En regardant le travail du deuxième tableau, j'ai eu moins de surprises. J'y vois deux grenouilles, l'une jouée par une personne costumée et l'autre, en peluche, dans un état de célébration. Les gestes de danse semblent heureux et victorieux. Ces photos reflètent la phase de mon exil durant laquelle j'ai célébré la culture francophone pour demeurer connectée à elle (figures 3.34, 3.35 et 3.36).

Figure 3.33 Sans titre, photographie, 2017

Figure 3.34 Sans titre, photographie, 2017

Figure 3.35 Sans titre, photographie, 2017

3.8.4.5 Retour sur l'esthétique

L'esthétique de ces photos me plaît, me rappelant que mon travail de performance est inspiré par ma formation en arts visuels. En regardant les images, je me suis surprise à les regarder avec un œil semblable à celui utilisé pour étudier mon travail de peinture. Je me suis attardée aux couleurs, aux textures et à la composition.

Je suis aussi satisfaite de l'éclairage, moins dramatique que dans les premiers tableaux pour lesquels j'ai utilisé les lumières tungstène. Cet éclairage aide à faire ressortir les couleurs et les textures. J'ai conçu et exécuté ce travail pour que les images soient des œuvres en soi plutôt que la documentation d'une performance, et je crois qu'avec certaines images, cela est réussi. De plus, bien que certaines d'elles soient descriptives, d'autres se concentrent sur des détails et deviennent presque abstraites (figure 3.37).

Figure 3.36 Sans titre, photographie, 2017

Quelques images moins grotesques me rappellent en outre les esthétiques kitsch de Dave Lachapelle et Jeff Koons (figure 3.38).

Figure 3.37 Sans titre, photographie, 2017

Les images plus dérangeantes se rapprochent de l'esthétique d'horreur de David Cronenberg, Quentin Terantino et de certaines photos de Cindy Sherman (figure 3.39).

Figure 3.38 Sans titre, photographie, 2017

3.9 Préparation pour la présentation finale

Après avoir exécuté les tableaux, je me suis retrouvée devant une énorme quantité de photos et de vidéos. De faire face à tout ce travail était accablant. Je fantasmais de refiler le travail à quelqu'un qui pourrait décider pour moi ce qui devrait être présenté et comment. En réalité, je savais qu'il était essentiel que j'effectue ce premier tri moi-même. Pour ce faire, j'ai regardé le travail tous les jours pendant une semaine. Cela m'a permis de voir quelles images et trames vidéo, parmi la masse que nous avions produite, représentaient le plus justement mes intentions.

Aussi, l'espace de présentation a joué un rôle déterminant dans mon processus de sélection. Mon intuition était de montrer le travail dans une petite galerie d'une manière semblable à un studio d'artiste désordonné rempli d'œuvres en cours. Certaines images auraient été encadrées, d'autres épinglées sur les murs; celles-ci auraient été entremêlées de vidéos et de mes accessoires de performance. Ce mode de présentation aurait mis l'accent sur le fait que ce travail, comme mon expérience, n'était pas fixé une fois pour toutes, mais plutôt en cours d'évolution organique. Pour utiliser les paroles du théoricien Graham Francis Bradley (cité dans Paquin, 2018) : « *Indeed one main message of life is that it is messy if by that we mean that it is often confusing, embarrassing, troubling, untidy, even, at times, dirty and muddled* » (p. 292.). Je voulais que le mode de présentation du travail contienne une part de la confusion désordonnée en même temps que productive qu'a été mon processus créatif.

Par contre, toutes les salles d'exposition disponibles durant mes dates cibles étaient énormes et donc mal adaptées à une présentation intime. J'ai donc choisi l'Agora Hydro-Québec du Cœur des sciences de l'UQAM malgré sa grandeur. Cette salle multifonctionnelle qualifiée par ailleurs de « *black box* » me forcerait à créer un contraste entre un travail ayant un contenu intime et un mode de diffusion à large échelle. La taille de la salle, l'équipement audiovisuel de grande puissance ainsi que

les rideaux noirs permettant de bloquer la lumière rendaient ce lieu idéal pour la projection vidéo. Il valait mieux profiter des possibilités offertes par cet espace plutôt que de les rejeter en m'obstinant à présenter de petites photographies.

Une fois le lieu choisi, j'ai continué à regarder le contenu photographique et vidéo pour en arriver à un choix final. Puisque les photographies étaient mieux réussies que les vidéos, j'ai décidé de créer une trame d'animation d'images pour chaque tableau. L'animation d'images (*stop motion animation*) se situe à mi-chemin entre les images fixes, fétichisées, produites par la photographie et les images changeantes présentées en vidéo. Aussi, ce médium me permet de condenser la durée de chaque tableau. Nous pouvons ainsi visionner en une minute une performance qui a duré jusqu'à une heure. De plus, ces images qui changent de manière frénétique créent un effet plus chaotique que des vidéos documentant des performances en temps réel.

J'ai finalisé ma sélection d'images en éliminant les images redondantes et en privilégiant celles qui présentaient une action ou une intrigue. Lorsque je fus presque arrivée à ma sélection définitive, j'ai montré les images à une amie qui m'a aidée à trancher. J'ai dédramatisé le processus de sélection en ne concevant rien comme une décision finale, mais plutôt comme un choix que je prenais à ce moment et qui pourrait changer plus tard, selon le lieu de diffusion ou l'évolution du travail.

Une fois arrivée à la sélection finale, j'ai recadré les images pour les adapter au rapport hauteur/largeur des projecteurs. J'ai aussi retouché les couleurs et les textures pour souligner le contenu pertinent et assurer une cohérence esthétique entre les trois pièces. Toutes les heures passées à retoucher les images m'ont encore une fois donné l'impression de retourner à la peinture abstraite sur laquelle j'avais passé tellement de temps durant mon baccalauréat. Je me suis laissée emporter par les couleurs, par les textures et par les compositions.

J'ai aussi dû choisir la durée de présentation pour chaque image. J'ai opté pour une durée d'une seconde par image, car je croyais que cela permettrait de regarder les images individuellement tout en les gardant liées à l'ensemble de la trame. Aussi, les vidéos ont été projetées en boucle pour renforcer l'idée que ce sont des cycles dans lesquels je suis coincée sans fin.

Le jour de l'installation venu, avec l'aide des techniciens d'Hexagram, nous avons monté les trois projections. Puisque mon concept original était de présenter le travail d'une manière semblable à un studio d'artiste chaotique, j'ai choisi d'installer les projections à trois niveaux différents et d'utiliser des tailles différentes pour maintenir cet accent sur le désordre. J'espérais aussi que cela provoque une variété de rapports aux corps des spectateurs. La trame qui était projetée plus haut les amènerait peut-être à pencher leur tête vers l'arrière pour regarder le travail et à ainsi mettre leur corps en déséquilibre. La vidéo la plus violente, celle dans laquelle la princesse force la grenouille à entrer dans l'aquarium, a été projetée à un niveau semblable aux corps des spectateurs puisque j'espérais qu'ils ressentent la violence de ce tableau d'une manière physique.

J'ai aussi fait quelques autres choix par rapport à la présentation. J'ai installé les pièces dans l'espace de manière triangulaire, de sorte que chacune des trois composantes soit mise en dialogue avec les deux autres, et le travail a été présenté pour que les trois vidéos puissent être regardées individuellement ou dans le même champ de vision si désiré.

3.10 Présentation finale

Après tous ces préparatifs, le grand jour est arrivé. Plutôt que de célébrer cette culmination de mon travail artistique, j'ai vécu une anxiété lorsque j'ai réalisé que la vidéo était un médium capricieux et imprévisible. Lors de l'installation, les techniciens

ont passé beaucoup de temps à rectifier une perte de signal. À force d'éteindre et de rallumer les moniteurs et les projecteurs et de remplacer les câbles, le problème s'est réglé sans qu'on comprenne pourquoi. Un des techniciens m'a confié qu'il fallait se satisfaire du fait que le problème était réglé sans tenter de comprendre ce qui l'avait causé, puisque continuer l'investigation aurait pu occasionner d'autres difficultés. J'étais donc terrifiée à l'idée qu'un malfonctionnement mette fin à mon installation. Heureusement, les projections ont fonctionné sans interruption.

Ma première impression a été qu'il était bizarre d'observer les spectateurs en train de regarder mon travail. J'ai privilégié la performance pour la caméra puisqu'elle me distancie de mon public et que, détachée de leurs réactions, je me permets une plus grande liberté créatrice. Ici, le fait d'être dans l'espace quand le public visionnait mon travail a diminué cette impression de détachement. Par contre, faire face à mon public après que le travail ait été créé a occasionné une dynamique différente de lors de la performance en direct. Puisque le travail avait déjà été produit, le risque de me censurer pour plaire au public n'était plus présent. Le défi était plutôt de faire face à ma timidité devant ce travail et de soutenir celui-ci même s'il me gênait.

Même si je vivais un certain inconfort devant ce travail, il était différent de ce que j'avais ressenti en regardant la documentation des trois performances en direct de *French Kiss.* Avec celles-ci, mon malaise a été causé par le fait que je n'étais pas satisfaite de la qualité du travail. Je trouvais les performances trop didactiques et j'avais l'impression de m'être éloignée de ce qui donne de la puissance à ma production. J'étais par contre satisfaite de la qualité de ce travail de performance pour la caméra. Le processus de rédaction de cette thèse m'a aidée à cerner ce qui donne de la force à mon travail et à intégrer ces ingrédients dans ces œuvres. La peintre Jenny Saville parle d'une puissance difficile à définir qui anime son travail d'une manière semblable à des moments excitants dans sa vie :

> *When I paint, I don't search for beauty, but for the power of life's force: when you fall in love with someone, it's life's force. When you see amazing food or you listen to music that goes right inside your body, that's life's force. That moment is not an intellectual space, it's something beyond – you can't articulate it. It's about the moments that help you breathe deeper*. (Saville, citée dans dans Manatakis, 2018, s. p.)

J'étais satisfaite de mon travail puisqu'il contenait cette force qui avait été absente lors de mes performances en direct.

Ce qui me dérangeait était plutôt qu'être dans la galerie imposait une confrontation entre Maria, la personne, le corps, l'artiste auteur des vidéos et les divers personnages joués par ce même corps dans les vidéos. La personne timide que je suis était embarrassée de regarder des gens lorsqu'ils voyaient ces personnages flamboyants se pavaner devant la caméra. De plus, puisque j'étais connectée à des émotions intenses en performant ces scènes, j'avais l'impression de me mettre à nue avec ce travail.

Aussi, même si cela m'apparaît maintenant farfelu, j'avais espoir que les costumes me rendent méconnaissable. Ma timidité a été exacerbée quand un visiteur m'a identifiée dans les œuvres. Je ne sais pas comment j'ai pu imaginer que porter une perruque et une robe de princesse me dissimulerait. Cette transformation mineure est semblable au changement de personnages qu'on voit dans les films *Superman* (1978-2013) au cours desquels l'acteur marque son passage entre un personnage et l'autre avec une paire de lunettes et une cape. On voit le même corps performer les deux personnages et la narration dépend donc d'une crédulité pour fonctionner. M'attendre à ce que les gens ne me reconnaissent pas dans le travail était tout aussi risible.

La question devient donc : comment gérer cette timidité? Dernièrement, j'ai été impressionnée quand le moine bouddhiste Lama Rod Owens (2018) a commencé une présentation personnelle en révélant qu'il ne se souciait pas de ce que nous pensions de lui. Je ne sais pas comment il a atteint la paix intérieure nécessaire pour ne pas se laisser

ébranler par les réactions d'autrui; par contre, j'imagine que sa pratique de méditation quotidienne y est pour quelque chose. Je n'ose pas espérer faire preuve d'autant d'équanimités qu'un moine bouddhiste de renom, mais faire des pas dans cette direction serait libérateur.

Sur une note plus technique, la haute résolution offerte par les projecteurs et l'usage d'un objectif spécialisé dans les prises de vue rapprochées ont affecté le travail de façon significative. Dans le cas du tableau de l'enterrement, cette technologie révèle des textures avec plus de précision que l'œil humain. Cela a évoqué chez moi *Beauty at a Proper Distance* (2001-2002) de Suzy Lake, dont j'ai parlé précédemment, car les images révèlent des détails qui ne sont pas perceptibles à l'œil nu et qui dérangent.

L'historienne de l'art Barbara Creed (citée dans Betterton, 1996) croit que « *[t]he ideological project of filmic representations is to maintain the symbolic order by explelling that which threatens to destabilize it* » (p. 133). Bien qu'il s'agisse ici de photographies plutôt que d'images filmiques, ce regard agrandi sur le corps vieilli de Lake perturbe l'ordre symbolique qui valorise la jeunesse, ce qui a amené le travail à être ouvertement censuré (Gerges, 2018). Ces photos par Lake n'auraient pas été aussi confrontantes sans l'usage de cet objectif. Elles n'auraient été qu'un banal portrait photographique plutôt que la poignante représentation de son corps âgé.

Dans mon cas, les détails révélés par l'appareil photo s'attaquent au statu quo en détruisant l'image de la princesse. On pourrait croire que la princesse, lorsqu'elle est examinée de loin, est recouverte de flocons de neige; par contre, le gros plan de l'appareil photo expose des parties de corps grossièrement enrobées de crème fouettée et de sucre. Encore plus déroutant est l'effet produit par la crème fouettée fondant et se mélangeant au sucre pour créer une texture visqueuse qui se colle à ma peau. La viscosité a été décrite comme étant :

> *a state halfway between solid and liquid. It is like a cross-section in a process of change. It is unstable but it does not flow. It is soft, yielding and compressible. There is no gliding on its surface. Its stickiness is a trap, it clings like a leech; it attacks the boundary between myself and it* (Douglas, citée dans Betterton, 1996, p. 157).

En plus de créer l'illusion grotesque que mon corps est en décomposition, cette texture ni solide ni liquide se colle à ma peau et brouille la frontière entre la substance et moi, ce qui la rend abjecte. Bref, ces références au corps grotesque en décomposition et au brouillage abject des frontières n'auraient pas été aussi clairement articulées sans l'usage de la technologie permettant des prises de vues rapprochées.

Sur une note similaire, je suis frappée par l'utilisation organique et exploratoire de la caméra. En parlant du travail de Pipilotti Rist, Jones (2006) suggère que « *the camera is itself organic: instead of penetratory, masculine machine-extension of the hard dick/eye of the photographer, the camera is soft and bloody* » (p. 220). En d'autres mots, Jones perçoit la caméra dans l'œuvre de Rist comme étant souple et organique plutôt que rigide. Rist (citée dans Jones, 2006) parle de son usage de la caméra comme d'un outil exploratoire : « *There is always that need to take the camera into the blooming flower, and then into the cells of the very petals, and into the molecular structure of the cells, and on into the great nothingness*. » (p. 220.)

Dans mon travail, la caméra et l'appareil photo performent une trajectoire improvisée semblable sur les grains de sucre, la dentelle souillée et la fourrure de la grenouille. Cette trajectoire crée un rapport intime et exploratoire avec le travail plutôt que de l'enregistrer d'une manière neutre. Avec cette façon de travailler la caméra et l'appareil photo, on peut imaginer le corps de Lo qui se déplaçant pour explorer et enregistrer le tableau. La caméra est d'ailleurs parfois devenue une extension de mon propre regard, car j'ai dirigé Lo pour qu'elle positionne la caméra avec des angles qui imitaient les prises de vues que j'adoptais en performant.

Sur une autre note, la juxtaposition de l'intimité du sujet et de la taille des images a bien fonctionné. Ce contraste me rappelle la pièce de Pipilotti Rist *Open My Glade* (2000-2017) mentionnée précédemment, où l'artiste présente son visage s'écrasant contre l'objectif d'une caméra vidéo en gros format à Time Square. Le contraste entre d'une part l'intimité d'un visage qui tente de se rapprocher du spectateur et, d'autre part, le contexte de présentation qui réfère à la publicité produite par la société capitaliste nous surprend. Un mécanisme semblable opère avec cette présentation de *French Kiss* : le contenu intime et introspectif est hurlé plutôt que murmuré.

Aussi, avec ces tableaux, j'ai utilisé mes images comme point de départ, mais les ai laissées mûrir en accordant de la place au jeu et à l'improvisation. Je constate encore une fois que cette stratégie a été bénéfique. Avec le tableau de la transformation par exemple, je suis agréablement surprise par l'humour qui se dégage du personnage de la grenouille, par la variété de ses mouvements loufoques et par la façon dont j'approche une thématique pénible avec légèreté. Ces éléments non planifiés rendent le travail plus nuancé et dynamique.

Je constate aussi que ces trois vidéos sont toutes inspirées par la même composante de mon exil : mon intégration dans mon nouveau lieu. Bien qu'il ait été important de situer ce travail dans le contexte d'une étude sur l'exil volontaire, cette œuvre artistique se concentre sur mes tiraillements identitaires en tant que francophone habitant en contexte minoritaire. Mon déplacement entre le Québec et l'Ontario, la nostalgie pour mon lieu d'origine et la perte d'*oikos* ont motivé cette recherche et animé mes réflexions, mais ne sont pas représentées dans ce travail. De toutes les composantes de l'exil que j'ai étudiées, l'assimilation, l'altérité, l'entre-deux, le lien entre le langage et l'appartenance et la douleur de l'exil sont ceux qui ont trouvé leur place dans l'œuvre. Aussi, ce nouveau travail est plus introspectif qu'activiste. Les performances en direct de *French Kiss* étaient plus militantes en adressant la nécessité de résister à l'assimilation et en impliquant le public dans ma cause. Ces performances pour la

caméra sont plus nuancées et réfèrent à des conflits internes ainsi qu'à une oppression sociale.

J'ai également remarqué que, dans ce travail, je deviens à la fois victime et bourreau. Avec les trois performances en direct, même si je performais le rôle de la princesse, je m'identifiais idéologiquement à la grenouille, et la princesse était utilisée pour représenter le groupe de référence assimilateur. Avec ces nouvelles pièces, les identifications sont multiples et le travail parle ainsi d'un tiraillement interne lors duquel une partie de moi en maltraite une autre. Cela admet que j'ai participé à la création de ma situation inconfortable en restant dans un lieu qui ne me convenait pas, en me forçant à m'intégrer malgré tout et en m'amenant à disparaître le cas échéant. Je représente ainsi l'abus que je me suis infligé plutôt que seulement ce que d'autres m'ont fait subir.

Également, le constat que les mécanismes de l'assimilation, de l'autosabotage et de la transformation sont clairement représentés me donne l'espoir que le public pour qui ce travail résonne puisse s'élargir. Plusieurs personnes ont partagé ces expériences sans nécessairement être des francophones habitant dans un contexte minoritaire.

En regardant cette dernière présentation du travail, je me suis demandé si le titre *French Kiss* représentait encore adéquatement le travail. S'il capte l'intention des trois performances en direct qui mettent l'accent sur le baiser, les performances pour la caméra n'abordent pas le baiser, mais plutôt d'autres mises en scène entre la princesse et la grenouille. Un autre titre décrirait-il mieux ce travail? *La grenouille et la princesse* conviendrait-il mieux par exemple? Ce titre, avec le revirement de l'ordre original du titre, placerait la grenouille au centre de l'œuvre. De plus, le titre parlerait plus largement de différentes dynamiques entre la grenouille et la princesse plutôt que de se concentrer spécifiquement sur le baiser. Aussi, j'éviterais d'utiliser l'anglais pour

nommer un projet qui a trait à la francophonie. Pourquoi inclure cette langue? Est-ce pour nommer le projet comme le groupe de référence le ferait?

Le titre original, *French Kiss*, est cependant moins didactique et aussi plus court et accrocheur. Comme je l'ai mentionné préalablement, ce titre fait référence au baiser entre deux langues qui évoque l'entrecroisement métaphorique entre deux cultures[7]. Par ailleurs, le titre *French Kiss* fait référence au néologisme *frenchons*, qui a été popularisé lors d'un segment sur l'émission de télévision québécoise *Tout le monde en parle* (25 novembre 2018) comme une façon accrocheuse de nommer la solidarité pour les francophones hors Québec. Cette solidarité et ce néologisme gagnent de l'ampleur en raison de coupes significatives et controversées dans les services aux francophones. Du fait de mon soutien à ce mouvement, je choisis donc de garder le titre *French Kiss*.

Autre surprise agréable : j'ai été inspirée à créer d'autres pièces en regardant le travail. Plutôt que de voir cette installation comme une présentation finale qui me permettrait de clore ce projet, je l'ai ressentie comme un début. Avec ce projet, j'ai créé un univers : des personnages, des concepts et une esthétique. Maintenant que le terrain de jeu est établi, je veux continuer de m'y amuser. Je vois le travail comme quelque chose qui peut continuer à grandir et à changer au fil de mes expériences.

3.11 Réactions du public

Bien que parfois inconfortable, ma présence dans l'espace m'a permis de discuter avec des spectatrices et spectateurs pour qu'ils partagent leurs réactions avec moi. Ces témoignages spontanés m'ont aidée à évaluer l'impact de l'œuvre. Voici certaines des observations qui sont ressorties de ces discussions.

[7] Voir la section 1.1.2 pour mon explication derrière le choix du titre *French Kiss*.

Sur l'installation

Les spectatrices et spectateurs ont saisi que le travail explorait les tiraillements identitaires d'une francophone habitant en situation minoritaire. Une personne a résumé en disant que les tableaux représentaient une vengeance assimilatrice, une transformation et une mort.

Sur le tableau « Aquarium »

Le tableau de l'aquarium a été perçu comme une violence envers l'identité francophone. On y a vu une assimilation forcée dans un lieu non convenable. Une personne a témoigné ainsi :

> La princesse essaie d'enfoncer la grenouille dans un petit pot. Il n'y a presque pas d'eau pour elle. Il n'y a presque rien pour la nourrir. Je vois un combat interne. Comme si une partie de toi « princesse » force une partie de toi « grenouille » à habiter dans un lieu qui ne lui convient pas.

Cette personne a été rejointe par deux éléments clés de mon travail : que le tableau représente une assimilation forcée dans un lieu non convenable et que cette vidéo soit inspirée par un combat interne. Je n'avais pas pensé au fait qu'il n'y avait presque rien pour nourrir la grenouille avant d'entendre cette observation qui m'a amenée à constater que non seulement la grenouille était forcée de vivre dans un lieu qui ne lui convient pas, mais elle était aussi alimentée d'une manière inadéquate.

Sur le tableau « Transformation »

La plupart des gens ont ri en regardant le tableau de la transformation. Une personne a témoigné qu'elle y voyait :

> l'effort de se remettre la grenouille dans le corps. Dans ce tableau, l'identité francophone fracasse l'image de la belle princesse. Il y a quelque chose de grossier, à l'encontre du stéréotype de beauté. Est-ce que tu représentes l'effet monstrueux que ça fait aux gens quand ils se rendent compte que nous sommes francophones? Il y a aussi quelque chose de libérateur, à laisser ressortir ce côté.
>
> Aussi, dans cette pièce tu es la grenouille, tandis qu'avec le tableau de l'aquarium, tu exerces un contrôle sur celle-ci. J'ai l'impression que le tableau de l'aquarium représente une conformité à l'assimilation et qu'avec celui-ci, tu laisses l'identité francophone être.

Son témoignage est rattaché à certaines de mes réflexions préalables et soulève aussi plusieurs autres aspects du travail :

- L'observation que le tableau « I just want you to Fit In » représentait la conformité à l'assimilation, tandis que, quand la princesse se transforme en grenouille dans le tableau « Assimilation », je laissais l'identité francophone *être* renvoie directement mes intentions.
- Son commentaire sur la destruction de stéréotypes de beauté avec cette transformation m'a amenée à me questionner sur le lien inconscient que j'ai tracé entre la princesse anglophone hyperféminisée et la grenouille francophone androgyne. Je crois que ces connexions sont probablement un hasard créé par les formes, les textures et les couleurs des personnages, mais je vais les creuser. Aussi, je n'avais pas conçu ma grenouille comme étant monstrueuse. Je la voyais plutôt comme étant loufoque et légère comme un personnage de dessin animé. Je vais évaluer ce qui aurait pu causer cette monstruosité chez la grenouille, car, pour moi, la princesse semi-décomposée couverte d'une substance gluante était beaucoup plus monstrueuse.
- L'observation qu'avec ce tableau je deviens la grenouille m'a aidée à constater qu'habiter la grenouille avec mon corps transformait la dynamique. Cela marque mon identification au personnage en m'y liant avec ma propre chair. Pour utiliser les mots de la personne dont j'ai cité le témoignage : j'ai « donné

> une forme à cette grenouille en moi ». Aussi, la faire passer d'un objet passif à un corps vivant la rend plus puissante. Avec cette incarnation, la grenouille gagne de l'agentivité, s'amuse, se déplace d'un lieu à l'autre plutôt que de subir passivement les comportements d'une princesse qui la maltraite.

Sur le tableau « Obliteration »

Une personne a confié qu'elle

> y voit une destruction. Je n'y vois plus de source de vie. Même si les matériaux semblent festifs, le tableau donne l'impression opposée. En tout cas, ça ne semble pas être une fête très positive. J'y perçois une tristesse, un effacement. Avec le tableau de l'aquarium, la princesse semblait vouloir se débarrasser de son côté francophone, tandis qu'ici, la destruction semble affecter l'ensemble du soi. Est-ce parce que quand on détruit la grenouille, on détruit tout? Est-ce que le côté festif est une façon de dire « beau succès, l'assimilation a réussi »? J'y vois aussi une fausse joie. Comme si on essaie de trouver du plaisir là-dedans, mais que ça ne marche pas. J'y vois la stratégie d'essayer de présenter quelque chose d'une manière positive alors que c'est négatif. Un peu comme un *sugar coating*. Qu'est-ce qui s'est passé avec la grenouille en toi? N'aurait elle pas pu rester un peu? Tu l'as fait naître avec le tableau de la transformation et elle est détruite tout de suite après.

Ce témoignage a touché à plusieurs aspects du travail. Je vais soulever certains des points pertinents et les lier avec mes réflexions préalables :

- Les thématiques de la destruction, de l'effacement et de la tristesse ont motivé ce tableau. J'ai été soulagée de voir que ces intentions ont été transmises.
- Je n'avais pas pensé au fait que ce tableau pourrait être perçu comme une façon satirique de célébrer l'assimilation réussie. Cette scène festive pourrait donc être interprétée avec le même niveau de satire que les célébrations de divorce, par exemple.

- Je n'avais pas non plus considéré mon utilisation des matériaux festifs pour créer une scène triste. Cette observation m'a rappelé *La fête gâchée* (2003) du collectif performatif québécois Les Fermières Obsédées. Dans cette pièce, les performeuses « croulent sous une accumulation de rubans et serpentins; l'ornement coloré ne convoque plus la gaieté tonique et fantaisiste, mais sombre dans une accumulation chaotique inquiétante par sa prolifération excessive » (Loubier, 2009, s. p.). L'excès de sucre, de crème fouettée et de ballons fonctionne d'une manière aussi sinistre dans mon tableau.
- Ces commentaires m'ont amenée à constater que j'ai travaillé ce contraste entre l'usage de matériaux festifs/agréables et un contenu troublant dans le passé. Avec le projet *Free Sugar* (2002), par exemple, j'ai rempli les bouches de certains hommes avec du pudding rose. Cet usage excessif d'un aliment décadent pourrait être comparé à la boulimie puisque « *bulimics indeed describe the intense pleasures they derive from eating, especially food associated with indulgence and excess like ice-cream, chocolate or junk food* » (Betterton, 1996, p. 151). Cependant, dans ce travail, l'aliment n'est habituellement pas avalé. Le pudding s'accumule dans la gorge des hommes jusqu'à ce qu'il en vienne à bloquer leur bouche et à s'étendre sur leur visage. Cette accumulation risque de les étouffer et de les empêcher de parler, ce qui n'est clairement pas festif ou agréable. La nourriture est souvent utilisée de manière abjecte puisque « *[f]ood enters the body from outside, crossing the dividing boundary between the self and that which is external to it* » (Betterton, 1996, p. 139). Dans mon cas, puisque la nourriture n'est pas avalée, elle frôle l'abjection, mais n'est pas abjecte au sens strict. Plutôt que d'être avalés, les aliments sont utilisés d'une manière qui transgresse leur fonction originale; le chocolat est utilisé pour couvrir l'objectif d'une caméra, les miettes de pain deviennent l'objet d'une guerre de clan, le pudding rose étouffe, le glaçage rose répare des trous et la crème fouettée défigure. Bien que pas strictement abject,

mon usage d'aliments décadents est transgressif. Il est aussi grotesque en raison des références à l'excès, à la morbidité, à la décomposition et à la sexualité qu'il avance.

- D'une manière semblable, j'ai pris conscience du fait que j'emploie la stratégie du *sugar coating* lors d'une entrevue que j'ai accordée sur ce projet. L'intervieweuse m'a demandé pourquoi j'utilisais du sucre pour le tableau de l'enterrement. Je lui ai répondu que cela permettait d'exécuter le geste d'une manière qui dissimule sa violence, que je n'aurais pas été capable de m'enterrer avec de la terre, car cela m'aurait semblé trop morbide (Sayre, 2018). Sur une note esthétique, l'usage du sucre évoquait en outre une scène dans *Sweet Movie* (1974) de Dušan Makavejev. On y voit une femme qui poignarde son partenaire dans une montagne de sucre et enterre ensuite son corps dans cette même substance. Le sucre dissimule ainsi le geste meurtrier, en cachant le corps du défunt. La violence extrême est ainsi enrobée par le sucre, « *sugar coated* ».
- Sa question « qu'est-ce qui s'est passé avec la grenouille en toi? » a été éclairante et se situe au centre de ce travail. Cette question est une façon de résumer ma recherche, qui visait à comprendre comment mon identité francophone a été vécue lorsque j'ai quitté le Québec.
- Je suis touchée par le fait que cette personne ait été attristée parce que je n'ai pas laissé vivre la grenouille très longtemps avant de la détruire. Avec ce commentaire, j'ai senti une reconnaissance de l'importance de prendre des mesures pour continuer à donner de la place à mon identité francophone.

Sur la princesse

Plusieurs personnes ont noté la forte insistance sur le personnage de la princesse. Une personne a observé que ma recherche était centrée sur l'exploration de mon identité francophone, mais que j'explorais aussi mon identité en tant que femme dans le travail artistique.

Il y a eu consensus sur le fait que la princesse n'agissait pas d'une manière typique pour son personnage, ce qui amenait une déconstruction du rôle. Plusieurs ont vu une part de beauté autant que de laideur dans ce personnage. On l'observait se faire « belle » pour la caméra avec ses faux ongles, ses faux cils, sa robe de bal et sa perruque, mais en même temps elle se couvrait de crème fouettée, agissait de manière violente envers sa subordonnée et se transformait en grenouille. Ces comportements ne font pas preuve de la diplomatie à laquelle on s'attend d'une princesse.

De plus, la féminité que cette princesse représente était exagérée, au point d'être de l'ordre de l'hyperféminité. Les marqueurs de féminité nommés précédemment sont tous faux, ce qui présentait celle-ci comme une performance identitaire. En parlant du travail de Pipilotti Rist, Jones (2006) propose que le sujet « *produced by Rist insists on gendered identity as by definition multiple and complex, as reciprocally performed rather than either biologically essential* » (p. 215). L'hyper féminité performée par la princesse était de ce même ordre de performance identitaire complexe. Aussi, présenter les trois tableaux ensemble rendait cette construction identitaire plus explicite. Le même corps jouait la princesse abusive, la princesse détériorée et la grenouille festive, présentant ainsi l'identité comme quelque chose qui peut être construit et déconstruit. Cette façon de construire l'identité, et plus précisément la féminité, évoque le film *When Death Becomes Her* (1992) de Robert Zemeckis. L'historienne de l'art Rosemary Betterton (1996) raconte que les corps des deux héroïnes

> *undergo a series of transformations and mutilations ranging from cosmetic surgery, through magical rejuvenation, to a literal remodeling of bodily parts, courtesy of stunning special effects. In each case, we are made aware that femininity is a construction* (p. 130).

Bien que moins extrêmes que la chirurgie esthétique et que l'usage de la magie et d'effets spéciaux, les accessoires utilisés pour la création de la princesse font écho à cette conception de la féminité comme artifice.

Une personne a soulevé la question de la classe de la princesse. Elle m'a demandé : « pourquoi a-t-elle le privilège de vivre dans cet espace luxueux? » Je lui ai répondu que je m'étais concentrée sur l'ethnicité et le genre des personnages, mais n'avais pas réfléchi à leur classe sociale jusqu'à présent. Par contre, je percevais la princesse comme représentant la classe économique dominante, coloniale et affluente, en particulier dans la scène de l'aquarium, où ce personnage impose sa dominance à tous les niveaux.

Sur le féminisme

Une personne m'a demandé si je qualifiais ce travail de féministe. Je lui ai répondu que je m'intéresse au paraféminisme tel qu'Amélia Jones (2006) le comprend :

> *If postfeminism implies an end to feminism, through the term parafeminism—with the prefix "para-" meaning both "side by side" and "beyond"—I want to indicate a conceptual model of critique and exploration that is simultaneously parallel to and building on (in the sense of rethinking and pushing the boundaries of, but not superseding) earlier feminisms. With parafeminism I want to indicate a way of thinking that builds on the insights of first—and second—wave feminism* (p. 213).

Cette conception du paraféminisme comme mouvement qui fonctionne côte à côte et au-delà du féminisme est en lien avec mon positionnement. Elle reconnaît les contributions du féminisme, telles que la devise « le personnel est politique », qui servent de fondement pour mon travail. Par contre, cette conception me libère de la « *tendency to prescribe certain behaviors or strategies—to argue, for example, that women who do no deploy a particular kind of bodily language or cultural practice are not proper feminist* » (Jones, 2006, p. 213).

Sur les émotions

Une autre personne m'a demandé comment j'arrivais à imprégner mes gestes d'émotions. Elle a avoué que, quand elle danse, elle avait du mal à accéder à ses émotions et parfois était critiquée pour avoir dansé de manière robotique. Je lui ai partagé comment j'ai découvert l'importance de faire des réchauffements et d'identifier les intentions émotives pour mes gestes.

Sur l'abus

Un autre spectateur a mentionné qu'il voyait l'abus partout dans le travail. Il a dit que même s'il tentait de voir une princesse et une grenouille, tout ce qu'il voyait était moi, l'artiste, en situation d'abus et d'autodérision. C'est là est un commentaire que j'ai déjà reçu relativement à d'autres de mes pièces. Je me suis demandé pourquoi, consciemment ou non, la question de l'abus faisait presque toujours surface dans mon travail. C'est comme un fléau auquel je n'arrive pas à échapper, mais qui, en même temps, donne une intensité au travail. Une autre personne a dit « ce travail, c'est vraiment Maria », comme si, avec ce commentaire, elle évoquait cette représentation de l'abus et de la souffrance empreinte de légèreté et d'humour qui fait partie de mon travail depuis qu'elle me connaît.

Sur les mini projecteurs

Il a été mentionné que la table utilisée pour installer un des projecteurs n'était pas idéale et qu'un mécanisme de présentation plus discret serait à envisager pour une prochaine fois. Cela a fait écho à ma préoccupation par rapport à cet objet. Cette table a interféré avec le visionnement de la projection puisque le spectateur devait aller devant la table pour ne pas la voir et cachait ainsi une partie de la projection avec son corps. Aussi, la présence d'un objet dans une installation où toutes les pièces étaient produites par une

projection de lumière m'a dérangée. Une personne m'a mentionné qu'il existait de mini projecteurs qui peuvent être mieux dissimulés dans l'espace, ce qui permettrait de jouer avec différents niveaux de projection sans créer une présence matérielle encombrante dans l'espace.

Sur le son

La question du son est survenue à plusieurs reprises. J'ai décidé de ne pas utiliser de trame sonore puisqu'il y avait trois vidéos et que je ne voulais pas que le son d'une pièce influence la signification d'une autre œuvre. Par contre, voir toutes ces pièces dans l'espace en même temps et constater qu'elles fonctionnaient bien comme installation m'a amenée à considérer la création d'une trame sonore qui inclurait des sons tirés des trois tournages et unifierait ainsi le travail. Par contre, lorsque j'ai mentionné cela à une des spectatrices, elle a répondu que, pour elle, ajouter du son à l'installation serait trop envahissant. Elle se sentait déjà hyper stimulée par les images troublantes et les couleurs saturées, et m'a dit que s'il y avait du son en plus, elle aurait eu de la difficulté à entrer dans l'espace.

Sur la durée

Il a été unanime qu'une durée de présentation plus longue pour chaque image aurait été préférable. Puisque j'avais vu le travail à plusieurs reprises, je connaissais chaque image par cœur et ne ressentais plus le besoin de les regarder très longtemps. Par contre, tous les spectateurs et spectatrices auraient préféré avoir plus de temps pour étudier chaque image. La répétition des vidéos en boucle a réduit le problème pour certaines et certains comme cela leur a donné l'occasion de regarder les images à plusieurs reprises, mais cela n'a tout de même pas éliminé leur frustration. Quelqu'un a proposé de varier la rapidité avec laquelle je présentais chaque image, un élément que je vais considérer pour des présentations à venir.

Sur la continuation

Plusieurs autres personnes ont suggéré que le travail pourrait continuer à grandir, que je pourrais « en mettre » davantage. Une personne a proposé de placer une pile de sucre dans l'espace, de présenter des objets et même une trame sonore. Je lui ai confié que j'avais pensé offrir de l'eau ainsi que des cannettes de crème fouettée au public lors de cette présentation, mais que j'avais décidé que ce ne serait pas professionnel dans le contexte d'une évaluation doctorale. Dans un autre environnement, j'aimerais servir des pâtisseries avec de la crème fouettée lors du vernissage pour tisser un lien entre les images à l'écran et ce qui se passe dans la salle de diffusion. Les suggestions de cette personne ont évoqué pour moi *The Poetics Project* (1977-1997), une installation collaborative créée par Mike Kelley et Tony Oursler. Dans ce travail, les artistes entremêlaient des projections vidéo avec des objets sculpturaux d'une manière à créer un laboratoire théâtral. Sans intégrer la sculpture d'une manière aussi poussée, je vais tenter un pas dans cette direction à l'avenir.

CONCLUSION

Cette thèse a étudié les concepts de l'exil volontaire, de l'autofiction et de la performance, et a étudié un corpus d'artistes qui explorent ceux-ci dans leur démarche. Elle a aussi utilisé une méthodologie de recherche autoethnographique pour puiser dans mon expérience d'exil volontaire afin d'en extraire du contenu pour créer un travail artistique. J'ai ensuite montré comment les concepts ci-dessus sont vécus dans ma pratique en écrivant le récit de ma pratique. À travers de cette thèse, nous avons suivi le trajet sinueux qu'a été l'élaboration de mon projet artistique.

Cependant, cette thèse n'a pas présenté une étude exhaustive de mes concepts ou une liste complète des artistes les explorant. Plusieurs artistes et auteurs ont été omis, car il me semblait plus productif d'étudier quelques artistes et auteurs en profondeur et de démontrer en quoi leur démarche était liée à la mienne que de simplement en énumérer un grand nombre. Cette recherche a donc établi assez de points de repère pour situer le travail artistique sans prétendre avoir couvert l'ensemble du sujet.

Conclure une recherche requiert habituellement une évaluation de la qualité et du mérite du travail produit. Cependant, le but de cette thèse n'était pas de produire des résultats crédibles, transférables et confirmables, comme ce qui est visé avec la recherche positiviste (Paquin, 2018, p. 4). Mon écriture n'a pas été « un processus de transcription de la réalité, mais plutôt un processus de découverte à la fois du phénomène étudié, mais également de soi » (Paquin, 2018, p. 7). J'ai visé à « décrire et à analyser systématiquement (graphie) l'expérience personnelle (auto) dans le but de comprendre une expérience culturelle (ethno) » (Ellis Adams et Bochner, cités dans Paquin, 2018, p. 23). Le succès de cette recherche autoethnographique, quant à lui, est plus difficile à mesurer. Pourtant, malgré le fait qu'il repose sur des critères subjectifs tels que la qualité du travail artistique produit, la richesse des dialogues stimulés,

l'accroissement de nos connaissances de notre sujet ainsi que sur nous-mêmes, dépendamment de la profondeur de notre introspection, je crois pouvoir dire, en m'appuyant sur ces critères, que ma recherche a été fructueuse.

Le résultat optimal de cette recherche serait d'apprendre que les révélations tirées de cette étude autoethnographique sur mon exil volontaire ainsi que sur mon processus de création ont été significatives pour d'autres. Même si cet impact est difficile à cerner, j'ai eu la chance de communiquer avec certains membres de mon public lors de ma présentation et de constater que les concepts que je tentais de véhiculer ont souvent été transmis et ont stimulé des réflexions même au-delà de ce que j'avais espéré. Les témoignages du public ont contribué « à l'émergence de l'événement auquel nous participions » (Davey, cité dans Paquin, 2018, p. 13) : leurs interprétations ont élargi la portée de mon travail et ont même offert des pistes à suivre pour l'aider à évoluer.

De plus, il est clair que cette recherche a complexifié mon œuvre. Par exemple, en comparant *Marie-Minou Miaou Miaou* (2008-2017), le projet entrepris avant mon doctorat, aux derniers tableaux de *French Kiss*, je constate que le travail doctoral est plus représentatif de ma réalité. Avec *French Kiss*, j'ai fait *éclater* le personnage de *Marie-Minou Miaou Miaou* pour voir ce qu'il contenait, pour explorer son intériorité. Dans un entretien que j'ai accordé à la journaliste Nadja Sayej (2018) au sujet de *French Kiss*, j'ai répondu que plutôt que de m'identifier à la grenouille ou même à la princesse, je m'identifie maintenant à la crème fouettée, cette substance en changement continu qui se colle sur les deux autres symboles et les entremêle, avec la substance qui sème le chaos (Sayre, 2018). Dans ce sens, réaliser la complexité de mon identité et de celle de mon exil volontaire et trouver une façon de créer plus apte à capter ce chaos a été inestimable.

Également, avec cette démarche, j'ai trouvé une façon d'intégrer la création artistique à la recherche théorique d'une manière qui laisse à ces deux pôles la place dont ils ont

besoin pour évoluer. Suivant les conseils de mon directeur de recherche, Louis-Claude Paquin[8], je me suis immergée dans un cycle où les recherches théoriques influençaient le travail artistique qui, à son tour, modifiait les recherches théoriques dans une boucle sans fin. Au fil de ces alternances entre la recherche et la création, à mesure que ces deux courants se sont entrecroisés, mon travail artistique a évolué. Ce qui a découlé de ce processus est plus percutant que ce que j'ai produit avant de commencer cette recherche. Avant d'entreprendre ce doctorat, je concevais la relation entre la recherche et la création comme quelque chose de rigide. Plus précisément, je croyais que l'art effectuait une représentation didactique des concepts étudiés. Au travers de cette alternance entre les deux pôles, l'art est devenu plus qu'une représentation des concepts, elle est devenue une façon d'explorer ceux-ci et de générer d'autres recherches. En plus d'améliorer ma pratique, cette stratégie pourra être appliquée à d'autres si j'ai la chance d'enseigner.

J'ai aussi saisi un mérite important de la recherche-création : ce genre de recherche présente une occasion de réfléchir et d'écrire du point de vue de l'artiste. Ainsi, de manière autopoïétique, nous pouvons étudier « l'art en train de se faire » (Gosselin, 2009, p. 24). Plutôt que d'essayer de remplacer le rôle de l'historienne ou l'historien de l'art, de la sociologue ou de la psychanalyste qui écrivent au sujet de l'art, le ou la praticienne réflective partage son analyse de la création alors même qu'elle est en cours. Comme je l'ai mentionné précédemment, ce processus m'est apparu comme une tentative de chasser de l'eau vive puisque j'étais dans l'étrange position de décrire quelque chose qui était en formation. Par contre, c'est précisément la rédaction de mon récit de pratique, dans lequel j'ai fait part de mon chaos créateur et partagé « des expériences autrement confinées au silence et à l'indifférence » (Ellis et Bochner, dans Paquin, 2018, p. 23), qui m'a donné l'impression de produire quelque chose d'unique.

[8] Je suis reconnaissante envers mon directeur de recherche, Louis-Claude Paquin, pour ses réflexions sur l'application des cycles heuristiques à la recherche-création. C'est sa recommandation d'alterner entre deux modes de fonctionnement qui m'a amenée à utiliser cette méthodologie dans ma recherche.

Tous mes doutes, toutes les erreurs que j'ai commises, tous les moments où j'ai rebroussé chemin et les réalisations et les heureux accidents de parcours sont porteurs de sens et ne seraient pas perceptibles dans une étude ne s'attardant qu'au travail final.

Aussi, cette thèse a été un peu comme un très long énoncé d'artiste; elle part de cette même intention de gagner un contrôle sur la signification attribuée à mon travail. Cette étude m'a permis d'acquérir les outils théoriques qui me permettent de défendre mon travail (Burns, 2009, p. 58). En même temps, elle a été bien plus, car réfléchir au sens de ma pratique a influencé ma création.

Également, avec cette recherche, j'ai gagné une compréhension élargie de mon processus créatif. En plus de réaliser que mon travail est plus efficace lorsqu'il est motivé par des images, j'ai compris que d'écrire un carnet de bord de manière autoethnographique m'aide à me connecter aux émotions derrière ces images. J'ai aussi saisi l'importance d'incorporer des réchauffements avant de performer et d'entrer dans ma « zone » en performant. Je continuerai d'utiliser ces stratégies dans ma démarche et elles pourront me servir de fondements méthodologiques pour enseigner l'art de la performance.

De plus, même si, avec ma présentation, j'ai amené le projet artistique à une conclusion satisfaisante, je n'ai pas eu l'impression de terminer le travail. Comme je l'ai mentionné, avec cette installation, j'ai créé un univers artistique dans lequel je veux baigner plus longuement. J'ai cerné quels ingrédients intégrer dans ma marmite créative et je veux continuer à cuisiner avec ceux-ci. Je sors donc de ce doctorat avec une compréhension approfondie de mon sujet de recherche et de mon processus créatif, mais aussi avec des questions et des images qui me motivent à continuer à créer. Cela m'apparaît par ailleurs comme un succès.

Finalement, faire l'effort d'écrire en français, même si les mots ne coulaient pas toujours facilement et que j'avais souvent l'impression d'être mi-lingue plutôt que bilingue, comme dirait Nancy Huston (dans Huston et Sebbar, 1986, p. 77), a été significatif. Bien qu'étant une forme d'activisme plus sereine que mes performances provocatrices, cette détermination à travailler en français est devenue une mesure de résistance à l'assimilation anglophone. Cette thèse a été rédigée dans un climat politique ou certains intellectuels persistaient à dire que les francophones hors Québec sont presque inexistants et où certains gouvernements ont voulu couper nos services, bref un climat politique qui nous envoyait le message que l'effort que nous faisions pour maintenir notre langue était vain. À la lumière de ceci, je suis contente de m'être consacrée à étudier ma réalité en tant que francophone habitant dans un contexte linguistique minoritaire. Ce geste obstiné a été une façon de dire que nous existons et de rendre le désir de nous effacer ou de nous taire plus difficile. Aussi, j'ose espérer qu'au-delà de représenter ma réalité, j'ai soulevé des thématiques qui s'avèreront éclairantes pour d'autres personnes réfléchissant à leur identité en contexte minoritaire.

En résumé, ce doctorat a été bénéfique à plusieurs niveaux : j'ai développé une compréhension élargie de mes concepts, ai amélioré mon travail artistique, ai acquis une meilleure appréciation pour les contributions uniques de ce genre de recherche et ai trouvé ma voix en tant qu'écrivaine pour décrire cette recherche tout en maintenant un contact avec ma langue maternelle. De plus, ce qui est le plus excitant pour moi est que je termine ce diplôme avec une envie de continuer : de continuer à faire des recherches, à écrire et à créer, de continuer à avancer sur le chemin sinueux qu'est ma pratique artistique.

ANNEXE AU SUPPORT VISUEL

French Kiss 1. Vidéo documentant une performance présentée à la Galerie Saw dans le cadre du forum « Être artiste dans la francophonie canadienne », Ottawa, 2011.

French Kiss 2. Vidéo documentant une performance présentée par *The Print Studio* dans le cadre de *SuperCrawl*, Hamilton, 2011.

French Kiss 3. Vidéo documentant une performance organisée par le Labo à la Galerie Thompson Laundry. Toronto, 2011.

French Kiss: "I just want you to fit in", 2017.

French Kiss: "Assimilation", 2017.

French Kiss: "Obliteration", 2018.

French Kiss (Installation à Hexagram), 2018.

BIBLIOGRAPHIE

Aidan, R. (2001, 22 avril), The Business of Being Tracey. *The Independent on Sunday*, 4.

Albano, C. (2012). *Fear and Art in the Contemporary World*. Londres : Reaktion Books Ltd.

Anzieu, D. (1981). *Le corps de l'œuvre : essais psychanalytiques sur le travail créateur*. Paris : Gallimard.

Arendt, H. (1978). The Jew as Pariah: Jewish Identity and Politics in the Modern Age. New York : Grove.

Asselin, O. et Lamoureux, J. (2002). Autofictions – Éditorial. *Parachute*, (105), 11-18.

Asselin, O. et Barnard, T. (2004). Écranns numérique/Digital Screens. *Parachute*. (113), 6-11.

Assemblée des Premières Nations. (2018, janvier). Abolir la doctrine de la découverte. *afn.ca*. Récupéré de *https://www.afn.ca/wp-content/uploads/2018/07/18-01-22-Dismantling-the-Doctrine-of-Discovery-FR.pdf*

Auslander, P. (1997), *From Acting to Performance : Essays in Modernism and Postmodernism*. Londres et New York: Routledge.

Awde, N. (2016, 25 février). International: The fine art of serious clowning. *The stage*. Récupéré de https://www.thestage.co.uk/features/2016/international-the-fine-art-of-serious-clowning/

Bahktin, M. (2009). *Rabelais and his world*. Bloomington : Indianna University Press.

Baird, D. (2005). Trauma Mama: Angry, eloquent, fragile, native artist Rebecca Belmore takes her new work to the Venice Biennale. *The Walrus*. Récupéré de https://thewalrus.ca/trauma-mama/

Baker, S., Moran, F., Westerman, J. et Tate Modern. (2016). *Performing for the camera*. Londres : Tate Publishing.

Baudrillard, J. (1981). *Simulacres et Simulation.* Paris : Galilée.

Bardy, J. (2000). *La création et l'art : chemin vers la création*. Paris/Montréal : L'Harmattan.

Barret-Ducrocq, F. (dir.) (2000). *Migrations et errances*. Paris : Bernard Grasset.

Barthes. R. (1972). *Le Degré zéro de l'écriture*. Paris : Seuil.

Barthes, R. (1975). *Roland Barthes par lui-même*. Paris : Le Seuil.

Bhabha, H. (1994). *The Location of Culture*. New York : Routledge.

Bell, V. (1999). *Performativity and Belonging: An Introduction*. Londres/Thousand Oaks/New Delhi : Sage Publications.

Bénichou, A. (2002). Vera Frenkel. L'invention d'une article. *Parachute*, (105), 92-1071.

Belinky, T. (2016). Maisie Cousins: Photographer, Artist. *dazzeddigital.com*. Récupéré de https://www.dazeddigital.com/projects/article/29257/1/maisie-cousins

Bergson, H. (1924). *Le Rire. Essai sur la signification du comique*. Paris : Éditions Alcan.

Betterton, R. (1996). *Intimate Distance: Women, Artists and the Body*. London/New York : Routledge.

Billington, S. (1984). *A Social History of the Fool*. New York : St. Martin's Press.

Bishop, C. (2004). Antagonism and Relational Aesthetics. *October Magazine*, (110), 51-79.

Bishop, C. (2006a). Live Installations and Construction Situations: The Use of "Real" People. Dans M. Kuzman et P. Osborne (dir.), *Art. The Art of Welfare.* Oslo : Office for Contemporary Art.

Bishop, C. (2006b). *Participation*. Cambridge, MA : MIT Press.

Bishop, C. (2006c). The Social Turn: Collaboration and its Discontents. *Artforum*, (44).

Borillo, M. (2005). *Approches cognitives de la création artistique*. Sprimont : Mardaga.

Bourriaud, N. (1998). *L'esthétique relationnelle*. Dijon : Les Presses du réel.

Bourriaud, N. (2009). *Postproduction*. Dijon : Les Presses du réel.

Bradley, G. F. (2013). Un-Doing a Title. *Qualitative Inquiry*, *20*(3), 287-295.

Brady, S. et Schechner, R. (2002). *Performance Studies: An Introduction* (3e édition). New York/Londres : Routledge.

Broude, N. et Garrard, M. (1994). *The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970's, History and Impact*. New York : Harry N. Abrams.

Buchanan, I. (2010). *A Dictionary of Critical Theory.* Oxford/New York : Oxford University Press.

Burns, S. (2009). La parole de l'artiste chercheur. Dans P. Gosselin et E. Le Coguiec (dir.), *La recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique* (p. 57-64). Montréal : Presse de l'Université du Québec.

Centre national de ressources textuelles et lexicales. (2005). Récupéré de https://www.cnrtl.fr

Centre Georges Pompidou (2004). *L'horreur comique : esthétique du slapstick*. Paris : Centre Pompidou.

Chang, H. (2008). *Autoethnography as method*. Walnut Creek : Left Coast Press.

Charland, D. (dir.) (2010). *Les Fermières Obsédées*. Trois Rivières : Les éditions d'art le Sabord.

Chicago, J. (1996). *Beyond the flower: The Autobiography of a Feminist Artist*. New York : Penguin Books.

Chiantaretto, J. (1998). *Écriture de soi et trauma*. Paris : Anthropos.

Chiantaretto, J. (dir.) (1996). *Écriture de soi et psychanalyse*. Paris : L'Harmattan.

Chiantaretto, J. (1995). De *l'acte autobiographique. La psychanalyse et l'écriture autobiographique*. Paris : Édition Champs Vallon.

Csíkszentmihályi, M. (2016 [1997]). Finding Flow, Reviews the book "Finding Flow" by Mihaly Csíkszentmihályi. *Psychology Today*. Récupéré de https://www.psychologytoday.com/ca/articles/199707/finding-flow

Couture, P. (2012, 18 novembre). Mani Soleymanlou : s'inventer sans racines. *Le Devoir*, E1.

Colonna, V. (2004). *Autofiction & Autres Mythomanies Littéraires*. Auch : Éditions Tristram.

Delaume, C. (2010). *La règle du je*. Paris : Presses universitaires de France.

Deleuze, G. (1986). *The Movment Image: Cinema 1*. Minneapolis : The University of Minnesota Press.

Denzin, N. K. et Lincoln Y. S. (dir.) (2000). *Handbook of qualitative research*. Thousand Oaks : Sage Publications.

Deschamps, C. (1993). *L'approche phénoménologique en recherche : comprendre en retournant au vécu de l'expérience humaine*. Montréal : Guérin.

Deschamps, C. (2002). *Le chaos créateur*. Montréal : Guérin.

Doubrovsky, S., Lecarme J. et Lejeune, P. (1993). Autofictions et Cie. *Cahiers RITM*, (6).

Doubrovsky, S. (1977). *Fils*. Paris : Galilée.

Douglas, M. (1991). *Purity and Danger: An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*. Londres/New York : Routledge.

Douville, O. et Michèle, H. (dir.) (1997). *L'exil intérieur*. Paris/Montréal : L'Harmattan.

Douville, O. et Michèle, H.(dir.) (1997). *Les Sites de l'exil*. Paris/Montréal : L'Harmattan.

DPhil, R. (dir.) (2015). *Home Ground: Contemporary Art from the Barjeel Art Foundation*. Toronto : The Aga Khan Museum.

Duras, M. (1993). *Écrire*. Paris : Gallimard.

Durden, M. (2002, janvier). Authority of Authenticity: Tracey Emin. *Parachute*, (22).

Eckardt, R. (1992). *Sitting In The Earth And Laughing: A Handbook of Humor*. New Brunswick : Transaction Publishers.

Encyclopaedia Universalis. (2006). Section Autofiction.

Encyclopédie Larousse en ligne. (s. d.). Récupéré de https://www.larousse.fr/

Ellis, C. (2004). *The Ethnographic I: A Methodological Novel about Autoethnography*. Walnut Creek : AltaMira Press.

Ellis, C., Adams, T. E. et Bochner, A. P. (2011). Autoethnography: An Overview. *Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Researh*, *12*(1) Récupéré de http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/1589/3095

Ellis, C. et Bochner, A. P. (2000). Autoethnography, personal narrative, reflexivity: Research as subject. Dans N. K. Denzin et Y. S. Lincoln (dir.), *The handbook of qualitative research* (2e édition; p. 733-768), Thousand Oaks : Sage Publications.

Emin, T. (1997), citée dans Morgan, , The Story of 1. *Frieze*, (34), 60.

Emin, T. (2001), citée dans Aidan, The Business of Being Tracey, *The Independent on Sunday*, p. 4.

Emin, T. (2002, janvier), citée dans Durden, Aidan et Morgan, traduit par Colette Tougas, M. Authority of Authenticity: Tracey Emin. *Parachute*, (22).

Emin, T. (2005). *Strangeland*. Londres : Sceptre.

Engman, C. et Engman K. (2018, mai). *Présentation d'artiste de Charlie Engman*. Galerie Scrap Metal, Toronto.

Everett, L. (2008). Jacques Lecoq's Bouffons in Australia. *Australasian Drama Studies*, (53), 168-185.

Fabbri, J. et Sallée, A. (1982). *Clowns et farceurs*. Paris : Bordas.

Ferla, P. (1979). *Dimitri clown*. Lausanne : Éditions Pierre-Marcel Favre.

Fischer-Lichte, E. (2008). *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. Abingdon/New York : Routledge.

Frizzel, N. (2015, 2 juillet). I sounded like I was having the best sex: Juno Calypso's one-woman world tour of honeymoon hotels. *The Guardian*. Récupéré de https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/jul/02/juno-calypso-tour-honeymoon-hotels

Fook, J. (2002). *Social Work: Critical Theory and Practice*, Londres : Sage Publications.

Fortin, S. (2009). Apports possibles de l'ethnographie et de l'autoethnographie pour la recherche en pratique artistique. Dans P. Gosselin et E. Le Coguiec (dir.), *La recherche création. Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique* (p. 97-109). Québec : Presses de l'Université du Québec.

Foucault, M. (1975). *Discipline & Punish*. New York : Vintage Books.

Fortin, S. et Houssa, É. (2012). L'ethnographie postmoderne comme posture de recherche : une fiction en quatre actes. *Recherches qualitatives*, *31*(2), 52-78.

Fratellini, A. (1989). *Destin de clown*. Lyon : La Manufacture.

Fusetti, G. (s. d.) Bouffons and the Ectasy of Mocking. *helikos.com*. Récupéré de http://www.helikos.com/public/file/lecture.bouffon.pdf

Fusetti, G. (1999). *Au commencement était le clown : le voyage du clown entre Art, Gestalt et Therapie* (Mémoire de master). Paris : École Parisienne de Gestalt.

Gaulier, P. (2007). *Mes pensées sur le théâtre : ex Gégèneur*. Bondoufle : Éditions Filmiko.

Gaulier, P. (2011, 7 janvier). Introduction à un spectacle de bouffon, Fixt Point, Toronto.

Gasparini, P. (2008). *Autofiction. Une aventure du langage*. Paris : Le Seuil.

Genon A. (2013). *Autofiction : pratiques et théories*. Saint Denis : Mon Petit Éditeur.

Gerges, M. (2018). *Suzy Lake Censored at Chinese Photo Festival*. Toronto : Canadian Art.

Gianoulis, T. (2010). Passing. *glbtq archive*. Récupéré de http://www.glbtqarchive.com/ssh/passing_S.pdf

Ginsberg, E. (1996). *Passing and the Fictions of Identity*. Durham : Duke University Press.

Giorgi, A. (2009). *The descriptive phenomenological method in psychology: A modified Husserlian approach*. Pittsburgh : Duquesne University Press.

Gobin, P. (1978). *Le fou et ses doubles figures de la dramaturgie québécoise*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal.

Goldberg, V. (dir.) (1981). *Photography in Print: Writings from 1816 to the Present*. Albuquerque : University of New Mexico Press.

Goldberg, R. (1999). *Performances, l'art en action*. Paris : Thames and Hudson.

Goldberg, R. (2011). *Performance Art: From Futurism to the Present* (3e édition). New York : Thames & Hudson Inc.

Goldberg, R. (2012). *Performance : du futurisme à nos jours* (édition revue et augmentée). Londres : Thames Hudson.

Gómez-Peña, G. (2011). *Exercises for Rebel Artists: Radical Performance Pedagogy*. New York : Routledge.

Gosselin, P. et Le Coguiec, E. (dir.) (2009). *La recherche création. Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Québec : Presses de l'Université du Québec.

Gosselin, P. (2009). La recherche en pratique artistique : spécificité et paramètres pour le développement de méthodologies. Dans P. Gosselin et E. Le Coguiec (dir.), *La recherche création. Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique* (p. 21-31). Québec : Presses de l'Université du Québec.

Grimm, J. et Grimm W. (1965[1821]) *Grimm's Fairy Tales*. Londres : Oxford University Press, Amen House.

Grondin, M. (2011). *Burlesque : un art au service de la sensualité*. Montréal : Cogito Médias Groupe.

Gucht, D. (2004). *Art et politique : pour une redéfinition de l'art engagé*. Bruxelles : Labord.

Grosz, E. (1995). *Space Time and Perversion*. New York : Routledge.

Hamm, J. et GROUPAR. (1986). La Parodie théorie et lecture. *Études littéraires*, *19*(1). Récupéré de https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/1986-v19-n1-etudlitt2230/

Harel, S., Jacques, A. et Saint-Amant, S. (dir.). (2000). *Le Cabinet d'autofictions*. Montréal : Cahiers du Célat.

Harel, S. (2005). *Les passages obligés de l'écriture migrante*. Montréal : XYZ.

Hattenstone, S. (2011, janvier). Cindy Sherman: Me , Myself and I. *The Guardian*. Récupéré de https://www.theguardian.com/artanddesign/2011/jan/15/cindy-sherman-interview

Hébert, J. (2018, 7 décembre). *Présentation d'artiste pour le film* Francophone-hybride. Toronto : Le Labo.

Hébert, J. (s. d.). About. Récupéré de http://www.jacquelynhebert.com/francophone-hybride

Hoban, P. (2012, 14 février). The Cindy Sherman Effect. *Artnews.com*. Récupéré de https://www.artnews.com/art-news/news/the-cindy-sherman-effect-505/

Householder, J. et Mars, T. (dir.) (2004). *Caught in the Act: An Anthology of Performance Art by Canadian Women*. Toronto : YYZ Books.

Householder, J. et Mars, T. (2016). *More Caught in the Act: An Anthology of Performance Art by Canadian Women*. Toronto : YYZ Books.

Huston, N. (1999). *Nord Perdu*. Paris : Actes Sud.

Huston, N. et Sebbar, L. (1986). *Lettres parisiennes : histoire d'exil*. Paris : J'ai lu.

Hutcheon, L. (1985). *A Theory of Parody: The Teachings of Twewtieth-Century Art Forms*. New York/Londres : Methuen.

Isaak, J. (1996). *Feminism and contemporary art: The revolutionary power of women's laughter*. Londres/New York : Routledge.

Jackson, S. (2011). *Social Works: Performing Art, Supporting Publics*. New York : Routledge.

Jeanelle, J. et Viollet, C. (2007). *Où est la réflexion sur l'autofiction. Genèse et autofiction*. Bruxelles : Academia Burylant.

Johnson, S. (2016, 12 janvier). Second Self: The Art of the Female Alter Ego. *AnOther*. Récupéré de https://www.anothermag.com/art-photography/8198/second-self-the-art-of-the-female-alter-ego

Johnson, U. (2020). 2013 & 2014: Hot Looking. Récupéré de https://ursulajohnson.ca/portfolio/2013-2014-hot-looking/

Jones, A. (1998). *Body Art: Performing the Subject*. Minesota : University of Minesota Press.

Jones, A. (2004). La chair télévisuelle et l'activation de l'altérité dans les nouveaux médias. *Parachute*, (113), 71-91.

Jones, A. (2006). *Self/Image: Technology, Representation and the Contemporary Subject*. New York : Routledge.

Jones, E. (2007). *Spaces of belonging. Amsterdam*. New York : Rodopi.

Jung, C. (1968). *The Archetypes and the Collective Unconscious*. New Jersey : Princeton University Press.

Juno, A. et Vale, V. (1991). *Angry Women*. Londres : Airlift.

Kane, A. (2015, 24 novembre). Channelling the "girl alone in her bedroom' spirit that exists within us all, digital artist Molly Soda unintentionally highlights the importance of oversharing. *Dazed Digital*. récupéré de https://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/28551/1/molly-soda-what-it-s-like-to-live-your-life-online

Kira. (2010). Reclaiming Sexuality- Cunt Art. *feministart.* Récupéré de http://feministart.blogspot.com/2010/12/reclaiming-sexuality-cunt-art.html

Kraus, C. (2018). *Social Practices*. Cambridge/Londres : MIT Press.

Kristeva, J. (1982). *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York : Columbia University Press.

Kristeva, J. (1989). *Étranges à nous-mêmes*. Paris : Éditions Fayard.

Kozel, S. (2007). *Closer, Performance, Technologies, Phenomenology*. Cambridge : MIT Presse.

Lachaud, J. (2006). *Art et politique*. Paris : Harmattan.

Laferrière, D. (2009). *L'énigme du retour*. Montréal : Les Éditions Boréal.

Lamoureux, È. (2009). *Art et politique : nouvelles formes d'engagement artistique au Québec*. Montréal : Écosociété.

Landowski, E. (1997). *Présences de l'autre*. Paris : Presses universitaires de France.

Lancri, J. (2006). Comment la nuit travaille en étoile et pourquoi. Dans P. Gosselin et É. Le Coguiec (dir.), *La recherche création : pour une compréhension de la*

recherche en pratique artistique (p. 9-20). Québec : Presses de l'Université du Québec.

Laurier, D. (2009). Vers une méthodologie de recherche en pratique artistique : quelques spécificités des recherches menées par des artistes chercheurs. Dans P. Gosselin et E. Le Coguiec (dir.), *La recherche création. Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique* (p. 77-93). Québec : Presses de l'Université du Québec.

Le Coguiec, E. (2009). Récit méthodologique pour mener une autopoïétique. Dans P. Gosselin et E. Le Coguiec (dir.), *La recherche création. Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique* (p. 111-118). Québec : Presses de l'Université du Québec.

Lecoq, J. (dir.) (1987). *Le théâtre du geste : mimes et acteurs*. Paris : Bordas.

Lecoq, J. (1997). *Le corps poétique un enseignement de la création théâtrale*. Paris : Actes sud-Papiers.

Lefebvre, P. (1986). Du bouffon : entretien avec Philippe Gaulier. *Jeu*, (41), 42-51.

Lejeune, P. (1975). *Le Pacte autobiographique*. Paris : Seuil.

Legault, M. (2000). *Self-reflexion in Self-Representation*, (Mémoire de maîtrise), Université de Guelph.

Lesser, C. (2017,7 juin). Molly Soda on How Social Media Changes Us IRL. *artsy.net*. Récupéré de https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-molly-soda-social-media-changes-irl

Le Trésor de la langue française. (s. d.). Burlesque. Récupéré de http://atilf.atilf.fr

Lévi-Strauss, C. (1990). *De près et de loin*. Paris : Seuil.

Lippard, L. (dir.) (1995). *The Pink Glass Swan: Selected Feminist Essays on Art*. New York : The New Press.

Logan, B. (2016a, 4 novembre). "A clown is innocent": Philippe Gaulier tips a bucket of water over a creepy craze. *The Guardian*. Récupéré de https://www.theguardian.com/stage/2016/nov/04/creepy-clown-craze-philippe-gaulier

Logan, B. (2016b, 2 août). “Once you can handle the insults, you begin”: Inside Philippe Gaulier’s clown school. *The Guardian*. Récupéré de https://www.theguardian.com/stage/2016/aug/02/philippe-gaulier-clown-school-emma-thompson-sacha-baron-cohen-edinburgh-festival-interview

Longfellow, H. (1936). *Évangéline : un conte d’Acadie*. Montréal : A. Lévesque.

Losco-Lena, M. (2012). Le Bouffon, le zombie et l’idiot : trois figures de la folie politique et sociale sur les scènes contemporaines. *Études littéraires*, *43*(3), 125-137.

Loubier, P. (2009). La fête fortuite. *Esse*, (67). Récupéré de https://esse.ca/fr/la-fete-fortuite

Mateus Amaral, R. (2018), Mom: Charlie Engaman, Press Release. Galerie Scrap Metal, Toronto. Récupéré de http://www.scrapmetalgallery.com/archive/charlie-engman-mom/

Ménager, D, (2003). *Érasme*. Paris : Desclée de Brouwer.

Marchessault, J. (dir.) (1995). *Mirror Machine: Video and Identity*. Toronto : YYZ Books.

Maalouf, A. (2004). *Origine*. Paris : Bernard Grasset.

Manatakis, L. (2018, 16 novembre). How to be an artist, according to Jenny Saville. *Dazed.* Récupéré de https://www.dazeddigital.com/art-photography/article/42244/1/how-to-jenny-saville-british-painting-most-expensive-living-female-artist-tate

Mercer, K., (2008). *Exiles, Diasporas and Strangers*. Cambridge, MA : MIT Press.

Meskimmon, M. (1996). *The Art of Reflection: Women Arists’ Self-Portraiture in The Twentieth Century*. New York : Columbia University Press.

Mickes, C. (1997). *Interprétation d’un personnage de théâtre (Mamie ouate) en utilisant les techniques du bouffon étudiées à l’École Jacques Lecoq* (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal.

Miller, J. (2016). Activism vs. Antagonism: Socially Engaged Art from Bourriaud to Bishop and Beyond. *Field: A journal of socially-Engaged Art Criticism*, (3), 165-183.

Miquel, C. (1992). *Critique de la modernité : l’exil et le social*. Paris : L’Harmattan.

Moran, F. (2016). *Between You and Me: Photographs of Performance by Shunk-Kender 1960-77. Performing for the camera*. Londres : Tate Publishing.

Morin, E. (1997). *La méthode. 1. La Nature de la Nature*. Paris : Éditions du Seuil.

Morgan, S. (1997). The Story of 1. *Frieze*, (34), 60.

Mosey, A. (2015). The digital artist who's dating a teddy bear. *Dazeddigital.com*. Récupéré de https://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/24362/1/the-digital-artist-who-s-dating-a-teddy-bear

Moustakas, C. (1990). *Heuristic research: Design, methodology, and applications*. Newbury Park : Sage Publications.

Muncey, T. (2010). *Creating Autoethnographies*. Londres : Sage Publications.

Nacify, H. (1993). *The Making of Exile Culture: Iranian Television in Los Angeles*. Londres : University of Minnesota Press.

Ndiaye, C. (2008). *Rira bien : humour et ironie dans les littératures et le cinéma francophone*. Montréal : Mémoire d'encrier.

Noguez, D. (2000). Le livre sans nom. *La Nouvelle Revue française*, (555), 89.

O'Dell, K. (1998). *Contract with the Skin: Masochism, Performance Art and the 1970s*. Minneapolis : University of Minnesota Press.

O'Reilly, S. (2009). *The Body in Contemporary Art*. Londres : Thames and Hudson.

Ouettette-Michalska, M. (2007). *Autofiction et dévoilement de soi*. Montréal : XYZ.

Owens, R. (2018, novembre). Présentation pour Mindfulness Summit. The Centre for Mindfulness Studies, Toronto.

Paquin, L.-C. (2018). *Pour une théorisation incarnée*. Récupéré de http://lcpaquin.com/publi_pdf/Pour_une_theorisation%20incarnee_prepubl.pdf

Paterson, J. (2004). *Figures de l'Autre dans le roman québécois*. Québec : Nota Bene.

Peacock, L. (2009). *Serious Play: Modern Clown Performance*. Chicago : Intellect Books.

Petr, K. (1984). *Le burlesque ou Morale de la tarte à la crème*. Paris : Stock.

Personal Narratives Group. (1989). *Interpreting Women's Lives: Feminist Theory and Personal Narratives*. Bloomington : Indiana University Press.

Phelan, P. (1993). *Unmarked: The Politics of Performance*. Londres/New York : Routledge.

Phelan, P. et Lane, J. (1998). *The Ends of Performance*. New York/Londres : New York University Press.

Pollock, G. (dir.) (1996). *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist Readings*. New York/Londres : Routlege.

Prassad, P. (2005). *Crafting qualitative research: Working in the postpositivist traditions*. Armonk : M.E. Sharpe.

Pratt, G. et Rosner, V. (2012). *The Global and the Intimate: Feminism in Our Time.* New York : Columbia University Press.

Raunig, G. (2007). *Art and Revolution: Transversal Activism in the Long Twentieth Century*. Los Angeles : Semiotext(e).

Reed-Danahay, D. (1997). *Autoethnography: rewriting the self and the social*. Oxford : Berg Publishers.

Reis, C. (2019). *La troisième langue*. Toronto : Le Labo. Récupéré de http://lelabo.ca/fr/la-troisieme-langue/

Robert, P., Rey, A. et Rey-Debove, Josette. (2018). *Le Petit Robert*. *Dictionnaire analogique et alphabétique de la langue française* [ressource électronique].

Ricœur, P. (1981). *Hermeneutics & The Human Sciences. Essays on Language, Action and Interpretation*. Cambridge : Cambridge University Press.

Robin, R. (1997). *Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au Cybersoi*. Montréal : XYZ éditeur.

Roy, G. (1984). *La Détresse et l'enchantement*. Paris : Éditions Arléa.

Roman, M. (2008). *Art vidéo et mise en scène de soi*. Paris : L'Harmattan.

Ross, C. et Schutz, B. (2004). L'écran en voie de disparition (toujours inachevée)/The Disappearing Screen: Ann Incomplete Matter. *Parachute*, (113), 12-29.

Russell, C. (1999). *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*. Durham : Duke University Press.

Russo, M. (1994). *The Female Grotesque: Risk, Excess and Modernity*. New York : Routledge.

Saïd, E. W. (2002). Reflexions on Exile and Other Essays, Cambridge : Harvard University Press.

Sayej, N. (2018, 14 novembre). The Chaos of Displacement: An Interview with Maria Legault. *ArtStartv.* Récupéré de https://artstarstv.com/post/180116351622/maria-legault

Sayre, H. (1989). *The Object of Performance: The American Avant-Garde Since 1970*. Chicago/Londres : The University of Chicago Press.

Scarry, E. (1985). *The Body in Pain*. Oxford/New York : Oxford University Press.

Schechner, R. (1985). *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia : University of Pennsylvania Press.

Schneider, R. (1997). *The Explicit Body in Performance*. New York : Routledge.

Segers, M (2009). *De l'exil à l'errance*. Ramonville Saint-Agne : Érès.

Sibony, D. (2010). *Les sens du rire et de l'humour*. Paris : Éditions Odile Jacob.

Sim, S. (dir.) (1999). *The Routledge critical dictionary of postmodern thought*. New York : Routledge.

Simon, A. (1988). *La planète des clowns*. Lyon : La Manufacture.

Simon, E. (2012). *The Art of Clowning: More Paths to you Inner Clown* (2e édition). New York : Palgrave MacMillan.

Singh, A. (2009, 8 mai). Mimicry and Hybridity in Plain English. Récupéré de https://www.lehigh.edu/~amsp/2009/05/mimicry-and-hybridity-in-plain-english.htm

Smith, A. (1996). *Julia Kristeva: Readings of Exile and Estrangement*. New York : St. Martin's Press.

Soto, A. (2016). *Molly Soda's Artist Talk*. Bloomington : Indiana University.

Soto, A. (2017, 20 décembre). *Molly Soda, Digital Performance Artist*. American Masters PBS. Récupéré de http://www.pbs.org/wnet/americanmasters/molly-soda-digital-artist/9842/

Stallybrass, P. et White, A. (1986). *The Politics and Poetics of Transgression*. Ithaca : Cornell University Press.

Stanislavski, C. (1936). *An Actor Prepares* (traduit par E. Reynolds Hapgood). New York : J.J. Little and Ives.

Tate Glossary (s. d.). Performance Art. Récupéré de https://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/performance-art

Taylor, V. et Winquist, C. (dir.) (2001). *Encyclopedia of Post-Modernism*. Londres/New York : Routledge.

Thomson, C. (1986). Critique du livre: Linda Hutcheon. A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms. New York/ Londres : Methuen.

Tucker, M. (1994). *Bad Girls*. New York : The New Museum of Contemporary Art.

Turions, C. (2016). When Flesh Becomes Electric. Dans J. Householder et T. Mars (dir.), *More Caught in the Act: An anthology of performance art by Canadian women* (p. 74-86). Toronto : YYZ Books.

Trigano, S. (2001). *Le temps de l'exil*. Paris : Payot.

Thuy, K. (2010). *Ru*. Montréal : Liana Levi.

VandenBos, G. R. (dir.) (2015). *APA Dictionary of Psychology*. Washington, DC : American Psychological Association.

Vilain, P. (2009). *L'autofiction en théorie*. Paris : Éditions de la Transparence.

Walt Disney Animation Studios, (2009). *The Princess and the Frog*.

Wark, J. (2006a). *Dressed to Trill: Costume, Body, and Dress in Canadian Performative Art in Caught in the Act. An anthology of performance art by Canadian Women.* Toronto : YYZ Books.

Wark, J. (2006b). *Radical Gestures: Feminism and Performance Art in North America*. Montréal : McGill-Queen's University Press.

Watson, L. (2015, 23 novembre). How girls are finding empowerment through being sad online: This artist is using Instagram and selfies to subvert the objectification of women throughout history – and she's calling it Sad Girl Theory. *Dazed*. Récupéré de https://www.dazeddigital.com/photography/article/28463/1/girls-are-finding-empowerment-through-internet-sadness

Warren, P. (2003). *Fellini, ou, La satire libératrice*. Montréal : VLB éditeur.

Wender, J. (2014, 8 mai). Charlie Engman's Mom. *The New Yorker*. Récupéré de https://www.newyorker.com/culture/photo-booth/charlie-engmans-mom

Wetterwald, É. (2002). Erwin Wurm: The art of doubting. *Parachute*, (105), 64-83.

Whitney Museum of American Art. (1993). *Abject Art: Repulsion and Desire in American Art: Selections from the Permanent Collection*. New York : Whitney Museum

Wolf, V. (1928). *A Room of One's Own.* Londres : Penguin Books.