

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

UNE FICTION CRÉE L'ORGANE : LE DEVENIR-MONSTRESSE COMME STRATÉGIE FÉMINISTE
CHEZ SUZANNE VALOTAIRE ET HELENA MARTIN FRANCO

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAITRISE EN HISTOIRE DE L'ART

PAR
ELISE ANNE LAPLANTE

JUIN 2022

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.04-2020). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à remercier chaleureusement Suzanne Valotaire et Helena Martin Franco d'avoir si généreusement fait preuve d'ouverture envers moi; sans votre confiance je n'aurais pu mener cette recherche avec tant de liberté. Vous m'avez fait don de votre vulnérabilité de laquelle j'ai beaucoup appris et dont je suis profondément reconnaissante. Par la bande, c'est aussi à la Dragone rouge et à Une femme éléphant que je dis merci; c'est indéniablement elles, bien que fictives, qui ont guidé ce long processus de recherche et d'écriture.

Je remercie sincèrement mes deux directrices; Ève Lamoureux et Thérèse St-Gelais. D'abord pour avoir accepté de faire équipe; la complémentarité de votre soutien m'a été chère. Ensuite, pour vos relectures attentives, vos conseils judicieux, vos encouragements et, aussi, pour votre écoute de mon rythme et de mes envies de déroger du moule, par moment. Je considère que votre accompagnement était personnalisé et dans le respect du parcours que je m'étais souhaitée – j'en suis très reconnaissante.

J'aimerais aussi souligner la contribution financière reçue d'ArtsNB, de la Fondation Marichette, de la Fondation Sheila Hugh Mackay et de la Fondation de l'UQAM, ces bourses m'ont permis de mener à bien ce projet.

Je souhaite par ailleurs exprimer ma gratitude aux rencontres fortuites qui ont donné sens, pour moi, au temps passé dans le milieu universitaire : Stéphanie M., Catherine D., Eli C., Marie A., Roxane C., Emylie B., Ariel R., parmi d'autres. Un merci bien senti aussi à Marie F.-D., pour une relecture si attentionnée et surtout pour une décennie d'amitié; nos conversations ont été une boussole dans mon cheminement à la maîtrise. Enfin, merci tout particulièrement à Rémi B., pour la traversée des dernières années; la préciosité de ton amour et de ton soutien est inestimable. C'est avec toi que l'entre-deux a pris tout son sens.

Aux ami·e·s imaginaires,

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|--|----|
| LISTE DES FIGURES | vi |
| RÉSUMÉ..... | xi |
| INTRODUCTION..... | 1 |
| PARTIE 1 | 6 |
| CHAPITRE I | |
| METTRE LA TABLE | 7 |
| 1.1 Ma posture féministe..... | 8 |
| 1.1.1 Filiations : tisser une constellation | 8 |
| 1.1.2 Épistémologie, intersubjectivités et ma pensée écrite..... | 10 |
| 1.1.3 Rendre compte de la rencontre avec la parole des autres..... | 12 |
| 1.2 Corpus à l'étude | 16 |
| 1.2.1 Suzanne Valotaire, <i>Dragone rouge</i> (1985-1991). | 18 |
| 1.2.2 Helena Martin Franco, <i>Une femme éléphant</i> (2010 –)..... | 23 |
| 1.3 Philosophie du corps : entre subjectivité nomade et incorporée, un-e monstre-sse est né-e | 28 |
| 1.3.1 Sujet nomade | 30 |
| 1.3.2 Monstruosité | 31 |
| PARTIE 2 | 33 |
| CHAPITRE II | |
| SE REFAIRE UN DOUBLE | 34 |
| 2.1 « Se construire un nouveau souvenir »..... | 35 |
| 2.1.1 Le corps en performance | 35 |
| 2.1.2 Subjectivité incorporée | 39 |
| 2.2 « J'ai fait le deuil d'un Je qui ne savait qu'être Elle. » | 47 |
| 2.3 « Il y a un fantôme dans mon miroir » | 56 |

| | |
|--|-----|
| CHAPITRE III | |
| SUIVRE SON CORPS | 66 |
| 3.1 « Mes désirs ont inventé de nouveaux désirs, mon corps connaît des chants inouïs »..... | 68 |
| 3.2 Les corps en métamorphose..... | 73 |
| 3.2.1 « Une métaphore qui devient réelle » | 73 |
| 3.2.2 Border creatures | 77 |
| 3.3 « Cet usage du mot [féminisme], s’il perd son sens médical, conserve en lui le spectre du monstre hybride » | 83 |
| CHAPITRE IV | |
| PRÊTER SON CORPS AU MYTHE | 94 |
| 4.1 Repères mythiques | 95 |
| 4.2 Je suis un-e monstre-sse qui vous parle | 107 |
| 4.3 Prêter son mythe à un autre corps | 118 |
| CONCLUSION | |
| POETRY IS NOT A LUXURY | 120 |
| ANNEXE A | |
| FIGURES..... | 127 |
| ANNEXE B | |
| DOCUMENTS D’ARCHIVES DE SUZANNE VALOTAIRE | 163 |
| ANNEXE C | |
| CERTIFICAT ÉTHIQUE ET AVIS DE CONFORMITÉ | 167 |
| BIBLIOGRAPHIE | 169 |

LISTE DES FIGURES

| Figure | Page |
|---------|---|
| Fig. 1 | Suzanne Valotaire, dessin préparatif tiré du cahier de recherche de l'artiste, 1985. 127 |
| Fig. 2 | Suzanne Valotaire, <i>Dragone rouge récidive</i> , 1991, performance et vidéo en simultané. 128 |
| Fig. 3 | Suzanne Valotaire, <i>Dragone rouge récidive</i> , 1989, performance et vidéo en simultané. 128 |
| Fig. 4 | Helena Martin Franco, <i>Une femme éléphant, la naissance</i> (série), 2011, dessin au fusain sur papier..... 130 |
| Fig. 5 | Helena Martin Franco, <i>Étude pour habiller une femme éléphant (entre le cœur et la trompe)</i> (série), 2011, aquarelle sur papier. 131 |
| Fig. 6 | Suzanne Valotaire, <i>La Dragone rouge</i> , 1986, performance et vidéo. 131 |
| Fig. 7 | Suzanne Valotaire, carton d'invitation pour la performance <i>La Dragone rouge</i> , présentée au Théâtre expérimental des femmes du 30 avril au 4 mai 1986. 132 |
| Fig. 8 | Suzanne Valotaire, <i>Dragone rouge</i> , 1986, vidéo. 132 |
| Fig. 9 | Helena Martin Franco, <i>Black on gold</i> , 2014, performance. 133 |
| Fig. 10 | Helena Martin Franco, <i>Ceci n'est pas un pet shop</i> , 2018, installation. 133 |
| Fig. 11 | Helena Martin Franco, <i>Portrait d'une femme éléphant</i> , 2011-2013, vidéo. 134 |
| Fig. 12 | Helena Martin Franco, <i>Elle se trompe</i> , 2015-2017, vidéo-performance..... 134 |
| Fig. 13 | Helena Martin Franco, <i>La planète des seins</i> de la série <i>Étude pour habiller une femme éléphant (entre le cœur et la trompe)</i> , 2011, aquarelle sur papier. 134 |

- Fig. 14 Suzanne Valotaire, vue de l'exposition *Performances + Artefacts*, présentée à la Galerie d'art du Collège Édouard-Montpetit (Longueuil, Qc) [dessins de la série *Dragone rouge* (1986)], 1989..... 135
- Fig. 15 Suzanne Valotaire, vue de l'exposition *Ramasser le temps*, présentée à Caravansérail (Rimouski, Qc) [dessins de la série *Dragone rouge* (1986), costume et masque de la *Dragone rouge* (1985-1989)], 2017. 135
- Fig. 16 Suzanne Valotaire, croquis des dessins de la série *Dragone rouge*, tirés du cahier de recherche de l'artiste, vers 1985-1986. 136
- Fig. 17 Suzanne Valotaire, *Sans titre (Naissance volcan)* (de la série *Dragone rouge*), 1986, bâton à l'huile sur papier. 137
- Fig. 18 Suzanne Valotaire, *Sans titre (La chicane)* (de la série *Dragone rouge*), 1986, bâton à l'huile sur papier..... 138
- Fig. 19 Suzanne Valotaire, *Sans titre (La Dragone au bar)* (de la série *Dragone rouge*), 1986, bâton à l'huile sur papier. 139
- Fig. 20 Suzanne Valotaire, *Sans titre (La Dragone dans les fleurs)* (de la série *Dragone rouge*), 1986, bâton à l'huile sur papier..... 140
- Fig. 21 Suzanne Valotaire, *Sans titre (La bataille)* (de la série *Dragone rouge*), 1986, bâton à l'huile sur papier..... 140
- Fig. 22 Suzanne Valotaire, *Sans titre (La Dragone volante)* (de la série *Dragone rouge*), 1986, bâton à l'huile sur papier. 141
- Fig. 23 Suzanne Valotaire, dessin préparatif pour la performance *Dragone rouge récidive*, tiré du cahier de recherche de l'artiste, vers 1989. 141
- Fig. 24 Suzanne Valotaire, vue de l'exposition *Performances + Artefacts*, présentée à la Galerie d'art du Collège Édouard-Montpetit (Longueuil, Qc), 1989. 141
- Fig. 25 Helena Martin Franco, *Nuancer*, 2019, installation murale (aquarelle sur papier et découpage). 142
- Fig. 26 Louise Bourgeois, *Artemisa*, 2002, draps et latex. 142

| | | |
|---------|--|-----|
| Fig. 27 | Louise Bourgeois, <i>Avenza</i> , 1968-1969, sculpture molle en latex. Collection du Musée Guggenheim [comme composante de l'œuvre <i>Confrontation</i> (1978)]..... | 143 |
| Fig. 28 | Helena Martin Franco, t-shirt imprimé avec l'image de l'œuvre <i>La planète des seins</i> , 2014-2019. | 143 |
| Fig. 29 | Helena Martin Franco, <i>Ça trompe</i> , 2012, dessin et aquarelle sur papier. | 144 |
| Fig. 30 | Suzanne Valotaire, <i>Sans titre (La jouisseuse)</i> (de la série <i>Dragone rouge</i>), 1986, bâton à l'huile sur papier. | 144 |
| Fig. 31 | Caroline Boileau, <i>L'ogresse</i> , 2011, aquarelle sur papier. | 145 |
| Fig. 32 | Caroline Boileau, <i>L'indécise</i> , 2008, aquarelle sur papier. | 145 |
| Fig. 33 | Suzanne Valotaire, costume de la <i>Dragone rouge</i> , vue de l'exposition <i>Ramasser le temps</i> , présentée à Caravansérail (Rimouski, Qc), 2017. | 146 |
| Fig. 34 | Suzanne Valotaire, <i>Dragone rouge récidive</i> , 1989, performance et vidéo en simultané. | 146 |
| Fig. 35 | Renate Bertlmann, <i>Tender Touches</i> , 1976-2009, photographie en couleurs montée sur aluminium. | 147 |
| Fig. 36 | Helena Martin Franco, <i>Algues; un autre paysage sous-marin</i> (de la série <i>Frontières</i>), 2014-2016, aquarelle sur papier..... | 147 |
| Fig. 37 | Helena Martin Franco, <i>Frontières I</i> (de la série <i>Frontières</i>), 2014-2016, aquarelle sur papier. | 148 |
| Fig. 38 | Helena Martin Franco, <i>Étoile de mer</i> (de la série <i>Frontières</i>), 2014-2016, aquarelle sur papier. | 149 |
| Fig. 39 | Helena Martin Franco, <i>Étoile de mer III</i> (de la série <i>Frontières</i>), 2014-2016, aquarelle sur papier. | 149 |
| Fig. 40 | Helena Martin Franco, <i>Les vignes</i> (de la série <i>Frontières</i>), 2014-2016, aquarelle sur papier. | 150 |
| Fig. 41 | Helena Martin Franco, <i>Un autre paysage sous-marin</i> (de la série <i>Frontières</i>), 2014-2016, aquarelle sur papier. | 151 |

- Fig. 42 Helena Martin Franco, *Entre le cœur et la trompe V* de la série *Frontières*, 2014-2016, aquarelle sur papier. 151
- Fig. 43 Shary Boyle, *Self Portrait as an Artist*, 2009, encre et gouache sur papier. 152
- Fig. 44 Shary Boyle, *The Dandy Widow*, 2009, porcelaine. 152
- Fig. 45 Shary Boyle, *Live Old*, 2010, porcelaine, lustre et perles. 152
- Fig. 46 Helena Martin Franco, artefacts utilisés pour réaliser la vidéo *There is an Elephant in the Room / Parlons de l'éléphant* (de la série *Labyrinthe : la sieste de la femme éléphant*), 2013, pièces d'argile et carton. 153
- Fig. 47 Helena Martin Franco, *Elle est cuite* [tel qu'utilisé dans l'installation *Ceci n'est pas un pet shop* (2018)], 2011, sculpture d'argile. 153
- Fig. 48 Suzanne Valotaire, *Innocente ton désespoir me tue* lors de l'événement *Moncton thé party*, 1991, performance. 154
- Fig. 49 Suzanne Valotaire, *Sans titre* (de la série *Dragone rouge*), 1991, bâton à l'huile sur papier. 155
- Fig. 50 Suzanne Valotaire, *Sans titre* (de la série *Dragone rouge*), 1991, bâton à l'huile sur papier. 155
- Fig. 51 Suzanne Valotaire, *Dragone rouge récidive* lors de l'événement *Moncton thé party*, 1991, performance. 156
- Fig. 52 Helena Martin Franco, *Chaque lit tient son propre discours*, 2013, série d'entretiens. 156
- Fig. 53 Helena Martin Franco, *I LOUE you / maybe you meant I LOVE you* (de la série *Labyrinthe : la sieste de la femme éléphant*), 2014, dessins. 157
- Fig. 54 Helena Martin Franco, *There is an Elephant in the Room / Parlons de l'éléphant* (de la série *Labyrinthe : la sieste de la femme éléphant*), 2013, vidéo. 157
- Fig. 55 Helena Martin Franco, *Préliminaire 3 : le « despacho », une sorte de dépit – Partie 1 : les défenses pour une femme éléphant*, 2013, vidéo-performance. 158
- Fig. 56 Helena Martin Franco, *Préliminaire 3 : le « despacho », une sorte de dépit – Partie 1 : les défenses pour une femme éléphant*, 2013, vidéo-performance. 158

- Fig. 57 Helena Martin Franco, *Préliminaire 3 : le « despacho », une sorte de dépit – Partie 2 : Traducción / Traduction*, 2013, vidéo-performance. 158
- Fig. 58 Helena Martin Franco, *Préliminaire 3 : le « despacho », une sorte de dépit – Partie 3 : There is an Elephant in the Room / Parlons de l'éléphant*, 2013, vidéo-performance. 159
- Fig. 59 Helena Martin Franco, *FREAK-TEASE* (de la série *La femme éléphant: un strip-tease à l'envers*), 2015, vidéo-performance. 159
- Fig. 60 Helena Martin Franco, *La femme éléphant: un strip-tease à l'envers*, 2015, dessin/affiche..... 160
- Fig. 61 Helena Martin Franco, artefact de la performance *La femme éléphant : un strip-tease à l'envers* et de la vidéo-performance *FREAK-TEASE*, 2015..... 160
- Fig. 62 Helena Martin Franco, *La femme éléphant : un strip-tease à l'envers*, 2015, performance. 161
- Fig. 63 Helena Martin Franco, *La femme éléphant : un strip-tease à l'envers*, 2019, performance. 161
- Fig. 64 Helena Martin Franco, *La femme éléphant : un strip-tease à l'envers*, 2019, performance. 162

RÉSUMÉ

Ce mémoire ouvre une réflexion sur les possibles que réserve l'effacement de la frontière entre imaginaire et réalité, soit en étudiant l'autofiction comme une stratégie de revendications féministes. Le travail prend racine dans l'étude de deux corpus d'œuvres réalisés par les artistes Suzanne Valotaire et Helena Martin Franco, au sein desquels elles font appel à un dépassement du genre par un devenir-monstresse; créatures incarnées par leurs alter ego, respectivement *Dragone rouge* (1985-1991) et *Une femme éléphant* (2010 -). Par le biais d'une méthodologie qualitative (incluant des entretiens avec les artistes) et d'une réflexion sur la portée du sensible au sein de la recherche, ce projet cherche à comprendre quel est le potentiel de revendications féministes et queers accordé à l'alter ego sous forme monstrueuse.

Ce dédoublement, dépassant les limites de l'humain, favorise une navigation identitaire menant à une exploration de diverses manières d'exister et d'être en relation au monde. Pour étudier ces corpus multidisciplinaires qui se déploient principalement par la performance, mais dont l'apport de la vidéo, du dessin et de l'archive est aussi significatif, je m'intéresse à la place du corps en création et à la notion de subjectivité incorporée. Mon projet tâche ainsi de montrer le potentiel de subversion et de résistance face aux normes contraignantes qui se logent dans les connaissances somatiques. Puisant dans la pensée d'auteur·rice·s d'horizons pluriels qui réfléchissent entre autres la performance, la danse, la littérature ou la philosophie du corps, je souhaite montrer la portée des imaginaires qui mobilisent des fictions indécises où l'hybridation et la métamorphose façonnent une monstruosité réclamée. Faisant aussi place à une réflexion sur l'écriture féministe, ce travail se veut plurivoque, intuitif et orienté vers des futurs possibles à réactiver ou à découvrir.

Mots clés : Suzanne Valotaire, Helena Martin Franco, féminismes et pensée queer, monstruosité, alter ego, autofiction

Every increment of consciousness, every step forward is a traversía, a crossing. I am an alien in new territory. And again, and again.

- Gloria Anzaldúa, 1987

Le corps n'est pas propriété, mais relation.

- Paul B. Preciado, 2019

INTRODUCTION

Dans une conception occidentale de l'histoire de l'art, les corps s'invitent dans les pratiques artistiques depuis plus d'un demi-siècle déjà, que ce soit par le biais du performatif ou par une représentation renouvelée. Les années 1960 et 1970 ont témoigné de cette nouvelle considération du corps comme médium; avènement qui coïncide avec multiples mouvements sociopolitiques et culturels, mais aussi avec des revendications alternatives de la subjectivité et de l'identité, démantelant ainsi ce qu'Amelia Jones nomme le « sujet cartésien » essentialiste (Warr et Jones, 2000). Ces années sont également marquées par les mouvements féministes, et les explorations artistiques relatives au corps en sont largement marquées. Le corps étant déterminant pour l'expérience des femmes, il en va presque d'une évidence que celui-ci ait été largement convoqué au sein de leurs recherches artistiques, ce qui renvoie aussi à la fameuse revendication affirmant que le privé est politique. Néanmoins, le corps est aujourd'hui bien intégré dans une conception actuelle de l'art, des canons ont été érigés, et ce également du côté des pratiques artistiques considérées féministes. Or, même si le corps, artistiquement, occupe une place considérable dans les productions des dernières décennies, il me semble que les traces d'une compréhension dichotomique de celui-ci – corps vs raison – sont encore bien présentes, qu'elles soient perceptibles ou intériorisées et invisibles. En ce sens, les connaissances somatiques ne sont pas encore considérées au même titre que les connaissances dites rationnelles ou intellectuelles. Les normes – patriarcales, coloniales, capacitiste, pour en nommer quelques-unes – pour lesquelles la raison prime et qui régissent nos corps et leur manière d'exister en société sont encore dominantes et, conséquemment, elles repoussent vers les marges les alternatives, soit des propositions qui préfèrent demeurer instables, indécises, hybrides, ou encore, imaginaires.

Je propose ainsi de réfléchir en quoi l'imaginaire permet des explorations et des représentations féministes des corps. Quel est le potentiel de transgression, de transformation

et de résistance de l'art dans de telles démarches? Je compte me pencher sur des théories et des créations traversées par les pensées féministes et queers afin de cerner en quoi le corps, performatif et représenté, est porteur et évocateur de savoirs plurivoques. Je centrerai mes réflexions sur l'utilisation personnelle du corps, c'est-à-dire un corps lié au soi, à la subjectivité et à l'identité personnelle des artistes qui en font usage.

Ce mémoire prend toutefois avant tout ancrage dans l'analyse de deux corpus menant à la création d'alter ego par deux artistes féministes, soit les personnages de la *Dragone rouge* (1985-1991) créée par Suzanne Valotaire et d'*Une femme éléphant* (2010 -) créée par Helena Martin Franco. Les autofictions de ces deux artistes portent au cœur de leur création la performance, bien qu'elles se déploient de manière multidisciplinaire; la vidéo et le dessin sont d'ailleurs indispensables à chacun des corpus. C'est à la jonction d'une rencontre imaginaire entre ces deux personnages que j'ai souhaité interroger l'usage que chacune fait de son corps au sein de sa démarche artistique comme celui-ci est, dans les deux cas, marqué par une transformation, une hybridation, où un devenir-créature s'opère. Je cherche ainsi à comprendre pourquoi l'alter ego sous forme monstrueuse a été priorisé par ces artistes et surtout, quel est le potentiel de revendications féministes et queers qu'elles accordent à ce devenir-monstresse.

C'est en conversation avec les deux artistes, ainsi qu'avec d'autres penseuses et penseurs, que je réfléchirai à cette stratégie de dédoublement de soi qui, en dépassant le genre et les limites de l'humain, favorise une navigation identitaire menant à une exploration de potentialités. Les objectifs de ce mémoire sont d'ouvrir une réflexion sur le potentiel que réserve l'effacement de la frontière entre imaginaire et réalité, soit en étudiant l'autofiction comme une stratégie pouvant défendre des enjeux féministes et queers. Mon travail vise à créer un dialogue intergénérationnel en s'intéressant à deux corpus d'œuvres réalisées par des artistes issues de différentes générations tout en contribuant à mettre en lumière ces pratiques artistiques qui autrement ne bénéficient que de peu d'écriture à leur sujet. L'étude de ces deux cas étant centrale à ma recherche, je privilégie une méthodologie qualitative avec une triple stratégie

de collecte de données bien qu'une démarche itérative soit adoptée afin de laisser place à l'induction : (1) revue de la littérature et recherche en archives; (2) analyse des œuvres; (3) entrevues semi-dirigées – s'ensuit une analyse croisée des données. En outre, l'écriture de ce mémoire est entrelacée de la voix des artistes (c'est-à-dire d'extraits des entretiens) et des théoricien·ne·s avec qui je développe mon argumentaire; ces citations, pour la plupart recueillies en intertexte, représentent les respirations de mes réflexions, témoins de mon effort de créer, moi aussi, à partir de mon corps. En ce sens, mon travail s'érige également à partir d'intuitions que je considère comme tout aussi importantes à une démarche de recherche, car elles sont enracinées dans les savoirs qui ne sont pas que rationnels. Ce projet répond donc aux désirs de faire connaître deux pratiques artistiques qui me fascinent et de réfléchir aux mécanismes qui continuent d'écarter de l'histoire de l'art certaines voix – y songer, mais aussi tenter de prendre action en réenvisageant les manières de les raconter.

Mon travail s'articule en deux parties qui rassemblent au total quatre chapitres. Une première partie (chapitre I), sert d'assise au développement des chapitres subséquents (II, III, IV, en l'occurrence la partie 2) qui eux sont pensés telles trois déambulations intellectuelles et sensibles relatant une analyse croisée des deux corpus ciblés. Mon premier chapitre présente ainsi plus amplement ma posture en tant que chercheuse, de même que ma démarche et les méthodologies de recherche employées. Y sont inclus également quelques repères théoriques, précédés d'une mise en contexte pour chacun des deux corpus.

J'amorcerai ensuite le premier chapitre de la deuxième partie, soit le chapitre deux, en traçant des liens entre les corpus à l'étude et l'histoire de la performance féministe ainsi que l'autofiction au féminin, et ce, afin d'explorer comment *Dragone rouge* et *Une femme éléphant* ébranlent la stabilité de l'identité. J'y analyserai l'aspect performatif des œuvres selon une compréhension d'autoreprésentation de la subjectivité incorporée. Ici, le concept du sujet nomade tel que proposé par Rosi Braidotti guidera une compréhension de la mise en mouvement de la subjectivité de manière à s'intéresser au vécu et à l'affect du corps. Je

tenterai de décrire et d'interpréter plusieurs composantes des corpus pouvant être comprises tels des autoportraits, ou encore comme des représentations de leurs autofictions, de manière à mettre en lumière la constante transformation revendiquée par la représentation et l'incarnation des personnages par les artistes. En prenant appui sur l'étude de l'autofiction, notamment aux côtés de quelques romancières, sera ensuite montrée la portée de la fictionnalisation de soi comme moyen d'entrer en résistance avec les fictions collectives. En terminant, je m'intéresserai à l'incontournable notion du regard, à la fois comme celui retourner vers soi, notamment par une étude du narcissisme tel que le convie Suzanne Valotaire, et comme celui qui est posé sur soi, un regard parfois subi comme le révèle un cas de censure éprouvé par Helena Martin Franco.

Le chapitre trois visera à décliner trois concepts que je conçois comme fondamentaux dans ma compréhension du « devenir-monstresse » incarné par chacun des alter ego à l'étude, soit le devenir-hybride, la métamorphose ainsi que la monstruosité. J'y proposerai surtout une analyse de leurs rouages à la lumière de leurs manifestations au sein de chacun des corpus, mais je me pencherai également sur la façon dont ces concepts, qui mettent au défi les contours normatifs du corps, sont interdépendants. Bien que je m'attarde aux œuvres de manière parallèle, et ce, tout au long du mémoire, en première section de ce chapitre-ci, je croiserai l'analyse de deux dessins, l'un issu de chacun des deux corpus, dont les correspondances sont fort marquantes. C'est à partir de ces dessins que les désirs et l'autoérotisme évoqués par chacune des artistes seront investis d'une perspective féministe. La métamorphose, réappropriée par les femmes artistes qui travaillent à dissoudre les parois entre multiples dichotomies et qui refusent sa fonction punitive en ne se rendant jamais au bout d'une transformation, sera étudiée de façon à comprendre comment elle peut faire surgir la monstruosité.

Le dernier chapitre de ce mémoire est consacré à deux objectifs. D'une part, l'importance accordée au mythologique et au symbolique ainsi que le changement de paradigme qu'engendre une compréhension de ceux-ci s'écartant des traditions issues du christianisme –

à cet égard, je nommerai l'omniprésence en Occident de la pensée dualiste – seront examinés de sorte à comprendre les propositions des deux artistes et la portée politique, féministe et queer, de leurs stratégies. Ici, l'hétéronormativité sera aussi arpentée de manière à rendre compte des rapports de pouvoirs qui se structurent tant sur un plan relationnel macro (collectif) que micro (intime). D'autre part, afin de cerner la portée queer que je perçois dans chacun des corpus, je réfléchirai à la différence – l'être et l'agir différent – en m'intéressant au contexte historique de la monstruosité – et à son lien aux femmes, entre autres – par le truchement du terme « freak » notamment évoqué par une œuvre d'Helena Martin Franco. Il sera également question de la corporéité des objets mobilisés au sein des performances de chacune et de la façon dont les fantômes qui les habitent contribuent à un devenir-créature monstrueux.

Par le biais de leurs démarches artistiques, je conçois que les artistes que je convie ici contribuent également aux propositions des études queers en valorisant un mode de pensée en mouvance et à l'extérieur d'une binarité – cette interprétation a grandi en moi en cours de route. Elles opèrent également un détournement des stéréotypes qui sont associés aux liens entre la monstruosité et les femmes, ainsi que les personnes marginalisées (Braidotti, 2002; Marquié, 2009; Preciado, 2020). Alors que Peggy Phellan propose que nous soyons parvenu·e·s à l'instabilité identitaire uniquement par la théorie (Reckitt et Phellan, 2005), mon mémoire propose d'aménager un espace entre théorie et pratique afin de considérer l'apport des artistes contemporaines aux réflexions entourant le devenir-Autre, en l'occurrence le devenir-monstresse, comme stratégie féministe et queer.

PARTIE 1

CHAPITRE I

METTRE LA TABLE

Ce premier chapitre, et l'unique chapitre de la première partie de ce mémoire, sert en quelque sorte de liant entre l'introduction et la deuxième partie dans laquelle l'analyse des œuvres sera approfondie. Si j'ai souhaité ce passage entre l'introduction et le cœur du mémoire comme aussi charnu, c'est pour deux raisons : premièrement, comme je souhaite que les analyses des corpus d'Helena Martin Franco et de Suzanne Valotaire cohabitent tout au long du développement de mes réflexions, il m'a semblé d'emblée nécessaire, néanmoins, de cerner le contexte et la base de chacun des corpus individuellement – ce que je ferai en deuxième section. Deuxièmement, mon parcours à la maîtrise aura été marqué tant par la passion qui m'habite et guide mes relations avec les œuvres, tout particulièrement celles retenues pour ce long travail, que par un épanouissement personnel et intellectuel qui m'a conduit à réfléchir et à accorder tout autant d'importance à l'acte d'écriture et de recherche. Je dois cet aspect en grande partie à la concentration en études féministes que j'ai choisi de joindre à la maîtrise. Ainsi, qui je suis comme chercheuse aiguille ce que j'entreprends comme recherche – j'ai donc souhaité créer un certain espace au sein de mon mémoire afin de faire apparaître, à juste titre, combien ce parcours a été formateur pour moi sur plusieurs plans. Ces réflexions entament le chapitre alors qu'en troisième et dernière section j'aborderai finalement les jalons de quelques repères théoriques qui sauront accompagner la lecture de la deuxième partie de mon mémoire.

1.1 Ma posture féministe

1.1.1 Filiations : tisser une constellation

Pour le projet de ce mémoire, les premières filiations sont avec Suzanne Valotaire et Helena Martin Franco : elles accompagnent mes perspectives sur le monde ainsi que ma compréhension du soi. Avec elles, je saisis et je comprends mieux ma crainte de figer ma position, quelle qu'elle soit. Cela dit, ce désir de mouvance est à mon avis tout à fait conciliable avec la théorie du positionnement (Bracke et Puig de la Bellacasa : 2013) à laquelle j'adhère et que je comprends au moyen de l'héritage de la *standpoint theory* de Sandra Harding (2009)¹ et de la notion de savoirs situés de Donna Haraway (1988). Je m'exprime ainsi à partir d'une zone à l'intérieur de laquelle je me déplace et me déplacerai constamment. Pour ainsi dire, je parle, je réfléchis et j'écris de ma voix et de ma posture que je considère comme féministe, queer, hypersensible, rêveuse, blanche, acadienne et en quête de poésie. Mes privilèges sont fort nombreux et se rapportent pour la plupart au fait que je mène ma vie dans un contexte où même si je n'adhère pas entièrement à la culture dominante, je lui ressemble et surtout je peux m'y fondre et donc choisir les moments où je souhaite entrer en dissidence avec celle-ci.

Je comprends les féminismes comme pluriels en reconnaissant les biais racistes et classistes inhérents aux traditions occidentales du féminisme blanc et comme intersectionnels en reconnaissant que les formes d'oppressions vécues ne sont pas que cumulables, mais s'articulent aussi différemment aux croisements des positions de dominé-e-s (Marinucci, 2016 : 116 et 141). Les dynamiques de pouvoirs sont ainsi relationnelles et constamment à réévaluer, tant sur le plan individuel que collectif (Tuaille et Preciado, 2019). De plus, je m'inscris dans la filée de Mimi Marinucci en revendiquant un *féminisme queer*. C'est-à-dire que j'applique

¹ L'autrice a d'abord proposé cette notion en 1986.

une compréhension queer² du genre où il y a remise en cause de la binarité, de concert avec les pensées poststructuralistes de Judith Butler et de Paul B. Preciado, notamment, ainsi que la compréhension du sujet comme non unitaire, entre autres revendiqué chez Rosi Braidotti. Ce désir de dépasser les dichotomies hiérarchisantes prend également forme chez moi aux côtés des écoféministes par une critique de la logique de domination (Marinucci, 2016 : 122) et par une revendication de l'interconnexion des formes de dominations (sexisme, colonialisme, capitalisme, capacitisme, etc.), de l'interdépendance (entre les vivants) et d'une polyphonie permettant la cohabitation de points de vue non unitaires et de modes de connaissances pluriels (Burgart Goutal, 2020 : 24 et 70). Dans la résonance entre les théories féministes queers et écoféministes, je retiens aussi l'attention qui est portée au poétique ainsi qu'à une critique de la domination de la raison. Revaloriser l'affect et la sensibilité, non pas comme les opposés faibles de la rationalité, mais comme tout aussi importantes et valides à la pensée (Paperman, 2015; Grossman, 2017), et revaloriser les connaissances issues de subjectivités incorporées (Braidotti, 1994; Burgart-Goutal, 2020) vont, à mon sens, de pair avec l'éthique du *care*, dont je me revendique également. J'entends le *care* comme manière relationnelle de concevoir l'éthique et le politique qui repose sur les notions de responsabilité, d'attention et de vulnérabilité et qui s'imbrique de façon critique dans la production de connaissances (Paperman, 2015). Ces repères dont je fais mention sont bien dans un effort de dresser une cartographie qui incite à se situer comme Braidotti (1994 : 17) en fait l'invitation, ou encore un portrait de filiations au sens où Françoise Collin (2014 : 105) le comprend : comme un espace fait d'intervalles, où la question de transmission relève davantage de l'affiliation dans la mesure où l'héritage est offert et accueilli entre générations comme matière à interpréter.

² J'entends par le terme « queer » une désignation des genres et des orientations sexuelles qui ne correspondent pas au modèle hétéronormatif dominant, mais également un travail de déconstruction du système sexe/genre. À la suite des auteures de l'ouvrage *QuébeQueer*, Isabelle Boisclair, Pierre-Luc Landry et Guillaume Poirier Girard (2020), j'ai une compréhension du queer qui englobe large; c'est-à-dire une posture qui vise à se départir des étiquettes discriminantes et stigmatisantes, qui critique les normes dans l'objectif d'un éclatement du bicatégorisme au profit d'une reconnaissance de la diversité des potentiels identitaires, et ce, dans une perspective d'autodétermination (9). En ce sens, et simplement, la pensée queer revient à « penser les sujets dans leur diversité » (14) et donc de laisser « l'imagination foisonnante des singularités accomplir ce qu'elles ont à accomplir pour elles-mêmes » (17). Je suis aussi d'avis que tout a un potentiel d'être *queerisé*, soit d'être approché selon la lentille d'une pensée non binaire, non catégorielle et non normative (14).

Enfin, mon féminisme en est un qui se demande avec Julie Delporte de quelles images sommes-nous prisonnières (Delporte, 2017) et qui cherche avec Heather Davis à faire l'expérience de pratiques artistiques et féministes qui participent d'une certaine façon à permettre d'imaginer d'autres futurs (Davis, 2017 : 6). Un féminisme queer et soucieux des interrelations avec lequel je souhaite être en phase fait ainsi en sorte que j'ai l'espoir et la conviction que les choses peuvent être faites autrement.

1.1.2 Épistémologie, intersubjectivités et ma pensée écrite

Faire autrement, c'est aussi faire place aux connaissances et aux expériences qui ne sont pas minées par le rationalocentrisme. Par moment, il s'agit peut-être de se faire confiance, par d'autres c'est plutôt de mettre au défi notre façon d'articuler notre pensée. C'est ainsi que je me convie, à travers ce mémoire, à expérimenter une écriture féministe, peut-être hybride; une écriture qui j'espère sera plus fidèle aux pratiques artistiques qui me mènent d'emblée à écrire. Je me laisserai influencer, entre autres, par le style théorique proposé par Rosi Braidotti (1994 : 36-39) qui s'appuie sur la notion de nomadisme et qui propose quelques « points de sortie » du schème de pensée phallogocentrique. De ce fait, essais théoriques, œuvres et poésies auront à mes yeux, ou à ma plume, une valeur équivalente dans ce projet; je tenterai de m'abreuver dans des eaux protéiformes et d'en rendre compte au gré de l'articulation de ma pensée. Aussi, toujours en filiation avec le style théorique de Braidotti qui privilégie à la fois la cohabitation des voix diverses et la citation directe (37-38), je ferai un pas vers ce que Camille Anctil-Raymond (2019 : 35) recense chez Chloé Savoie-Bernard; je tenterai de confronter mon écriture à celles des autres, de créer des espaces de partage, comme des tours de parole. Comme elles, ces femmes de ma génération, je conçois l'intertextualité comme foisonnante et j'y perçois une solidarité. L'exergue aura ainsi un rôle à jouer, par moment, dans mon écriture et dans ma pensée. Par ces choix, j'assumerai mes affinités, je tracerai certains parcours de réflexions et, j'espère, m'inscrirai en filiation avec la compréhension que se fait Camille de l'écriture de Chloé.

Par le geste amoureux de la citation, Chloé prolonge la mémoire de ses sœurs littéraires, relaie leur parole et s'en fait l'écho parfois fidèle, parfois distordu.
(Camille Ancil-Raymond, 2019 : 36)

Je souhaite que les chapitres qui suivent soient en quelque sorte un rendez-vous où je tisse dialogues et filiations entre autrices, auteurs et artistes afin de proposer une réflexion polyphonique. Certes, j'assumerai la responsabilité du choix des paroles et des réflexions retenues, ce que je compte aborder de manière consciencieuse et sensible. Je conçois que cette responsabilité m'interpelle aussi à me laisser affecter (Favret-Saada, 2011) et c'est par ces affects ainsi que par conviction que les syntaxes de pensées sont porteuses de sens que je souhaiterai faire apparaître les mots et les œuvres d'autres. Ainsi, le choix de retenir une citation ne s'appuiera pas que sur sa valeur scientifique ou factuelle, mais aussi sur la manière dont l'idée est énoncée, et ce, dans un effort de réconcilier réalité et fiction, affects et idées, littérature et philosophie, théorie et création (Haraway, 2010; jepperson, 2012; Grossman, 2017; St-Gelais, 2012). J'ignore toutefois si mon mémoire saura convenir à toutes ces intentions, mais j'ai le désir que ma promenade intellectuelle mette au défi les normes argumentaires et fasse place à l'hybridité, voire à la dissonance, au risque de sembler éparpillée.

J'appuie néanmoins mon désir d'emprunter d'autres voi(x)es par des exemples et des revendications d'autres avant moi qui ont accordé une forme d'engagement féministe à la forme de l'écriture. En plus de Braidotti, je me frôlerai aussi à ce que Sylvie Fortin et Émilie Houssa (2012 : 64) présentent comme posture épistémologique différente, particulièrement ce qu'elles relatent comme « pratiques analytiques créatives (PAC) ». D'abord, comme elles, je crois que réfléchir à de nouvelles formes d'écritures est politique, critique et éthique et que le langage produit un sens (65). Ensuite, je ne crois pas qu'il sera juste de me revendiquer à proprement parler des PAC, mais elles seront certainement une influence. J'en retiens une compréhension de « la connaissance comme étant toujours partielle, locale et historique, et l'écriture comme un lieu d'incorporation de connaissances sensibles autant que de savoirs théoriques, d'émotion autant que de cognition » (66), ainsi que le souci de créer une

expérience esthétique pour le lectorat et d'ouvrir à des lectures plurielles (66-67). Les PAC ne tentent pas de « résoudre un problème mais de montrer qu'il y a des problèmes dans les façons dominantes de faire de la recherche » (68) et je crois pour ma part qu'il ne s'agit pas seulement de faire en réaction contre un système dominant, mais aussi de tenter des pistes et d'imaginer d'autres façons de faire.

J'ai ainsi compris que, pour moi, une manière de faire est de rester attentive au fait que l'affect est une partie intégrante de ma pensée intellectuelle et que je peux en faire usage. Avec Evelyne Grossman, j'ai aussi rencontré la possibilité de mettre à profit ma nature rêveuse et ma sensibilité. Certes, je ne m'inscris pas dans un champ de recherche-crédation moi-même, mais le sujet de ce mémoire, en mettant au centre la figure de l'alter ego ainsi que le concept d'autofiction, fait appel à la considération de la fiction comme mode de réflexion. Lorsque Grossman (2017 : 47) défend l'apport de la littérature à la philosophie, comme quoi la fiction révèle les possibilités et les puissances de création de la pensée, j'en retire qu'il n'est pas bénéfique pour moi de tenter de taire les pistes de réflexion papillonnantes que j'emprunte à l'occasion : elles font partie de ma pensée. Tenter de l'assumer contribue ainsi à rendre poreuses les frontières entre affect et rationalité, théorie et pratique, politique et poétique.

1.1.3 Rendre compte de la rencontre avec la parole des autres

Selon Fortin et Houssa (2012 : 67), en adoptant une posture épistémologique différente il ne s'agit pas de considérer l'écriture comme une étape subséquente à la recherche, mais bien comme une étape imbriquée, réfléchie tout au long du processus de recherche et qui a une réelle influence sur ce dernier : c'est précisément l'approche que je souhaite prendre. Je suis d'avis que cette interrelation demande une attention et une ouverture sensible à ce qui pourrait me sembler d'emblée inopportun ou insoluble et qu'elle requiert aussi de réhabiliter à la fois l'intuition et l'étonnement. Je distingue ici l'étonnement de la surprise dans la mesure où le premier survient lorsqu'on lui fait place en gardant les possibles ouverts alors que la seconde est plutôt en réaction à une conclusion qui diverge de son hypothèse. De surcroît,

l'adage de ma parole et de celles des autres, qu'elles soient issues de théories, de créations ou des artistes et des œuvres du corpus à l'étude, prend une ossature méthodologique en deux pans.

D'une part, j'espère ne jamais figer ma pensée, et ce au profit d'une remise en question fréquente. En ce sens, il n'y a pas contamination qu'entre recherche et écriture, mais aussi dans la façon dont j'adopte une démarche itérative où mes stratégies de collecte de données (revue de littérature, recherche en archives, analyse d'œuvres et entretiens avec les artistes) s'influencent continuellement. Mon travail de recherche et d'écriture ne se mène pas par enchaînement chronologique d'étapes, et ce au profit d'analyses croisées qui s'orientent par leurs entrelacements et leurs chevauchements. Cela se traduira aussi par la forme de mon mémoire qui ne correspond pas non plus à une linéarité. Ce premier chapitre met la table pour les trois suivants qui à leur tour désaxeront un cheminement évolutif : les trois prochains chapitres sont conçus comme trois conversations ou trajectoires, chacune guidée par des thématiques relevant des œuvres. Ces trois articulations sont cependant tout à fait poreuses et s'alimentent mutuellement. S'y tissent, bien évidemment, l'analyse des deux corpus ainsi que la rencontre et le dialogue entre eux. Les thématiques sont déterminées parfois par des points de résonances ou de dissonances que je perçois entre les deux corpus, parfois par des sonorités distinctes retrouvées chez l'une ou l'autre qui existent parallèlement. D'autre part, j'ai souhaité entretenir des conversations dans un contexte relationnel avec les artistes à l'étude. J'ai donc souhaité adopter une méthodologie plus sensible, notamment pour l'approche aux entretiens, en m'inspirant entre autres du récit de Katherine Borland dans son article « "That's Not What I Said" : Interpretive Conflict in Oral Narrative Research » (1991) dans lequel elle relate de son expérience d'entretien avec sa grand-mère qui a généré un conflit, et ce afin de réfléchir « [h]ow, then, might we present our work in a way that grants the speaking woman interpretive respect without relinquishing our responsibility to provide our own interpretation of her experience? » (64). Borland propose que l'autoréflexion de nos pratiques ainsi que l'aller-retour d'un réel échange avec l'interviewé·e sont des pistes pertinentes à cet effet. Mes quelques expériences à titre de commissaire d'exposition m'ont

aussi déjà incitée à réfléchir et à valoriser les procédures relationnelles avec les artistes et les réflexions de Borland viennent appuyer l'importance de cette approche pour moi, approche que je souhaite mobiliser tant dans un contexte de recherche curatoriale qu'académique.

Inclure des entretiens³ à ma méthodologie s'est d'emblée avéré comme une évidence pour deux raisons. Premièrement, il m'importe de développer ma pratique de chercheuse non pas *sur*, mais *avec* les œuvres et les artistes, ce qui est, je crois, influencé par mon attrait à me développer dans l'élan d'une pratique curatoriale. Deuxièmement, il s'agit aussi d'une façon de détourner le discours dominant et de travailler avec des artistes qui ne figurent pas parmi les canons d'une histoire de l'art féministe au Canada et qui ne constituent pas des pratiques déjà bien documentées. Par le moyen des entretiens, il m'était donc possible d'accéder à des informations autrement inexistantes. Ces artistes, Suzanne Valotaire, d'origine acadienne (comme moi) et Helena Martin Franco, d'origine colombienne, sont peu reconnues malgré la teneur de leur travail et mon mémoire s'avère une volonté de les mettre en valeur. À cela s'ajoute l'intention de reconnaître et de faire valoir le mérite du récit et de l'expérience vécue : « Feminism exists not just in response to, but also in the form of, the lived experiences of real people » (Marinucci, 2016 : 111). Ainsi, pour bien comprendre l'engagement féministe des deux artistes qui, forcément, s'articule au moyen d'autres constellations que la mienne, il m'a semblé inévitable d'aller à la rencontre de leur parole. Je suis d'avis que cela me donne des clés de lecture privilégiées de leur travail, mais n'empêche aucunement que mon interprétation ne calque leurs intentions; il s'agit plutôt que nous ayons des portes d'entrée qui nous sont propres. Cela, tout en me mobilisant à situer mon positionnement par rapport à elles et ainsi à prendre compte des possibles rapports de pouvoirs et biais qui assurément s'immiscent dans mes relations aux artistes, aux œuvres, mais aussi aux théories. En relation au corpus, je souhaite tout particulièrement parler de leurs œuvres (et par extension, d'elles-mêmes) avec responsabilité et bienveillance – les entretiens s'inscrivent dans cette intention tout autant qu'ils impliquent un engagement d'autoréflexion (Borland, 1991; Ramazanoğlu et

³ Pour la tenue de ceux-ci, j'ai obtenu un certificat d'approbation éthique du Comité d'éthique de la recherche avec des êtres humains de l'UQAM. No de certificat : 3755. Voir également l'annexe C.

Holland, 2004) de ma part. Une question que m’a posée Suzanne Valotaire, qui cherchait à comprendre pourquoi *Dragone rouge* me fascinait tant, me guide et me rappelle l’effort, bien que parfois invisible, de se positionner. Je ne sais si j’arriverai au bout d’une réponse à cette question, comme elle est à géométrie variable et ne fait que s’enrichir depuis qu’elle m’a été offerte, mais je sais qu’elle me hante et m’accompagne aussi, par osmose, dans ma relation avec *Une femme éléphant* d’Helena Martin Franco.

J’avais prévu tenir les entretiens avec ces deux artistes en personne, en allant à leur rencontre dans leur lieu de production. Chez chacune, l’atelier cohabite avec leur lieu de vie, fracassant tout effort de tenir vie personnelle et professionnelle l’une à l’écart de l’autre. Ces conversations allaient ainsi se tenir dans des lieux chargés d’intimité et nous allions être entourées de leurs œuvres qui, je n’en ai aucun doute, auraient alimenté nos échanges. Je chérissais depuis le début de ma maîtrise ces moments fort attendus. Or, une pandémie mondiale s’est engouffrée dans nos quotidiens, bousculant nos réalités et forcément mes plans ont dû s’adapter. Dès la première vague, j’en ai fait un point de reconnaître mes privilèges qui ont fait en sorte que j’ai pu poursuivre mon cheminement à la maîtrise, mais il n’en reste pas moins que ma cadence s’est ralentie dans l’incertitude planante. Je me suis finalement résolue, un peu à contrecœur, à mener mes entretiens par le biais de visioconférences. Je ne saurais jamais quelles auraient été ces expériences en personne, mais j’en suis venue à réaliser que mes relations avec elles et ma disposition à être affectée (Favret-Saada, 2011) n’étaient pas uniquement dépendantes et limitées au moment de ces conversations avec elles. Bien que différentes avec chacune, les relations que j’avais déjà entamées avec elles⁴ nous ont permis de nous sentir connectées au-delà du virtuel au moment des entretiens – dans les deux cas, la

⁴ J’ai rencontré Suzanne Valotaire en 2016 alors que je préparais une exposition dont elle a fait partie : *Tombées dans les interstices : un regard actuel sur l’apport de quelques femmes artistes à l’Acadie contemporaine*, présentée à la Galerie d’art Louise-et-Reuben-Cohen de l’Université de Moncton (N.-B.) du 11 août au 8 octobre 2017 et à la Galerie Colline (Edmundston, N.-B.) du 12 juillet au 22 septembre 2018. Notre relation évolue depuis et je considère qu’elle est une personne marquante dans ma vie tant professionnelle que personnelle. J’ai rencontré Helena Martin Franco en septembre 2018 à un événement au centre d’artistes Dare-Dare, pour ensuite la croiser régulièrement à des événements artistiques montréalais où chaque fois nous en profitons pour discuter. Helena fait aussi partie d’un projet d’exposition que je prépare pour 2022-2023 : *Le septième pétale d’une tulipe-monstre*, qui sera présentée à la Galerie d’art Louise-et-Reuben-Cohen (Moncton, N.-B.), à la Maison des artistes francophones (Saint-Boniface, Man.) ainsi qu’à la Galerie de l’UQAM.

confiance déjà bâtie entre elles et moi nous a permis de discuter plus librement et m'a aidée à capter « l'intensité affective des informations » (Favret-Saada, 2011 : 159). Heureusement, il y avait aussi déjà une résonance d'établie avec les œuvres comme j'avais eu la chance par le passé d'avoir un contact avec elles, ou du moins, avec certains éléments de leurs corpus respectifs. Le rapport de proximité s'étend également à la consultation des archives des deux artistes qui toutes deux ont des processus de création qui génèrent des traces (au statut parfois ambigu entre documentation et œuvre).

1.2 Corpus à l'étude

Deux corpus sont à l'étude dans ce mémoire et de ce fait je m'intéresserai à deux pratiques artistiques dans lesquelles les artistes utilisent la forme de l'alter ego dans leur création; c'est-à-dire qu'un double de leur personne ou un personnage fictif est créé à partir de leur soi. Ces démarches artistiques ont comme fonction de permettre à l'artiste de se regarder, mais aussi de complexifier la compréhension de sa subjectivité. Chez chacun des deux corpus, soit *Dragone rouge* de Suzanne Valotaire et *Une femme éléphant* de Helena Martin Franco⁵, le double se manifeste en empruntant une forme de monstresse. Avec elles, il sera question d'explorer le potentiel de revendication féministe et queer de ces devenir-créatures.

J'ai d'abord rencontré *Dragone rouge*. J'ai croisé les quelques minces indices qui m'ont menée à entrer en contact avec Suzanne au début de mes recherches sur l'apport de quelques artistes femmes à l'Acadie contemporaine alors que j'interrogeais la quasi-absence d'emprise des enjeux féministes dans le milieu des arts visuels acadiens des années 1970 et 1980⁶. Lorsque nous nous sommes parlé pour la première fois, j'ai rapidement compris que la filiation entre

⁵ Comme témoin et revendication de la légitimité de notre proximité, j'emploierai à partir de ce point-ci les prénoms de ces artistes. Ceci s'inscrit également dans un effort de ne pas perpétuer un mécanisme de reconnaissance et de canonisation particulièrement marqué de biais genrés (Glaser, 2018). De plus, ce choix s'est fait d'un commun accord avec elles – chez chacune l'usage du prénom, pour plusieurs raisons, leur semblait plus approprié.

⁶ Recherches qui ont mené à l'exposition et à la publication *Tombées dans les interstices* (2017, 2018).

nous n'était pas anodine. Suzanne était la première artiste acadienne s'affirmant et se réclamant d'une démarche artistique féministe que je rencontrais. Il faut comprendre qu'alors qu'au tournant du siècle l'histoire du féminisme au Québec était encore marginalisée (Dumont et Toupin, 2003 : 21), elle était, et demeure, presque inexistante dans le discours issu du milieu artistique acadien⁷. *Dragone rouge* est d'abord venue éveiller en moi une fascination pour la stratégie artistique de l'alter ego et son exploration des possibles. À la manière d'une sorcière, dans le sens où l'entend Mona Chollet⁸, elle m'a interpellée pour sa considération, selon une approche féministe, de l'imaginaire et de son potentiel d'émancipation. C'est ainsi, d'emblée, l'alter ego comme stratégie féministe qui m'a intéressée, et ce plus précisément dans le champ de la performance et des pratiques artistiques interdisciplinaires, notamment pour leur potentiel de résistance (Ausina, 2014). C'est par après, en 2018, que j'ai rencontré la pratique d'Helena et son alter ego *Une femme éléphant*. Les notions d'altérité et d'intimité alimentent son exploration d'autres identités possibles (Martin Franco, s. d.), et ce, chez elle aussi, dans une perspective féministe. La découverte de cette pratique artistique, ou plus précisément de son alter ego, m'a évoqué la même sensation de fascination qu'à la rencontre de *Dragone rouge* et c'est à ce moment que j'ai tissé un parallèle entre la monstruosité réclamée par leurs doubles respectifs. Cette réalisation m'a menée à la formulation du présent projet de recherche.

Ci-dessous, je survolerai les corpus de manière à présenter un portrait introductif de chacun des alter ego. En revanche, au cours des trois prochains chapitres, je me rapprocherai et me concentrerai sur des éléments précis de chacun des corpus tout en demeurant consciente et soucieuse de leurs écosystèmes. À cet égard, il faut comprendre que la temporalité est exprimée différemment chez chacune. Dans le cas de Suzanne, il s'agit d'un développement plus chronologique, selon une linéarité néanmoins imprégnée de quelque chose de l'ordre du cycle. Chez Helena, le développement du personnage est plutôt éclaté et s'articule selon un

⁷ Je tiens toutefois à préciser que quelques jeunes artistes s'intéressent maintenant aux féminismes et considèrent ces enjeux à travers leur pratique artistique. Je pense entre autres à Annie France Noël et à Marika Drolet-Ferguson.

⁸ « La sorcière incarne la femme affranchie de toutes les dominations, de toutes les limitations; elle est un idéal vers lequel tendre, elle montre la voie. » (Chollet, 2018 : 11)

schéma constellé. Par ailleurs, il y a au sein de chacun des corpus, l'usage d'une forme d'extension de l'atelier qui, dans les deux cas, est considérée par les artistes comme partie prenante des corpus de leurs alter ego, aussi significative que les œuvres, et que j'inclurai conséquemment dans mon étude. Celles-ci s'inscrivent dans le contexte de l'époque propre à chacune, c'est-à-dire que chez Suzanne il s'agit de cahiers manuscrits de recherches et chez Helena il s'agit d'une portion de son site web d'artiste vouée au partage de ses recherches. Mon expérience de ces documents est première, comme pour certaines œuvres (dessins, vidéos, composantes installatives) alors que pour d'autres éléments, mon expérience est secondaire dans la mesure où elle est médiatisée par la documentation (tel est le cas pour la majorité des performances, par exemple). Enfin, je compte bien évidemment proposer quelques pistes d'interprétations des œuvres tout au long de ce mémoire, mais je souhaite cependant que celles-ci demeurent ouvertes et sujettes au mouvement.

1.2.1 Suzanne Valotaire, *Dragone rouge* (1985-1991).

*Habiter ce que je croyais être ma fiction et ainsi permettre à ma réalité d'exister.
Risquer de confondre le réel et l'imaginaire pour apprendre à vivre.*
(Suzanne Valotaire, 1986)

Les premiers balbutiements de la *Dragone rouge* se font au sein d'une communauté féministe foisonnante du Montréal des années 1980. Suzanne Valotaire, d'origine acadienne, mais installée au Québec depuis 1973 (d'abord à Montréal jusqu'en 1997, puis à Rimouski), est d'abord formée en gravure [Collège de Bathurst (1973), UQAM (1975)]. C'est avec conviction qu'elle se laisse ensuite entraîner par un désir d'explorer l'espace et le mouvement, en se réorientant vers la danse, pour ensuite glisser vers le théâtre. C'est alors qu'elle sera amenée à fréquenter un cercle de créatrices au cœur du Théâtre expérimental des Femmes⁹.

Je n'ai pas manqué d'audace. Je n'ai pas manqué d'audace en allant danser parce que mon corps avait besoin d'entrer dans l'espace. Je n'ai pas manqué d'audace

⁹ Aujourd'hui devenu l'Espace Go.

quand je suis allée au Théâtre expérimental [des Femmes]...et quand j'ai aimé des femmes, parce que je cherchais une autre vérité que celle que je connaissais (Entretien SV¹⁰, 2020).

C'est lors d'un atelier intensif offert par le Théâtre expérimental des Femmes que Suzanne réalise le masque de la Dragone rouge, élément à partir duquel prendront forme les fondations de son alter ego (Valotaire, 1983). Ce dernier est chargé de symboliques personnelles, ce sur quoi j'aurai l'occasion de revenir au gré de ce mémoire, et est particulièrement alimenté d'une réflexion sur la notion de narcissisme. L'implication de l'artiste dans la cause féministe de l'époque est aussi largement influente sur le développement de ce projet, bien qu'il faut savoir que les milieux du théâtre et de la danse ont, justement, vu émerger la performance féministe et ont été un lieu fécond de son développement. Suzanne était aussi influencée par les performances féministes américaines et de l'Ouest canadien (Valotaire, 1991). Un désir de s'inscrire dans le mouvement, mais aussi ce que je nomme aujourd'hui comme un désir de s'imaginer ou d'investir l'imaginaire¹¹ afin de mener une recherche sur soi, sur ses limites et surtout de s'affranchir en tant que femme ont été l'étincelle qui a amorcé le feu de la Dragone rouge. Il s'agit ainsi pour l'artiste de se créer un mythe par le biais de ce personnage; un mythe réalisé par un processus d'accumulation intuitive de matériel et en puisant dans ses expériences personnelles. Une démarche somme toute en phase avec les revendications féministes de l'époque, souhaitant la reconnaissance du privé comme politique ainsi qu'une mise en valeur des processus incarnés, sensibles et où la raison n'est pas le seul moyen de réfléchir. Suzanne perçoit ainsi la performance comme un laboratoire où peuvent se croiser, se confronter et s'alimenter diverses disciplines et où des liens se forment par association entre les éléments utilisés (Valotaire, 1991). Des images, des gestes, des objets ainsi que le corps et la parole participent au processus de sa démarche artistique et conséquemment, à la composition de *Dragone rouge*, donnant alors lieu à des performances poétiques (Valotaire, 1983).

¹⁰ Entretien réalisé avec Suzanne Valotaire pour les fins de cette présente recherche le 26 juin 2020.

¹¹ Un dessin du masque/visage de la Dragone rouge dans un des cahiers de recherche témoignant de la création de l'alter ego (fig. 1), daté du 13 janvier 1985, soit au tout début des recherches, montre toutefois que cette considération pour l'imaginaire était tout à fait présente dans les réflexions de l'artiste.

Dragone rouge est ainsi l'alter ego incarné par l'artiste Suzanne Valotaire entre 1985¹² et 1991. Elle se déploie principalement par la performance, bien que l'interdisciplinarité soit fondamentale à son existence; ce personnage se manifeste également par la vidéo, le dessin, la parole et la poésie. Dans les archives, la *Dragone rouge* est décrite comme prenant forme en trois phases principales (Valotaire, 1989). D'abord en 1986, avec une performance, *La Dragone rouge*, qui comporte aussi des éléments vidéo. Ensuite, en 1988, avec une vidéo, *Dragone rouge*, réalisée à partir des composantes vidéo contenues dans la performance de 1986 ainsi que des extraits de la captation de cette performance. En dernier lieu, en 1989, une version retravaillée de la première performance, *Dragone rouge récidive*, lors de laquelle la vidéo est alors utilisée comme dispositif interactif. Cette dernière phase est également reprise en 1991, ce que j'argumenterai comme une quatrième phase, lors d'un événement intitulé *Moncton thé party*, où deux performances sont présentées l'une à la suite de l'autre, mais où le passage de l'une à l'autre entraîne en quelque sorte une fusion de ces dernières. Il semblerait qu'une partie de l'alter ego soit entraînée de la première performance, *Dragone rouge récidive*, à la performance suivante, *Innocente ton désespoir me tue*, menant à bonne fin la vie incarnée du personnage de la femme-dragonne de façon estompée. S'ajoutent également au corpus de *Dragone rouge* plusieurs dessins aux bâtons à l'huile ainsi que des études dont témoignent les quelques cahiers de recherche de l'artiste. Une forte composante de textes récités traverse les performances et l'usage de la vidéo est central à celles-ci : dans la première version (première phase), la performeuse est en dialogue avec la vidéo alors que dans la deuxième version (troisième phase) l'utilisation est davantage interactive. La présence de l'artiste est alors double puisqu'elle performe à la fois en tant que Suzanne Valotaire et en tant que la *Dragone rouge*. C'est ici que s'articule une exploration du narcissisme : Suzanne

¹² Dans une entrevue avec Suzanne Valotaire à l'émission *Sonar* sur les ondes de Radio-Canada (Valotaire, 1991), celle-ci énonce que les débuts de *Dragone rouge* se rapportent à 1985, alors que toutes les apparitions en public de l'alter ego indiquent 1986 comme première itération. Or, il faut savoir que l'artiste mène des recherches de longue haleine pour la réalisation de ses projets artistiques; cela explique que les premières recherches/dessins contenues dans ses cahiers de recherche remontent à 1985 et que ces traces aient un statut ambigu. J'approcherai pour ma part l'ensemble du corpus comme une œuvre, incluant les composantes oscillantes entre document de recherche et œuvre.

étudie le rapport entre l'autoreprésentation et l'altérité et utilise la figure de l'alter ego afin d'explorer la multitude de facettes possibles d'une identité qui est en devenir. L'investigation du narcissisme est ici à comprendre dans le sens de se façonner une place et de se retourner sur soi de manière à se créer une puissance [*empowerment*], comme femme. Par ailleurs, la transformation en femme-dragonne se manifeste principalement par le masque (fig. 2). Dans la vidéo réalisée en 1986, on peut témoigner de plusieurs phases du devenir-dragonne, même qu'à l'occasion l'artiste interagit avec son alter ego comme un personnage qui lui est extérieur. En revanche, lors des performances, le masque est porté à l'arrière de la tête (fig. 2 et 3) de façon à ce que l'artiste se présente au public en alternance entre elle et son personnage. Les dessins, quant à eux, sont fondamentaux à l'élaboration de l'alter ego; ils dépassent le rôle d'esquisse ou l'idée d'une vocation préparatoire, c'est au travers de ceux-ci que Suzanne voit la Dragone rouge, mais c'est aussi au travers de ceux-ci que s'articule sa trame narrative et que son récit (Entretien SV, 2020) s'inscrit dans l'engrenage de sa réalisation.

La performance est certes le fil rouge le plus évident dans l'ensemble de la pratique artistique de Suzanne. Alimentée de ses formations, en arts visuels et plus précisément en gravure, en danse et en théâtre, la performance s'articule d'abord et dès les années 1980 sous forme de cycles – *Dragone rouge* étant le deuxième – pour ensuite s'échelonner au tournant du siècle en performances singulières [notamment *Pour remplir les trous dans la couche d'âme* (2001), *The Night is Grinning* (2002), *Monter au Nord* (2004)] et en créations imbriquées à des résidences d'artistes [notamment *La soupe à l'ombre...de l'os* (2001), *Le chant du chien* (2004), *La Light* (2005), *La loi* (2016)]. En 1982, une première performance, *Le Cantique des Créatures* (1982-1984) cristallise en quelque sorte un retour pour l'artiste vers les arts visuels dans un élan de multidisciplinarité :

Et donc, j'avais cessé de fréquenter le milieu des arts visuels pour ne pas avoir à justifier ce qui était perçu comme quelque chose de complètement irrationnel, de commencer à danser à l'âge de 26 ans. Mais j'en mangeais, je voulais bouger, je voulais être dans l'espace et j'avais compris que mon apprentissage des arts visuels n'incluait pas ma présence physique dans l'espace. [...] Et, à un moment donné, la créatrice, celle qui voulait créer de la matière et du sens, commençait

à être en manque. Il devenait évident que je ne deviendrais pas une danseuse, que je ne serais pas plus satisfaite de m'exprimer par une seule discipline (Entretien SV, 2020).

C'est la rencontre avec des images de poupées et de momies qui a généré la performance, ou plutôt c'est le désir de faire coïncider ces images et son corps qui l'a menée à cette première performance (Entretien SV, 2020). Celle-ci arrime visuel et mouvement du corps en deux temps, ou en deux couches pour le dire comme Suzanne. Animée par l'énigme des bouches pendantes des momies, l'artiste se reconnaît dans la douleur d'un cri silencieux perçu dans celles-ci et investigate conjointement la figure de la poupée, à la fois pour sa symbolique du conditionnement des jeunes filles, mais aussi pour la tension entre la vie et la mort qui réside en elles. Chacune, poupées et momies, est amenée à la vie momentanément par le corps actif de l'artiste, aboutissant à une forme de rituel. Cette performance, d'abord présentée dans le cadre du deuxième Festival de créations de femmes (juin 1982), puis à Tangente (novembre 1982), pour ensuite être présentée au sein de la programmation du Théâtre expérimental des Femmes (avril 1983) marque aussi une rencontre, frontale et importante, avec le milieu féministe qui teintera le reste de sa production, et tout particulièrement *Dragone rouge*. Comme bien des artistes féministes, un tissage intime lie la vie et la pratique artistiques de Suzanne; réalisées selon des cycles qui s'enchevêtrent, ses performances ont fréquemment été outil de compréhension de soi et de son vécu. De fil en aiguille, *Le Cantique des Créatures* a entraîné Suzanne au Théâtre expérimental des Femmes, qui l'a menée à la réalisation du masque de la Dragone rouge, masque qui comporte une couche imagée d'une poupée, presque invisible de l'extérieur et qui est tirée de sa première performance. Ensuite, et j'aurai l'occasion d'y revenir, la Dragone rouge apparaîtra pour finalement disparaître par la fusion dans le cycle suivant, soit *Innocente ton désespoir me tue* (1991-1995), lors de l'événement *Moncton thé party* (1991) où les deux performances se croisent. L'exploration d'une crise identitaire est relayée dans *Innocente ton désespoir me tue*, qui, dans ce cas, est infusée du rapport de l'artiste à son acadienneté. S'ensuivra le cycle d'*Escaliez-vous* (1992-1998) où les réflexions approfondissent alors la notion de l'inconscient ainsi que ses tensions et ses fuites (Lacasse, 2017). En parallèle de ces cycles de performances et des électrons libres qui

constituent la trame artistique de Suzanne, elle a été professeure au Cégep de Rimouski de 1997 à 2015, tout en s'impliquant activement dans la communauté artistique de la région.

1.2.2 Helena Martin Franco, *Une femme éléphant* (2010 –)

*La femme éléphant est née de la trahison.
La femme éléphant est née de l'incohérence.
La femme éléphant est née des mensonges pieux.
La femme éléphant est née de la déception.
La femme éléphant est née de l'imposition.
(Une femme éléphant, 2012)*

*Une*¹³ *femme éléphant* est l'un des trois alter ego de l'artiste féministe Helena Martin Franco. Originaire de Carthagène des Indes en Colombie, elle travaille, depuis son arrivée à Montréal en 1998, l'agencement de trois corpus d'œuvres relevant principalement de la performance, mais également de la vidéo, du dessin et de l'installation. Chacun des trois corpus représente la personnification d'un alter ego au travers desquels l'artiste questionne le corps « comme territoire redéfini par les slogans commerciaux, la mémoire religieuse et les normes institutionnelles » (Martin Franco, s. d.). Pour ce faire, les trois personnages de fiction, *Corazón Desfasado*, *Fritta Caro* et *Une femme éléphant*, investissent divers espaces entre le privé et le public. Bien que ces alter ego soient distincts, les frontières entre les explorations de l'un ou l'autre sont poreuses, même qu'à l'occasion il y a dialogue entre eux. L'étude des rapports de pouvoir qui s'exercent sur l'individu et qui définissent le corps est fondamentale aux trois alter ego et est ainsi transversale dans la pratique de l'artiste. Par le biais de l'interdisciplinarité et de l'autofiction, Helena propose plus précisément un dialogue avec des enjeux d'actualité comme la migration, les violences liées au genre, la censure dans l'art ainsi que la décolonisation dans et par l'art (Martin Franco, s. d.). En outre, l'architecture domestique de la maisonnée est employée comme gabarit relationnel pour comprendre les liens entre ces

¹³ L'on retrouve à la fois les appellations « *Une femme éléphant* » et « *La femme éléphant* ». Je privilégierai, à quelques exceptions de formulations près, l'appellation « *Une femme éléphant* », qui est celle préférée par l'artiste.

trois personnages ainsi que leurs rôles et leurs personnalités respectives. Chacun des alter ego est en quelque sorte associé à une pièce de la maison et au vécu commun de celles-ci. Bien que les couloirs (les relations) entre ces pièces (les personnages) soient à l'occasion labyrinthiques, il demeure qu'ils font tous partie d'un tout, uni dans leur complexité et leur pluralité : « Moi ce que je pense, c'est que les trois personnages sont les mêmes, et que chacun développe des contextes, des préoccupations, avec des moyens différents. Mais toutes les trois sont la même. [Elles] parlent de la même condition, des mêmes limitations, [mais] l'une utilise une voix, l'autre utilise d'autres références. » (Entretien HMF¹⁴, 2020). Ainsi, *Corazón Desfasado* est associée à la salle de bain, un espace où l'on se nettoie, se soigne, mais aussi où l'on se regarde, où une quête de la perfection se ressource. *Fritta Caro* est plutôt associée au salon, l'espace social, où l'on reçoit la visite, où l'on rencontre et interagit avec l'autre – il s'agit en quelque sorte de l'espace le plus public du soi. Enfin, *Une femme éléphant* est quant à elle associée à la chambre à coucher, l'espace intime, de l'émotionnel et du désir, mais aussi des angoisses et des traumas. Chaque personnage investit de la sorte un regard sur une partie du soi, un regard néanmoins toujours teinté, voire forgé, par le regard d'autrui.

Plus particulièrement, avec *Corazón Desfasado*, Helena investit avec humour et autodérision l'esthétisme du kitch religieux en incarnant un personnage à la fois iconique, sainte hypermédiatique et reine du magasin à 1\$ (Martin Franco, s. d.). Étant la première des trois alter ego (elle existe depuis 2005), c'est avec elle que l'artiste explore la construction des identités migratoires, usant du déphasage (*Desfasado*) comme métaphore identitaire de l'immigrant-e qui se ressent insuffisamment intégré-e à la culture dominante du lieu d'accueil. L'intervention dans l'espace public, la vidéo, la cyber-performance, le photomontage et la prière sont employées pour aborder l'aliénation de soi qui survient par l'association, ou la soumission, aux modèles prescrits, archétypés et démesurés. Avec *Fritta Caro*, c'est plutôt le rapport à l'autre dans l'espace public qui est exploré. Les contacts sociaux et les rencontres déroutantes et confrontantes sont mises à profit dans l'élaboration de cet alter ego qui incarne l'adaptation identitaire qu'engendre la migration internationale. Or, cette rencontre est tout à

¹⁴ Entretien réalisé avec Helena Martin Franco pour les fins de cette présente recherche le 25 juin 2020.

fait bidirectionnelle dans la mesure où la culture dite d'accueil se voit aussi portée à la rencontre d'une autre culture. L'imposture ressentie par l'immigrant·e est due à une adaptation à des codes sociaux qui divergent des siens, mais aussi aux stéréotypes imposés par le regard, dans ce cas-ci canadien, et c'est justement ce terrain que *Fritta Caro* investit. Prenant d'abord ancrage à partir de 2009 dans le quartier montréalais de Côte-des-Neiges, quartier reconnu pour ses habitant·e-s nouvellement immigré·e-s, Helena questionne les clichés qui lui sont associés par le moyen des performances dans l'espace public, de récits, de conférences et même de tutoriels au cours desquels elle arbore des tenues athlétiques aux symboles nationaux. Le nom de ce personnage est tout autant une déclaration en ce sens :

C'est pourquoi j'ai choisi le prénom Fritta, qui présente une ressemblance sonore avec Frida, l'artiste, en même temps qu'il a la force de l'adjectif qualificatif « frite », aux connotations de « flambé », « foutu ». Le nom Caro, qui en espagnol signifie « dispendieux », un haut prix à payer, s'est imposé ensuite pour former Fritta Caro. Ce personnage est tel un reflet dans le miroir. Je veux dévoiler ce calque qui m'a convertie en fiction, car lorsqu'on me voit à travers l'archétype de Frida Kahlo, on m'invente. (Martin Franco, s. d.)

Alors que *Corazón Desfasado* explore l'iconographie religieuse et que *Fritta Caro*, habillée en athlète canadienne, témoigne du résultat d'un stéréotype imposé, le dernier personnage, et celle qui est sujet à ce mémoire, « est un monstre, une hybridation, *une femme éléphant* » (Martin Franco, s. d.).

Helena termine en 1994 un baccalauréat en arts visuels à l'Universidad Nacional de Colombia suite auquel elle s'identifie comme peintre, avant tout. Quatre années plus tard, arrivée à Montréal, sa pratique sera appelée à se transformer considérablement au contact du milieu de l'art actuel québécois. Son passage à l'université accentue ce besoin ressenti de cadrer dans les catégories; suite à sa maîtrise en arts visuels et médiatiques à l'UQAM, complétée en 2009, elle s'identifie, ou encore, se sent identifiée, comme une artiste de la performance et des nouveaux médias. Ce qui à priori n'était pas faux, mais ne lui permettait pas de s'épanouir en toute complexité en faisant tout autant appel aux savoir-faire liés à la matière, à la peinture, au dessin ou à l'argile (Entretien HMF, 2020). Le désir de retrouver cet espace de création

tactile est l'un des deux éléments contextuels fondateurs à la mise en forme d'*Une femme éléphant* :

Alors j'avais besoin de récupérer cet espace de liberté et de création. Et, disons, je l'ouvre avec la femme éléphant, avec la justification, justement, de rentrer dans un terrain qui est davantage lié au désir, à la spontanéité, au rêve, au subconscient, alors je veux amener ces éléments dans mon travail de création et la matière est absolument nécessaire à ce moment-là (Entretien HMF, 2020).

Un acte qui est vécu comme un exercice de rébellion, un élan permissif, se libérant de ce fait du carcan de l'Académie et se redonnant la place « de se surprendre avec la création » (Entretien HMF, 2020). Depuis, Helena s'implique aussi activement au sein du réseau des centres d'artistes, à la fois à titre d'artiste et comme membre de collectifs (notamment le collectif féministe L'Araignée). Un deuxième élément contextuel important est celui d'une réflexion ressentie sur les défits d'amour, sur les rencontres interculturelles dans le terrain de l'intimité. Là où les dynamiques de pouvoir créées à la fois par des hiérarchies de genre et de culture se rencontrent. Au travers de la femme éléphant, Helena aborde et se réapproprie ainsi le « *despacho* », soit la déception et la peine entraînées par l'entrechoquement des limites intersectionnelles au sein des rapports humains de profonde proximité.

De manière plus concrète, l'origine artistique, ou la pierre angulaire du personnage d'*Une femme éléphant* est purement littéraire : l'expression hispanophone « tener el moco en el suelo » qui se traduit par « avoir la trompe par terre » (Allard, 2017 : 84) est l'amorce de l'alter ego. Cette expression symbolise un état de peine et d'insatisfaction, et présente un ton d'autodérision de ses propres tourments, généralement au féminin. Helena pointe comme moteur de cette affliction les modèles féminins présents au sein de la culture populaire – et très accentués dans sa culture d'origine – qui valorisent la soumission, le conformisme et la culpabilité des femmes; modèles correspondants aux archétypes de genres issus des traditions propres au christianisme. Par l'autofiction, elle remet en cause cette mémoire religieuse et ces archétypes afin d'élaborer d'autres identités possibles, désormais plus valorisantes et affirmatives (Pelletier, 2017). Le corps étant largement marqué et dicté par ces modèles

idéalisés, l'artiste entre en dissidence avec ces normes afin de redéfinir le territoire corporel qui lui est sien. Helena élabore ainsi un questionnement identitaire à partir de réflexions intimes, de l'identité de genre et du rapport de pouvoir au sein du couple (Martin Franco, s. d.). C'est une inquiétude face à l'infiltration, ou plutôt à la confortable installation, des pouvoirs politiques, religieux et économiques dans la vie privée et dans la sphère intime qui pousse l'artiste vers ce désir de réappropriation du sentiment de *despacho*. L'intime sexuel est visé, mais aussi l'intimité du sentiment amoureux, voire tout ce qui est socialement classé dans l'ordre du privé. Nul doute alors qu'Helena, aussi, se revendique du slogan féministe « le privé est politique ».

N'empêche que, bien que l'origine de l'alter ego soit la reprise d'une expression, Helena accueille l'image de l'éléphant que celle-ci évoque, mais aussi son potentiel symbolique relatif à la lourdeur, à la mémoire et à un vécu en captivité (reconnaissant que son seul réel contact avec des éléphants était dans des zoos). La forme animale se transposera rapidement à une forme de créature, de monstruosité. La première matérialisation de l'expression est une série de dessins (fig. 4) réalisés en vue d'une performance où Helena partait de l'intention de dessiner son propre corps sans le voir; se dessiner en ne s'appuyant que sur le ressenti de son corps (Entretien HMF, 2020). En résulte une hybridation entre ses formes humaines et des boutures de la forme animale de l'éléphant. Alors qu'elle admet qu'à ce moment charnière des premières séries de dessins (voir aussi la série d'aquarelles *Étude pour habiller une femme éléphant*, fig. 5 et 13) elle cherchait l'image ou l'allure de son personnage, c'est très vite qu'Helena reconnaît qu'elle n'a pas besoin d'une image unique et figée, au contraire. L'autoreprésentation et l'autofiction étant centrales à la démarche, c'est en constante reformulation que se déploie *Une femme éléphant*. La démarche se veut ainsi ouverte et intuitive, Helena se laisse porter par la rencontre de divers éléments et incorpore les références qui apparaissent sur son parcours. *Une femme éléphant* est ainsi en quelque sorte un collage identitaire (Allard, 2017 : 84) en constante redéfinition et s'inscrit dans un contexte interculturel. Une distinction importante, cependant, est qu'il ne s'agit pas d'un effort de reconstruction de soi, mais bien de compréhension de soi :

Ce n'était pas un moment de reconstruction, mais de compréhension de qu'est-ce qui arrivait. De compréhension de quelque chose avec cette déception-là. Ce n'était pas dans l'espoir de reconstruire quoi que ce soit, mais de comprendre. Et de se situer. C'est sûr que c'est un exercice d'identité, d'élaborer et de travailler sur l'identité de soi. Comme femme, comme migrante, comme mère...dans mes rapports avec les autres, dans mes rapports amoureux...qu'est-ce qui est possible, qu'est-ce qui n'est pas possible, après toutes ces expériences-là. [Un exercice] de compréhension plutôt que d'aller chercher carrément des solutions ou des réponses (Entretien HMF, 2020).

Se comprendre ainsi dans sa pluralité, et résister à s'assujettir à une seule chose. En dernier lieu, le déploiement ou le cheminement par lequel prend forme le personnage autofictif d'*Une femme éléphant* résiste par sa structure au récit normatif dans la mesure où la chronologie n'est aucunement mobilisée. L'identité de l'alter ego, étant plutôt en constante reformulation, ne s'inscrit alors pas dans une logique de progrès. Sa trajectoire se rapproche davantage d'une cartographie et le caractère tentaculaire du corpus interrompt une compréhension linéaire ou une évolution croissante du récit que forment les multiples composantes. Plusieurs éléments façonnent *Une femme éléphant*, dont certains sont récurrents, réutilisés ou réactivés dans diverses itérations du corpus. Le personnage autofictif d'*Une femme éléphant* existe ainsi, à mon sens, dans une constellation de déclinaisons artistiques qui ensemble forment un portrait mouvant de celle-ci.

1.3 Philosophie du corps : entre subjectivité nomade et incorporée, un-e monstre-sse est né-e

Ce mémoire porte le sceau de la discipline de l'histoire de l'art, mais s'articule et se veut porteur d'une interdisciplinarité. Cette enjambée entre les disciplines, une traversée infidèle des catégories à la Preciado (Tuillon et Preciado, 2019), s'écrit selon la reconnaissance que l'hermétisme disciplinaire s'ancre dans l'exclusion et rend ainsi impossibles certaines connexions, parfois évidentes, parfois étonnantes. Elle illustre peut-être aussi mon cheminement comme chercheuse qui a rebondi entre plusieurs programmes d'études en

début de parcours universitaire et qui conserve depuis une allergie aux parois trop imperméables. Les horizons de la littérature, notamment pour le concept de l'autofiction, et de la philosophie – du corps, plus précisément – sont particulièrement mis à contribution. J'ai par ailleurs fait un assez long détour par les *Animal Studies*; on m'y a régulièrement pointé l'intérêt comme je nommais d'emblée que les deux corpus à l'étude exploraient un *devenir-animal féministe*. Or, malgré y avoir trouvé des réflexions fort intéressantes, surtout à l'intersection des études féministes, j'ai compris que j'y trouvais peu d'écho, en fin de compte, avec les œuvres étudiées, en plus d'y découvrir quelques inconforts personnels¹⁵. Ce champ de pensée étant, et très pertinemment, concentrée sur les réalités animales ainsi que sur les relations entre humains et non-humains, ne propose que très peu de réflexions sur l'imaginaire, le mythologique et le symbolique de l'animalité. C'est plutôt du côté des écoféministes que j'ai trouvé des échos, et ce, de manière à faire place à la réclamation de concepts, généralement infamants dans les traditions occidentales et chrétiennes, telles que l'hybridité, la métamorphose et la monstruosité. Ces derniers sont des clés de lectures significatives qui guideront ma relation avec les corpus à l'étude. Ils me suivront tout au long de la recherche et de l'écriture, mais je leur accorderai une attention particulière au troisième chapitre, bien que j'échelonne quelques bribes de compréhension de la monstruosité ci-bas. Par ailleurs, quoique plusieurs compréhensions de la subjectivité soient abordées, le concept du sujet nomade tel qu'élaboré par la philosophe Rosi Braidotti me suivra, comme une toile de fond, dans mes réflexions et apparaîtra de manière récurrente dans mon argumentaire. Autrement, et comme déjà mentionné, j'entretiens un rapport heuristique à la théorie, ce qui guide la forme du mémoire autour de trois conversations réfléchissant les imaginaires des corps. Chacune me mène à la rencontre de repères théoriques distincts, mais qui sauront néanmoins trouver écho entre eux.

¹⁵ Notamment, un effort perceptible chez plusieurs auteurs clés de tenir à l'écart les questions de genres, ce qui inconsciemment ou non entraîne une invisibilisation des écrits et des idées pionnières aux *Animal Studies* d'abord proposées par maintes féministes et tout particulièrement au sein du mouvement écoféministe des années 1980 (Fraiman, 2012 : 93). Jacques Derrida est souvent qualifié comme père de ce champ disciplinaire, et plusieurs autrices, dont Susan Fraiman (2012), Kelly Oliver (2009) et Ruth Jones (2004) m'ont permis de mieux cerner ce biais androcentré que je ne souhaite pas perpétuer.

1.3.1 Sujet nomade

The nomad is a transgressive identity, whose transitory nature is precisely the reason why s/he can make connections at all. Nomadic politics is a matter of bonding, of coalitions, of interconnections.
(Rosi Braidotti, 1994 : 35)

Rosi Braidotti (2003) revendique que la subjectivité ne peut être réduite au corps, mais tente tout de même de repenser la matérialité du corps sans essentialisme. Elle perçoit que le corps est toujours aussi près du soi, mais que cette relation doit être complexifiée et pluralisée (32). Deux notions jouent un rôle fondamental dans sa vision de la « subjectivité féministe nomade », soit la mémoire et la narration de soi (33-34). En ce qui concerne la mémoire de soi, l'auteurice renvoie à la politique du positionnement pour rendre compte du sujet non unitaire des théories féministes, soit les différences des et entre les femmes. Elle emploie à ce sujet la notion de cartographie du positionnement qui témoigne du réseau dynamique des relations structurantes du sujet, mais elle rappelle également la nécessité de la créativité et de la recherche afin de mobiliser des façons de représenter un sujet non unitaire (34). Braidotti circonscrit ces formes de représentations comme « une multiplicité enracinée dans des processus de devenir » (34-35), mais aussi comme des « *personae* conceptuelles » ou des « figures du sujet nomade ». À titre d'exemple, elle pointe vers la figure du cyborg chez Donna Haraway ou les sujets queers de Judith Butler (35).

Je sollicite donc une compréhension de cette notion de l'ordre du métaphorique dans la mesure où l'imaginaire est appelé afin de sortir des conventions de pensée théorique et philosophique. J'estime que cette vision alternative et non dualiste du sujet fait écho aux expérimentations corporelles d'artistes féministes, ce qui apparaît plus clair, notamment, à la lumière de la référence au concept de fictions politiques féministes que soulève l'auteurice (Braidotti, 1994 : 3). Pour elle, la subjectivité est incorporée [*embodied*] et ce constat facilite l'entendement de la subjectivité des femmes comme indissociable de leurs expériences personnelles, et fait ainsi du corps un lieu d'exploration de cette subjectivité. Je soulignerai en terminant que ma compréhension du sujet nomade m'a menée à opérer un glissement et à

réfléchir tant à la subjectivité qu'au corps comme nomades, au sens où, comme le définit Thérèse St-Gelais, le corps nomade est un corps hors assignation (St-Gelais, 2014 : 59). Ainsi, un corps nomade sort de la pensée dualiste qui marque la philosophie occidentale (corps/esprit) et se veut un lieu « d'innombrables contradictions et paradoxes » (Braidotti, 2003 : 31).

1.3.2 Monstruosité¹⁶

Ma compréhension de la monstruosité est fondamentalement incorporée, féministe et queer, et donc inévitablement liée au genre. Dans le regard masculin (*male gaze*), la monstruosité apparaît lorsqu'un féminin non aliéné se montre¹⁷ (Marquié, 2002 : 572). De ce fait, se lier au pouvoir historiquement perçu comme maléfique de l'imaginaire féminin (Braidotti, 2002 : 203) peut devenir un moyen de se sortir de cette captivité patriarcale. Or, la figure du monstre se forme aussi au tournant d'une alliance complice entre l'Autre de l'homme et l'Autre de l'humain (Braidotti, 2002 : 203). Se réclamer de la monstruosité, c'est se soustraire de l'emprise du regard de l'autre (Marquié, 2002 : 566) tout en étant une stratégie de dépassement des catégorisations sans jamais se fixer ailleurs (Marquié, 2002 : 568); être monstrueux-euse, c'est être en transition constante (Marquié, 2002 : 566; Preciado, 2020 : 49).

La perspective dominante de la culture contemporaine s'identifie au monstrueux par peur ou par fascination et bien que j'accorde une part de fascination à sa réclamation, il reste qu'il est davantage associé au virus, à la maladie ou à l'ennemi qui réside en nous et menace de surgir (Braidotti, 2002 : 201). Ainsi, la figure du monstre est une fabrication de la culture dominante

¹⁶ J'ai éventuellement pris mes distances du terme « devenir-animal » à mesure que je prenais conscience qu'il ne s'agissait pas des attributs de l'« animal » qui étaient explorés par les artistes, mais plutôt les symboliques des créatures et de la monstruosité générée par l'hybridation imaginaire entre leurs corps de femmes et ceux de dragonne et d'éléphant. Lors des entretiens avec elles, dans les deux cas, le terme « monstresse » s'est confirmé comme étant le plus juste, ceci témoignant d'une transformation des mots et des orientations de mes recherches engendrée par le contact avec leur parole. Toutefois, je mobiliserai à l'occasion l'animalité lorsqu'elle est abordée dans une perspective métaphorique par les auteur-ric-e-s. Par exemple, le concept de « métaphore animale » chez Hélène Marquié apparaîtra dans mon argumentaire.

¹⁷ D'ailleurs, étymologiquement, le monstrueux est lié à ce qui se montre (Marquié, 2002 : 572); montrer l'immonde, soit ce qui n'est pas accepté comme réel par le monde.

afin de contraindre et de gérer la peur de la différence, mais elle est aussi, en revanche, une métaphore des possibles des autres modes d'existence, des autres manières d'incarner son corps, son genre et ses relations (Malatino, 2019 : 207). Ce faisant, se réappropriier la monstruosité, selon Hil Malatino (2019), chercheuse en études de genre, s'inscrit dans une compréhension de la subjectivité comme étant une construction et demande conséquemment de reconnaître l'échec des systèmes de catégorisation (213). L'auteurice définit la monstruosité comme une posture critique de déconstruction qui, tout en se délocalisant des cartographies disponibles, ne cherche aucunement une relocalisation – l'emphase est consacrée au développement de moyens de résistance face aux logiques de domination qui dévalorisent et dénigrent l'altérité (201-203). J'adhère entièrement à la revendication de révision des tropes dominants de la monstruosité comme aberrant et déviant de Malatino, mais ce que je souhaite particulièrement retenir de sa proposition est, d'une part, la dimension de la guérison qui est prise en compte dans son désir de coalitions entre les diverses monstruosité (213) ainsi que, d'autre part, comment la posture du monstre, selon iel, ne demande jamais l'effacement de sa différence. Elle l'embrasse en faisant de la mise en relation, de la connectivité, voire de l'enchevêtrement, une manière d'être qui est à comprendre au-delà des dyades telles le centre et la marge (209-211). Avec Malatino, Braidotti, Preciado, Marquié et d'autres, je réclame néanmoins une définition de la monstruosité comme complexe, fluide et encore à définir par les monstre·sse·s que nous deviendrons.

Je préfère ma nouvelle condition de monstre à celle d'homme ou de femme, car cette condition est comme un pied qui avance dans le vide en indiquant la voie vers un autre monde.

(Paul B. Preciado, 2020 : 48)

PARTIE 2

CHAPITRE II

SE REFAIRE UN DOUBLE¹⁸

Pour la première trajectoire que représente ce chapitre, je propose trois axes de conversation au gré desquels s'approfondira l'analyse des deux corpus; *Dragone rouge* de Suzanne Valotaire et *Une femme éléphant* d'Helena Martin Franco. Mon intention est telle que ces maillages m'aident à réfléchir aux diverses déclinaisons et implications de l'autoreprésentation, d'une perspective féministe, chez chacune des artistes. Accompagnée de l'historienne de l'art Amelia Jones ainsi que des philosophes et théoriciennes Rosi Braidotti, Susan Fraiman et Anne Creissels, je me pencherai dans un premier temps sur le corps en performance tel qu'il se manifeste chez les deux artistes ainsi que sur la notion de subjectivité incorporée [*embodied*]. Dans un deuxième temps, je réfléchirai l'autofiction en compagnie des romancières et théoriciennes Chloé Delaume, Nancy Huston et Isabelle Grell afin de tisser des liens avec quelques séries de dessins chez chacune des artistes, entre autres. Puis, en dernière section, c'est le regard – le regard sur soi et celui de l'Autre sur soi – qui sera central et au travers duquel j'aborderai la notion du narcissisme chez Suzanne et les effets de la censure sur le corpus d'Helena. Cette fois, ce seront les historiennes de l'art Rose-Marie Arbour et Johanne Lalonde ainsi que l'artiste Louise Bourgeois qui seront de la partie. C'est donc en m'approchant d'éléments plus précis de leur œuvre que j'offre au sein de ce chapitre une interprétation possible de leurs explorations de la performativité du sujet, de l'autofiction en création et de la notion du regard.

¹⁸ Le titre de ce chapitre reprend celui d'un essai de Rose-Marie Arbour (1991).

2.1 « Se construire un nouveau souvenir¹⁹ »

2.1.1 Le corps en performance

Dans l'histoire de l'art occidental, l'ascension de l'utilisation du corps comme médium artistique est relativement jeune; les années 1960 sont ciblées comme les premières à en témoigner (Warr et Jones, 2000). Les revendications féministes émergent à cette même époque, et bien que les femmes et féministes ne soient pas les seules à explorer le corps artistiquement, elles ont à tout le moins largement influencé et contribué à son cheminement. Une impression d'urgence d'émancipation, de désir de surprendre, voire de provoquer, avec son corps marque la mémoire collective du milieu artistique de cette époque. Certes, ces pratiques extraverties répondaient au contexte sociopolitique et culturel qui les ont vues émerger. Dans l'ouvrage *The Artist's Body* (2000), Amelia Jones dresse un portrait, tout de même canonique, de l'éclosion de l'usage du corps dans les pratiques artistiques et en retrace certains moments forts, plusieurs étant parallèlement liés aux pratiques artistiques féministes. J'en retiens quelques filons pertinents à ma présente recherche : d'abord, la monstration par les artistes que les corps représentés et performés ont un langage, et que ce langage du corps, comme tout autre système sémantique, est instable, voire imprécis (13). Il entraîne de ce fait un questionnement sur la stabilité perçue de l'identité. Dans une compréhension constructiviste de celle-ci, sa performativité est aussi ciblée, et l'expressivité des comportements corporels est explorée. Ensuite, les corps sont à l'occasion utilisés pour activer ou pour effacer les divisions entre le soi et l'Autre et en résulte une production de savoir qui se dégage du monolithisme rationnel (14).

Sans surprise, Jones consacre beaucoup d'attention à la performance dans son survol de l'art corporel et c'est précisément pour la pertinence de ses constats alliant corps et performance

¹⁹ Ce sous-titre est inspiré à la fois des propos de Heather Davis dans l'introduction de l'ouvrage *Desire Change: Contemporary Feminist Art in Canada* (2017) lorsqu'elle énonce que le désir des historiennes de l'art féministes est de rendre possible l'imagination d'autres futurs (6), ainsi que ceux de Rosi Braidotti dans son essai « Les sujets nomades féministes comme figure des multitudes » (2003) lorsqu'elle aborde la subjectivité des femmes « engagées dans l'écriture de la pré-histoire du futur » (38).

que je me suis penchée sur ses écrits. Pour y faire suite, je reprends les propos d'Anne-Julie Ausina (2014 : 83) alors qu'elle énonce que le féminisme en art a apporté de nouveaux horizons pour la création en positionnant le corps de manière centrale, revendiquant ainsi son agentivité et sa liberté. La performance peut en ce sens être conçue comme une opposition à la pensée dominante qui autrement régit le corps, ses désirs et le mine de tabous.

La performance devient une sorte de réponse à la contrainte, démontrant qu'il y a autant de corps en création que de manières de résister.
(Anne-Julie Ausina, 2014 : 94)

Si le pouvoir est complexe, éparpillé et effectif, notre résistance à son égard doit l'être aussi.
(Rosi Braidotti, 2009b : 64)

Suzanne est de toute évidence portée par l'émergence des pratiques performatives ainsi que par les réflexions féministes faisant du corps un enjeu de premier plan. Elle ne nommera pas d'emblée sa création comme performance, chose qui se définira au rythme avec lequel le milieu artistique montréalais de l'époque apprivoisera le terme (Entretien SV, 2020), mais avec mon regard actuel et l'affirmation subséquente de l'artiste, je nomme le corpus de *Dragone rouge* comme étant, entre autres, tout à fait performatif et féministe. *La Dragone rouge* est la première performance où Suzanne incarne son alter ego (fig. 6). Elle est présentée à la Galerie Go du Théâtre expérimental des Femmes du 30 avril au 4 mai 1986 devant un public exclusivement féminin (fig. 7), exclusivité revendiquée à l'époque comme une résistance féministe : le ton est donné. Sur scène, l'artiste porte le masque de la Dragone rouge à l'arrière de la tête et performe à la fois à titre de Suzanne Valotaire, l'artiste, et de la Dragone rouge, son double. Elle récite un texte entre narration et poésie, et interagit avec des composantes vidéos réalisées en collaboration avec la vidéaste Suzanne Vertue, présentées par deux téléviseurs aux abords de la scène. Les images de ces vidéos (fig. 8) montrent la Dragone rouge qui se déploie, ou pour le dire autrement, elles montrent le devenir-dragonne de l'artiste. Lors de certaines scènes, la Dragone rouge est seule dans son environnement enflammé ou alors dans une salle intérieure où on la voit explorer ses mouvements. Dans d'autres scènes, l'artiste

est en interaction avec la Dragone rouge, comme si son double était une entité à part entière et indépendante d'elle-même.

Se (re)trouver pour une femme ne pourrait donc signifier que la possibilité de ne sacrifier aucun de ses plaisirs à un autre, de ne s'identifier à aucun en particulier, de n'être jamais simplement une.
(Luce Irigaray, 1977 : 30)

Les interactions sont de l'ordre de l'exploration intime; elle(s) sont proches, s'embrassent, et une série d'images fixes rappelle des photos de couples heureux. Je conçois cependant ces scènes comme des explorations d'un désir qui se détachent du script patriarcal, où Suzanne tenterait de naviguer, mais surtout de se délier d'un imaginaire intime occidental et normatif où la femme est généralement relayée au support du désir masculin (Irigaray, 1977 : 25). L'artiste valse ainsi entre les comportements prescrits (image du couple heureux) et alternatifs (relation entre soi et son double, entre femme et dragonne). Par ailleurs, dans cette première performance, l'artiste, portant le masque de la Dragone rouge au dos de la tête, est dos au public et la Dragone, elle, fait donc face au public la majeure partie de la performance, alors que le dialogue entre Suzanne et son alter ego est médiatisé par l'écran, par la vidéo en direct et en différé : « [...], mais pour moi, ce que ça voulait dire, se mettre de dos, c'est se rendre vulnérable. [...] pour moi c'est dire, je suis vulnérable, mais avec la Dragone, je suis protégée. C'est ça. Alors la Dragone c'était mon armure. » (Entretien SV, 2020).

Il est assumé de la part de l'artiste qu'il s'agit d'une recherche en cours et que cette performance n'est pas un aboutissement. De ma perspective postérieure à la réalisation du corpus, je pense qu'il est pertinent de proposer que la présence de la Dragone rouge devant public était ici encore à ses débuts et vouée à un cheminement évolutif. Et je crois, avec Ausina (2014), que voilà précisément une dimension militante de la performance : non seulement contribue-t-elle, en plus d'une recherche d'émancipation, à la dimension réflexive des féminismes, mais elle agit aussi directement, dans le vif de l'émotion encore ressentie. Cette mise en pratique, bien active, « participe ainsi réellement à la construction du présent » (91). L'éphémère propre à la performance permet de rendre compte du maintenant, de capter le

temps d'un instant le mouvement, le soulèvement ou encore les transgressions qui sont propres à la résistance féministe.

An image is a stop the mind makes between uncertainties.
(Djuna Barnes, 1936)²⁰

Et [l'art] se construit comme l'individu construit sa propre vie, c'est-à-dire au rythme que chaque personne choisit, avec le corps que chacune détient, saccadé par les rencontres et les moyens qui se présentent.
(Anne-Julie Ausina, 2014 : 91)

Cela dit, comme le souligne Ausina, nombreuses sont les performeuses pour qui la création ne se limite pas à la mise en scène du corps dans l'éphémère du performatif, et se répercute également par d'autres médiums, agréant alors une certaine pérennité; par la documentation, l'écriture, des ateliers ou encore la recherche théorique. Comme mentionné précédemment, à la fois chez Suzanne et chez Helena, le corpus de leur alter ego est multidisciplinaire et leurs performances souvent documentées. S'ajoutent dans le cas de Suzanne des recherches poussées sur plusieurs concepts théoriques et symboliques mobilisés, l'archivistique et l'écriture intime dont un cahier de recherche témoigne aujourd'hui. Chez Helena, qui, quelques décennies plus tard, s'inscrit tout à fait dans un mouvement féministe revendiqué, toujours en filiation avec celui dépeint par Amelia Jones et avec celui auquel a participé Suzanne, c'est l'espace web qui est investi et employé comme stratégie de partage, et conséquemment de visibilité de ses recherches et de son processus créateur. La performance (j'ajoute : et tous ses débordements dans d'autres médiums) fait partie des expériences mobilisatrices de la lutte politique; conséquemment, créer signifie aussi résister, mais ceci « sous-entend qu'il faut savoir dire « non » si les individus veulent faire avancer les droits de la personne, d'expression et s'autoriser à exister en tant que tels. » (Ausina, 2014 : 93). Suzanne et Helena performent chacune à leur façon le refus, un refus ancré dans leurs expériences de leur corps :

²⁰ Citation récupérée de la p. 57 (en exergue) de l'ouvrage *Nomadic subjects* (1994) de Rosi Braidotti et retenue pour sa correspondance avec les recherches de Suzanne qui nomme le livre *Nightwood* (1936) de Djuna Barnes, duquel est tirée la citation, comme une référence importante dans l'élaboration de son corpus *Dragone rouge*.

Pour moi, le mot « réappropriation » est extraordinaire. C'est comme : vous ne déciderez pas. C'est comme ça que je me sentais. C'est ça qu'il fallait que j'affirme, il fallait que je traverse ça. [...] C'est-à-dire de se libérer de ce qu'on nous impose (Entretien SV, 2020).

On se rend compte qu'on est une gang de femmes qui ont été brisées et...pour ne pas dire autre chose...qui ont été colonisées, complètement. Dans la culture, mais dans le genre aussi...et dans la classe sociale. Il y a un paquet de choses à reformuler, mais ça, il faut le faire collectivement (Entretien HMF, 2020).

2.1.2 Subjectivité incorporée

La performance peut également se présenter comme une forme d'autoportrait, un genre amplement investi et réapproprié par les artistes femmes et féministes. Elles ont embrassé l'acte de se représenter, de présenter leur corps, et ce, selon leurs propres termes. Elles ont déplacé la perception de leurs corps comme objet vers celle de sujet, créant désormais des œuvres à partir des savoirs de leurs corps, ou bien, pour reprendre les mots de Thérèse St-Gelais (2012 : 19), elles ont créé des œuvres qui activent des souvenirs du corps qui ne sont pas nécessairement localisables. Je suis ainsi d'avis que la création, en l'occurrence l'autoreprésentation des femmes artistes, contribue significativement aux réflexions féministes sur le corps tout en montrant que théorie et création se croisent, s'interconnectent et s'alimentent (59). C'est en ce sens également que je conçois, comme Braidotti (et bien d'autres), que la subjectivité est incorporée [*embodied*] et conséquemment indissociable de l'expérience corporelle personnelle, et ce tout particulièrement pour les sujets femmes ou marginalisés, soit ces corps pour qui nos structures sociales et politiques ont peu ou pas de considération. Cette compréhension de la subjectivité est fondamentale à l'élaboration de la figure du sujet nomade de Braidotti, figure qui correspond particulièrement aux alter ego dont il est ici question, je le rappelle. Helena s'intéresse au corps comme territoire, comme lieu de conquête et de pouvoir (Martin Franco, s. d.); la mémoire du corps qui en témoigne est quant à elle évoquée dans plusieurs éléments de ses œuvres. Un élément récurrent, notamment dans *Black on gold* (2014) (fig. 9) et *Ceci n'est pas un pet shop* (2018) (fig. 10), se caractérise

par l'utilisation de la terre comme métaphore de la mémoire, de la maison ou du « sous-sol de l'individu » (Martin Franco, s. d.), soit une mémoire qui est emportée avec soi lors de l'immigration. Avec cette terre, avec son poids et son volume, l'artiste construit des pattes d'éléphant en enfouissant celle-ci dans des bas de nylon alors portés en performance (fig. 9) ou intégrés à une installation (fig. 10) :

HMF : Il y a des moments où je porte des collants, dans certaines performances, avec la terre, et ça donne des genres de pattes déformées. Peut-être est-ce lié à la maladie, tu sais? Alors, ça je l'accueille aussi. Il y a lieu à intégrer ces déformations du corps, mais aussi, parfois elles sont liées à des objets symboliques, comme la terre. Et, les bas de nylon, qui moulent quand même le corps.

EAL : Puis il y a cette porosité avec le nylon qui, en performance, contient et échappe la terre, elle devient malléable, elle change de forme, elle te suit, mais elle s'éparpille aussi. Ça renvoie quand même à quelque chose de très fort?

HMF : Oui.

En performance, les mouvements du corps en sont ainsi restreints et la terre, retenue uniquement par les fibres flexibles du nylon, est transformée, étirée et éparpillée, symbolisant la mémoire logée dans le corps en déplacement, dans le corps nomade, mais symbolisant aussi son caractère qui est sujet à la remise en question, à la distorsion, à la fragmentation ou encore à l'oubli. Ici, le nomadisme du sujet m'apparaît double; au sens propre et au sens figuré de Braidotti. Les explorations d'*Une femme éléphant* puisent tant dans les expériences et la mémoire qu'en retient le corps de l'artiste que dans celles imaginées entre femme et figure métaphorique de l'éléphant, c'est-à-dire dans les connexions créées entre ces corps multiples. Braidotti (1994 : 4) emploie l'expression, « blurring boundaries without burning bridges », que je saisis comme particulièrement évocatrice du potentiel que réserve une circulation fluide et imaginée entre les catégories établies (ici particulièrement corporelles). Par contre, ces passages sont significatifs uniquement selon une reconnaissance de la différence entre, mais aussi au sein des catégories, et c'est ce qui rend les identités transgressives et capables de connexions (35). Cette capacité de tisser des liens me semble parmi les idées les plus

importantes pour comprendre tant le potentiel des corps que celui des imaginaires d'Une femme éléphant ou de Dragone rouge; reconnaître et valoriser la différence permet d'imaginer d'autres possibles.

The nomad is a transgressive identity, whose transitory nature is precisely the reason why s/he can make connections at all. Nomadic politics is a matter of bonding, of coalitions, of interconnections.
(Rosi Braidotti, 1994 : 35)

Toutes deux participent à déloger le fantasme phallogocentrique de la désincarnation [disembodiment] (73) qui glorifie la rationalité dite « pure », soit le fantasme supposant que les idées se porteraient mieux sans corps. Braidotti met bien en garde, cependant, du risque de reproduire une dissymétrie entre les sexes (j'ajoute : entre toutes perspectives), un risque essentialisant plausible notamment dans l'approche irigarienne qui s'attarde davantage à la revalorisation positive des dites différences sexuelles. Braidotti revendique plutôt comme Donna Haraway, et je me joins à cette posture, que le corps n'est pas qu'une donnée biologique, mais un lieu d'inscription de codes sociosymboliques et que réfléchir la subjectivité implique ainsi de repenser ses ancrages corporels (103). Dans sa performance et dans son installation, Helena, usant de la terre et des bas de nylon, explore précisément par la représentation symbolique et métaphorique la lourdeur des affects portés par un corps culturellement formé, et des affects transportés d'un lieu à un autre, d'un état à un autre.

Il y a des zones mortes au fond de la mer comme au fond du corps. Des sites inaccessibles, hypoxiques et engourdis. Des lieux d'oubli, d'anesthésies. C'est de là que je t'écris. C'est ça qui écrit en moi. C'est un lieu difficile et solitaire, un lieu qui cherche sans conclure, et où on ne peut rien citer, à peine respirer.
(Olivia Tapiero, 2021 : 19)

I had to leave home so I could find myself, find my own intrinsic nature buried under the personality that had been imposed on me.
(Gloria Anzaldúa, 1987/1991 : 38)

La notion d'affinité, sur laquelle repose le potentiel de connectivités mobiles et éphémères, serait dès lors plus appropriée comme liant entre les sujets politiques féministes (Braidotti, 1994 : 105). Je suis d'avis que de miser sur les affinités plutôt que sur l'expérience qui se voudrait unique et universelle permet aussi d'engager une réflexion sur la corporalité des sensations et du ressenti émotionnel. L'imaginaire est une voie empruntée par Helena et Suzanne pour former des connexions sensibles avec l'altérité imposée sur leur corps – et qu'elles réinvestissent –, et donc des connexions qui, à partir de leurs expériences, subvertissent les normes. Pour approfondir cette idée, je sollicite les propos de Susan Fraiman, théoricienne féministe rencontrée lors de mon périple du côté des *Animal Studies* et d'Evelyne Grossman, philosophe féministe à qui je dois ma première rencontre avec le terme de l'hypersensibilité, un concept qui m'a permis de comprendre l'une de mes propres perspectives sur le monde. D'emblée, pour Fraiman (2012 : 100), le détournement que provoque la réappropriation par les femmes de la forme animale (ou encore de la forme monstrueuse) s'opère sans « pussy panic²¹ », soit sans cette crainte de régression par un rapprochement à un univers féminisé. Je propose ainsi que Suzanne et Helena développent, par l'entremise de leurs alter ego, un savoir issu de leur propre intimité aux contours indéfinis, et ce sans fidélité aux spécificités humaines et animales, monstrueuses, ou encore de genre. Une autre répercussion de la « pussy panic » selon Fraiman, est la marginalisation et le désaveu des émotions et de l'affect (100). Ainsi, les femmes, prétendues étrangères au domaine de la raison, ont en quelque sorte eu une liberté d'accès aux moyens de reconnaissance de la sensibilité (101). Fraiman conçoit non seulement les émotions comme un savoir en tant que tel (111), mais elle considère également qu'une épistémologie relationnelle et féministe (110) résiste à l'opposition entre raison et affect afin de permettre un dialogue entre ces sphères qui, ensemble, crée un tout autre savoir (115). Je conserve de l'analyse de Fraiman que l'hybridité n'est pas seulement un lieu d'exploration de l'altérité ou des multiples possibles,

²¹ Terme tiré de son essai « Pussy Panic Versus Liking Animals : Tracking Gender in Animal Studies » (2012). Je reconnais que l'expression peut être comprise comme une allusion au sexe féminin, ce qui sous-tendrait une compréhension biomédicalement restrictive de ce qu'est une femme. Toutefois, sans ignorer le terrain glissant qu'investit l'expression, j'en comprends plutôt une récupération d'un jeu de mots qui fait correspondre le sexe féminin et l'animalité, et ce pour mettre en lumière une perspective conceptuelle restrictive et infamante.

mais aussi un lieu de collaboration entre les sensibilités. Son approche féministe l'amène d'ailleurs à considérer tous les sens comme égaux et à percevoir dans leurs chevauchements l'émergence de nouvelles compréhensions. En ce sens, par le biais de leur devenir-créature comme démarche créatrice, Suzanne et Helena sont attentives à leurs sensibilités, mais aussi à celles qui relèvent de leurs figures imaginaires et nomades.

My argument is that challenging the human-animal binary from the side of the animal can help to explode the man-woman binary. Perhaps then our changing conceptual life can begin to catch up to our changing embodied life as diverse beings living among infinite variation in multitudes of creatures.
(Kelly Oliver, 2009 : 63)

Becoming animal consequently is a process of redefining one's sense of attachment and connection to a shared world, a territorial space.
(Rosi Braidotti, 2009a : 530)

Evelyne Grossman, pour sa part, dans son ouvrage *Éloge de l'hypersensible* (2017), réfléchit la sensibilité comme un outil d'analyse et d'exploration (8-9). Elle accorde à la sensibilité le moyen d'accéder à des territoires plus subtils (12), autrement inaccessibles, ce que je considère comme fort pertinent au devenir-créature d'Helena et de Suzanne, car il me semble que c'est leur sensibilité qui permet d'interpréter les fruits du devenir, soit l'hybridation entre les formulations imaginaires de leurs corps. À cet égard, Helena insiste sur l'importance de la sensibilité dans la compréhension de sa subjectivité incorporée : « [...] je reviens à l'action du corps; on lit, on nous enseigne et on nous donne des concepts, on nous donne des théories, mais ce n'est pas assez. Il faut l'expérience physique, corporelle, et l'échange sensible aussi pour pouvoir vraiment les apprendre. Ça c'est long et ça prend du temps. » (Entretien HMF, 2020). Je retiens aussi particulièrement de la conception de la sensibilité de Grossman la force qui est captée par la sensibilité, c'est-à-dire qu'elle n'est pas ici perçue comme une passivité ou une faiblesse, mais bien comme une faculté de recueillir les forces et de s'en nourrir (40). Suzanne me raconte quant à elle combien la Dragone rouge a joué un rôle salvateur dans sa vie intime, comme s'il s'agissait justement de plonger avec ce personnage dans tout ce qui était vif et à fleur de peau en elle. Avec le recul, il me semble que c'est grâce à la rencontre

avec sa grande vulnérabilité que l'artiste investit un discours féministe militant et se réclame du désir de transgresser le carcan des normes, mais il reste que la racine est logée dans une crise d'identité personnelle. Au sens où Grossman le nomme, Suzanne s'est vue nourrie par ses peurs, son vertige et sa honte (Valotaire, 1985-1991). Cette perte de repère identitaire est à couches multiples (ce qui se reflète aussi dans la façon de créer de Suzanne, soit par assemblages et superpositions), nouées de prises de conscience féministes, certes, mais aussi d'estime de soi ébranlée, de ruptures amoureuses et d'appartenance culturelle. Les cahiers de recherche de l'artiste témoignent tout particulièrement de cette quête identitaire qu'incarne la Dragone rouge comme plusieurs passages s'apparentent au journal intime²² et laissent transparaître la vulnérabilité comme force motrice de sa recherche artistique. Tout comme Suzanne, Helena circule tout autant dans son réseau de sensibilités intime, mais non sans autodérision. L'artiste fait d'ailleurs appel au concept du labyrinthe comme un parcours intérieur complexe, une notion qui revient à quelques reprises dans le corpus d'*Une femme éléphant*, comme le dénote le titre de l'exposition solo *Labyrinthe : la sieste de la femme éléphant* (2014) ainsi qu'une performance éponyme. La performance d'une heure trente minutes se focalise sur le sentiment du *despacho* auquel renvoie l'expression « tener el moco en el suelo » à qui on doit le personnage. Le sentiment est d'abord exploré d'un ton frôlant le parodique, mais son incarnation, finalement, révèle et célèbre l'étrangeté²³ issue du décalage avec ce qui est imposé (Martin Franco, s. d.) :

²² À ma toute première rencontre en personne avec Suzanne, chez elle à Rimouski, j'ai très bien senti que ces cahiers renfermaient pour l'artiste les traces d'une grande vulnérabilité. Alors que je les consultais, Suzanne me surveillait, tournant pour moi rapidement certaines pages, apportant mon attention sur certains détails plutôt que d'autres, bref elle assurait la garde de leur contenu – ce que j'étais bien entendu en mesure de comprendre et respecter malgré ma grande curiosité. C'est aussi par le biais de ces archives qu'éventuellement Suzanne m'a témoigné de sa confiance en m'accordant enfin toute liberté de consultation et en me permettant de les prendre avec moi afin de les consulter tranquillement dans ma propre intimité. Ce moment, parmi d'autres, montre tout le potentiel de la relationalité en recherche et solidifie en moi la conviction de la pertinence de mener de telles démarches. Aussi, c'est en passant du temps avec la jeune Suzanne des années 1980, au travers de ses écrits, que la compréhension de mon intérêt pour la Dragone rouge s'est complexifiée comme j'y ai trouvé de grandes résonances avec mes propres réflexions et mes propres états d'âme. Comme quoi, l'intuition en recherche est parfois très bien informée et devance nos raisonnements rationnels.

²³ Dans un court texte accompagnant la contribution de l'artiste dans l'exposition collective *Liminalidades, cuerpos, entrejidos y otros lugares* [*Liminalités : corps, lieux entrelacés et autres*] (2019), texte signé « confessions d'une femme éléphant », le personnage emploie carrément le terme « monstruosité » comme étant associé à ce sentiment qui, dans ce cas, est affirmé comme condition de la création (Martin Franco, s. d.).

En utilisant cette émotion comme métaphore, le sentiment dépasse la simple frustration amoureuse pour aborder la reconstruction de l'identité dans différentes sphères ; dans le couple et ses jeux de pouvoir, dans le corps de la femme colonisée par la tradition et la marchandisation, et face aux attentes de la rencontre multiculturelle. (Martin Franco, s. d.)

*Ouvrir les archives des corps oubliés, c'est ainsi partir à la recherche de gestes
d'émancipations bridés, entravés, empêchés.*
(Anne Creissels, 2019 : 84)

Toujours en considérant la performance comme forme d'autoreprésentation de la subjectivité incorporée, il y a aussi le mouvement qui parle, ou pour le dire avec Anne Creissels (2019 : 9), le geste, qu'elle entend comme fondamentalement emprunté. Réfléchir ainsi à ce qui mobilise le corps, demande de se défaire de la somatophobie qui est encore solidement inscrite dans un rapport au monde occidental et cartésien. Elizabeth Grosz, dans son ouvrage *Volatile Bodies* (1994), propose la métaphore du ruban Möbius pour aborder une reconceptualisation du corps en résistance aux dualismes (homme/femme, biologique/social, corps/esprit, nature/culture, etc.) au profit d'une compréhension de l'interaction et de l'interdépendance entre le corps et la raison [*body and mind*] (xii). Reconnaître cette inhérente circulation mène à comprendre le corps comme étant non pas inerte et anhistorique, mais comme porteur, générateur ainsi que généré par des marqueurs sociohistoriques; ainsi, ce ne sont pas que les représentations du corps qui se voient affectées par leurs contextes socioculturels, mais c'est aussi le corps qui est produit par ceux-ci (x). Parmi les critères que l'autrice nomme comme pouvant guider une approche théorique du corps en ce sens, il y a la nécessité de produire et d'explorer une variété de métaphores, soit des métaphores qui reconnaissent différentes relations entre ce qui relève du biologique et du sociologique (21).

Anne Creissels (2019) interroge quant à elle comment un geste se construit. Sa proposition, que je comprends comme tout à fait en filiation avec la subjectivité nomade de Braidotti et la métaphore du ruban de Möbius de Grosz, est que le geste relève de l'emprunt puisqu'il est toujours empreint d'images et de gestes qui le précèdent. Le geste serait alors l'expression des liens complexes entre le corps et ses représentations ainsi que témoin du travail de la mémoire

inconsciente des images, ou pour le dire autrement de l'imaginaire et des mythes, sur le corps en mouvement (12). Ainsi, le geste apparaît comme un lieu de construction identitaire, aussi normé, codifié, contraignant ou porteur de potentiels²⁴ que les images, mais par sa relation au mouvement, il rend compte de l'éphémère de l'identité (11-12). C'est à travers le geste que s'engendrent des processus identificatoires et des métamorphoses, avec lesquels nous pouvons notamment « relire les mythes en déplaçant les représentations que l'on s'en fait » (13). Le geste renferme donc une capacité transformatrice importante et c'est avec lui que je comprends l'autoreprésentation performative d'Helena et de Suzanne comme une manière non pas de figer l'identité, mais au contraire de la mettre en mouvement.

Car [le geste] est tout à la fois ce qui habille le corps et ce qui l'habite, ce qui trahit une construction et ce qui manifeste une intériorité : affect et symptôme.
(Anne Creissels, 2019 : 11)

Alors que je demande à Helena si elle conçoit les expressions d'*Une femme éléphant* comme des autoreprésentations ou bien des représentations de son autofiction, elle me répond :

Je pense que c'est les deux. Il y a un peu des deux parce que c'est plus l'alter ego que l'autoreprésentation, mais c'est mon corps qui est là. Alors je parle de mon corps aussi. La façon que je me déplace, les mouvements que je fais, il y a toute une information génétique et historique qui fait en sorte que c'est comme ça que je m'assois, que c'est comme ça que je bouge. Je n'ai pas une formation en théâtre; j'ai une formation en peinture, alors moi je ne représente pas quand je suis en performance, mon corps c'est ce corps qui est là. C'est avec son information. C'est ça, je ne représente pas quelqu'un d'autre. Alors oui il y a une partie d'autoreprésentation parce que j'amène mon information de base qui est là. Mais en même temps, ce n'est pas pour parler de moi, c'est pour parler de la femme éléphant (Entretien HMF, 2020).

N'empêche, parler de la femme éléphant, c'est aussi parler de ce qui habite l'imaginaire d'Helena. Néanmoins, je perçois dans les itérations de ce personnage une forte reconnaissance du caractère emprunté de ses gestes, mais aussi le désir de redonner aux mouvements des

²⁴ L'autrice nomme à cet égard la construction de la féminité, de la masculinité, d'une identité nationale, ethnique, politique ou religieuse (Creissels, 2019 : 13).

imaginaires que d'autres pourraient investir : « Mais pour moi mes personnages ce sont des points de départ. Tu sais, alors ça pourrait bien être développé par d'autres sensibilités, avec d'autres ressources » (Entretien HMF, 2020). Helena entend ici que d'autres avenues auraient pu ou pourront être explorées au sein du corpus, certes, mais aussi que ses personnages, dont *Une femme éléphant*, pourraient être repris par un·e autre artiste qui en ferait sa propre autofiction (Entretien HMF, 2020). Enfin, de manière plus insulaire, Helena et Suzanne ont toutes deux à l'occasion croisé l'incorporation de plus d'un de leurs propres personnages, occasionnant des recoupements entre plusieurs des sensibilités qu'elles explorent, comme quoi les frontières ne sont jamais très étanches. En songeant aux différentes incorporations de *Dragone rouge* et d'*Une femme éléphant*, je me demande, comme Creissels (2019 : 15), « le geste artistique ne serait-il pas une façon de rejouer notre altérité? », c'est-à-dire n'est-il pas une avenue pour Helena et Suzanne de constamment remanier, au gré de leur présent, la fiction créée à partir de leur monstruosité?

2.2 « J'ai fait le deuil d'un Je qui ne savait qu'être Elle.²⁵ »

Selon la romancière et théoricienne Nancy Huston (2008 : 158), comme humains²⁶, nous passons « [notre] vie à jouer [notre] vie », au sens où nous incarnons les rôles qui nous ont été proposés (ou imposés), et, par le biais de ceux-ci, on nous apprend à imiter des modèles et à intégrer les récits qui les concernent. Ceci, dans l'optique du « geste emprunté » d'Anne Creissels (2019) ou encore de la compréhension de Huston (2008 : 158), qui y fait écho, du soi comme étant tissé d'autres, peut être une proposition fort intéressante et édifiante (dans le

²⁵ (Chloé Delaume, 2010 : 13)

²⁶ J'adhère à l'argumentaire de l'autrice qui cherche à faire valoir la portée de la fiction et de nos fabulations dans nos vies, mais je reproche un certain anthropocentrisme à sa pensée : m'évoquant la tradition cartésienne, l'autrice tente de distinguer (voire d'élever) l'humain en opposition aux autres animaux (voire aux autres vivants) et je suis d'avis que nous faisons fausse route lorsque nous prétendons pouvoir cerner la perspective animale et ses capacités. Le spectre de nos expériences, selon moi, est tout aussi limité et situé que celui des autres vivants, et nous ne pouvons ainsi confirmer que l'humain est supérieur de quelque façon – y croire reviendrait à la croyance d'une de nos fabulations, parmi d'autres.

sens où elles construisent une toile de filiations), et c'est pourquoi je choisis de l'explorer ici. Là où il se forme un nœud, cependant, c'est à l'intersection des lectures féministes de ces modèles répétés, ou lorsque la proposition devient contrainte. L'autrice féministe Anne-Marie St-Jean Aubre (2012 : 75) nomme alors ces identités imposées comme identité-imposture, soit celles définies par le discours patriarcal et hétéronormatif. Provoquant un décalage (conscient ou inconscient), s'en est alors ressenti l'impression d'être Autre, ou étrangère à soi-même. La pratique de l'autofiction, qui au féminin a une histoire bien garnie de critiques et de ridiculisations (Grell, 2014 : 30) comme elle menace forcément d'ébranler l'ordre patriarcal établi, est un lieu de conjonction entre la performativité et la représentation où ces postures et impostures sont investies, ou encore, refabulées.

Une des premières manifestations artistiques d'*Une femme éléphant* est une série de dessins intitulée *Une femme éléphant, la naissance* (2011) (fig. 4) dans laquelle l'artiste explore la posture du personnage. Il s'agit d'emblée d'une recherche corporelle, où le corps humain se lie à la trompe de l'éléphant, où est alors sondé le rapport à cette prothèse imaginaire ajouté à un corps de femme ainsi que le rapport à l'espace de ce corps hybride (Entretien HMF, 2020). Ces dessins sont toutefois bien plus qu'une représentation d'un nouveau corps monstrueux. D'une part, puisqu'ils ont été réalisés comme préparation à la forme performative et en s'appuyant sur le ressenti du corps (se dessiner sans se voir) au croisement de l'imaginaire (devenir une femme éléphant). D'autre part, et à mon sens, car bien qu'ils étudient comment pourrait se tenir un corps arborant la trompe, ils investissent aussi une réflexion sur la posture/l'imposture identitaire. À cet égard, je rappelle que l'origine de l'alter ego est une expression soulignant l'état de peine et de lourdeur ressenti par les femmes et les personnes marginalisées; celles qui ressentent le poids des rôles imposés. Le fusain employé confère certes un caractère sombre aux dessins et les positions du personnage portraituré sont changeantes; bien que plusieurs évoquent un recroquevillement sur soi, elles laissent tout de même soupçonner que le récit imposé ne collera plus à la peau. L'un de ces dessins se démarque par la stature représentée, le corps nu est droit assis, la tête est celle d'une éléphante et les mains, humaines, forment un cercle vide devant le ventre alors qu'on peut lire

dans l'arrière-plan des mots presque fantômes : « une femme éléphant attend avec les mains vides » (fig. 4). Cette phrase renvoie à mon avis tant au *despacho* exploré par l'artiste qu'aux promesses que renferme l'autofiction; ce vide est à la fois vertigineux et rempli de potentiels.

Quelques autres œuvres du corpus peuvent être interprétées comme des autoportraits, ou plutôt des portraits autofictionnels, qui reflètent cette recherche identitaire en continu. L'une d'elle, réalisée en début de processus de subjectivation du personnage, *Portrait d'une femme éléphant* (2011-13) (fig. 11), est une vidéo d'une exploration performative dans laquelle la femme éléphant – incarnée par l'artiste –, torse nu, manipule une longue trompe faite de tuyau de ventilation (ce matériau sera régulièrement utilisé en guise de trompe) devant la tête, cachant presque complètement le corps. Les mouvements sont lents, mais ne s'arrêtent jamais, suggérant que le masque de cette identité imposée ne se figera pas; de multiples figures contorsionnées sont tentées. Une autre, cette fois plus tardive, *Elle se trompe* (2015-17) (fig. 12), est une vidéo-performance au titre jeu de mots. Dans cette œuvre de deux minutes présentée en boucle, les mouvements sont encore plus subtils. Face à la caméra, la femme éléphant est assise sur une chaise et sa posture est complètement tirée vers le sol par le poids de la trompe. Portée sur la tête comme un gant de nylon reliant le tuyau de ventilation, elle manipule délicatement sa trompe. Enfin, une dernière œuvre que je souhaite joindre à cette collection de portraits autofictionnels est une série de dessins à l'aquarelle amorcée, elle aussi, dès les premiers temps d'*Une femme éléphant : Étude pour habiller une femme éléphant (entre le cœur et la trompe)* (2011) (fig. 5 et 13). Le titre l'indique, ces dessins à l'aquarelle se veulent une étude, soit une exploration de la corporalité de la femme éléphant. La figure du sein y est démultipliée et une trompe, encore une fois aux allures de tuyau de ventilation, s'entortille au travers de ces derniers. La représentation est reprise et retravaillée selon plusieurs variations; une agglomération de seins se tenant sur jambes humaines semble rendre

phallique²⁷ la trompe alors que d'autres ne présentent aucun autre membre proprement humain. Comment peut se revêtir *Une femme éléphant*? Comment peut-elle se représenter? La réponse semble n'être possible que dans la mouvance : une fluidité entre les frontières humaine/monstrueuse, organes femelle/mâle, soit un constant remodelage de ses possibilités :

C'est une évolution, ça change, ça fonctionne pour le moment qu'elle a été faite. Mais elle n'aura jamais un seul habit ou une seule façon d'être. Au début peut-être que je pensais à ça, que je cherchais ça, mais aujourd'hui je me dis qu'elle n'a pas besoin d'avoir une image très figée. [...] On a cette liberté, pourquoi est-ce qu'on va s'assujettir à une seule chose?

[...]

Moi je pense qu'être dans l'exploration, on trouve des avenues qui tout à coup vont s'ouvrir à d'autres préoccupations. Ça veut dire, c'est comme des questions qui s'ouvrent...ou des voies peut-être à suivre avec le travail, avec les images, ce sont des questions ouvertes. Mais je ne peux pas donner de réponse sûre et concrète, je ferais une erreur. Je pense qu'on fait des erreurs quand on fait des affirmations catégoriques. C'est ça qui me fait peur... (Entretien HMF, 2020).

Chacun de ces éléments du corpus de l'alter ego s'inscrit dans la poursuite de la recherche d'une figure représentationnelle en constante transformation. J'y perçois un rapprochement avec la démarche de l'autrice Chloé Delaume (2010 : 80) : « [...] je dois m'écrire sans cesse pour me faire advenir. [...] Le je se reconstitue à chaque représentation de soi ». En ce sens, Helena dessine ou incarne « sans cesse » la femme éléphant en reconstituant chacune des représentations afin d'en garder en mouvance sa définition. Aussi, la perméabilité des frontières, qu'elles soient culturelles, entre les genres, ou autres, est constamment revendiquée dans la pratique d'Helena; chaque nouvelle représentation d'*Une femme*

²⁷ Cette lecture percevant une forme phallique dans la trompe me semble présente dans ce dessin précisément, mais je crois qu'une telle lecture qui se voudrait plus globale et qui tisserait ce lien dans l'ensemble du corpus manquerait de profondeur. C'est-à-dire que, d'une part, elle me semblerait trop ancrée dans une compréhension biomédicale du sexe qui se démarque du genre (alors que l'artiste explore justement une ambivalence et une fluidité entre les genres, mais aussi entre l'anatomie des sexes [voir à cet égard la série *Frontières* étudiée au prochain chapitre]), et d'autre part, ce serait encore trop campé dans une opposition binaire des désirs, comme si la masculinité était le pendant désirable de la féminité.

éléphant renégocie le dialogue et les limites entre femme et monstruosité, entre la Colombie et le Canada interculturel, entre le privé et le public.

Je veux rejouer à l'infini les variations de cette concordance falsifiée.
(Karianne Trudeau Beaunoyer, 2021 : 31)

Chloé Delaume (2010 : 80) avance aussi que la répétition, bien qu'elle implique une révision à chaque essai, donne l'impression d'une continuité ou d'une cohérence au Je, et que ceci permet également de percevoir la performativité dans le genre. Ici, l'autrice semble se positionner en filiation avec Judith Butler, pour qui le genre est un acte qui requiert une performance répétée afin de se maintenir comme fiction sociale prédominante et contraignante (Butler, 1990/2006 : 264). Ainsi, j'estime que la construction d'une autofiction chez Helena est simultanément un effort de dévoilement de ces performances, de ces scripts normatifs continuellement perpétués, et ce puisque l'accent est mis davantage sur le processus de création et de reformulation que sur un résultat figé. Remodeler son collage identitaire permet d'interrompre le rôle prescriptif. Cette stratégie, cela dit, est tout aussi perceptible avec *Dragone rouge* : « Elle récidive, et oui! Encore collée à ma peau...d'aventure en aventure ou devrais-je dire de version en version²⁸ » (Valotaire, 1986-1991). Chloé Delaume (2010 : 90) revendique que la fiction a un pouvoir avéré de modifier le réel, ce que je saisis selon une compréhension de l'imaginaire non pas seulement comme échappatoire, mais aussi comme lieu qui pousse à agir (Lorenzi, 2017 : 13). L'autrice postule qu'il ne s'agit pas d'utiliser, mais bien de provoquer le vécu de façon à ce que l'écriture (je précise : ou la création) génère des fictions dans le réel et que ces créations s'inscrivent dans une démarche où il s'agit de vivre des expériences et non pas seulement de les raconter; « que le corps lui aussi se retrouve impliqué » (Delaume, 2010 : 90). Ce qui est perçu comme le réel n'est en fait qu'une série de configurations mobiles « que l'on ne fixe que par convention » (Huston, 2008 : 23). Pour le dire avec Nancy Huston (2008 : 24), apprendre à fabuler, apprendre à se façonner un soi, c'est aussi « activer, à partir d'un contexte familial et culturel donné, toujours particulier, le mécanisme

²⁸ Extrait tiré du programme accompagnant la présentation de la performance *Dragone rouge récidive*, en 1989.

de la narration ». Elle dit également que dans la rencontre entre les cultures, il y a un potentiel augmenté de percevoir le caractère fictif de notre propre culture, par osmose, comme celui de l'autre nous apparaît plus facilement discernable (92-93). Cette rencontre est aussi au cœur des explorations d'*Une femme éléphant* qui réfléchit la rencontre interculturelle dans l'intime amoureux à l'intersection des rôles de genre issus de l'hétéronormativité. Faisant de la chambre à coucher l'atelier de son alter ego, Helena m'apparaît cerner les fictions genrées tout en soulignant que le bagage culturel des individus interfère dans sa compréhension, car les tabous, aussi, sont tout autant fictions (37). L'artiste nomme ces décalages comme des « malentendus culturels » (Entretien HMF, 2020), présents dans son vécu intime, mais également dans son vécu plus global comme personne immigrante. Ces « malentendus culturels » alimentent néanmoins ses fabulations autofictionnelles : « [...] alors parfois, quand je joue avec la fiction, ce ne sont pas nécessairement mes propres paroles...c'est la parole aussi d'une culture qui rentre dans ma démarche » (Entretien HMF, 2020).

*L'autofiction était pour moi un territoire, un terrain vaste où bâtir des possibles
cimentés de vécu.*
(Chloé Delaume, 2010 : 6)

La constante redéfinition de la figure de la femme éléphant s'inscrit également dans un désir de dialogues, d'échanges et d'instabilités. Il y a le dialogue entre les matérialités employées, sur lequel je reviendrai plus tard, le dialogue entre la forme corporelle humaine et monstrueuse ainsi que le dialogue entre les normes et l'altérité; des conversations qui façonnent l'identité. Ma compréhension de ces dialogues liminaux²⁹ se veut en phase avec la nomadisation du sujet tel que le propose Rosi Braidotti, puisqu'il s'agit d'une position propice à la création de liens sans pour autant camper les postures. Aussi, pour Braidotti (1994), le sujet nomade est sa propre suggestion d'une figuration du sujet féministe qui propose des fictions politiques afin de subvertir les conceptions et les représentations conventionnelles de l'être humain. À mon sens, l'incarnation d'*Une femme éléphant*, ainsi que de *Dragone rouge*,

²⁹ J'emploie ce terme en consolidant la définition qu'en propose l'exposition *Liminalités : corps, lieux entrelacés et autres* (2019) à laquelle a participé Helena; la liminalité y est définie comme lieu d'échanges ambigus et transitoires où réside la possibilité de subvertir les normes (Martin Franco, s. d.).

correspond à des propositions de fictions politiques féministes. Ces (auto)fictions sont politiques, elles sont des actes engagés, car elles mènent des réflexions qui sont doubles, tel que l'entend Isabelle Grell (2014 : 41) : en premier lieu, l'autofiction reflète le monde, et en second lieu, elle le pense. Ou encore, pour approfondir cette idée aux côtés de Chloé Delaume (2010 : 58), « la fictionnalisation de soi, c'est un acte de résistance ». Un acte de résistance aux fictions collectives, certes, mais de manière très frontale comme l'autofiction demande une implication totale du sujet (58). Toutefois, cette implication de soi n'est aucunement dans l'objectif d'enjoliver sa réalité (61), bien que les transformations puissent être réelles; comme Helena et Suzanne le rappellent dans leur démarche, il s'agit avant tout d'un effort de compréhension. C'est ce que recèlent les personnages de romans (que j'extrapole aux personnages de création, telles *Une femme éléphant* et *Dragone rouge*) selon Nancy Huston; ils mènent à comprendre que nos vies sont des fictions – conséquemment, que le réel est subjectif (Grell, 2014 : 35) – et, ce faisant, il est possible d'y intervenir et d'en infléchir le cours (Huston, 2008 : 172-173).

Je contourne plus que je ne trace des contours, [...]. [...] Je ne me crois pas capable de trouver le mot juste, l'image juste; il me suffit alors de les multiplier.
(Karianne Trudeau Beaunoyer, 2021 : 42-43)

Mon Je s'assume pleinement kaléidoscopique.
(Chloé Delaume, 2010 : 78)

L'autofiction est largement étudiée et documentée du côté de la littérature, si bien qu'elle est maintenant une forme littéraire en soi, une forme parfaitement subjective selon Chloé Delaume (2010 : 77). C'est pourquoi je me suis tournée vers ces études, notamment vers les propos des autrices Isabelle Grell, Nancy Huston et Chloé Delaume, afin d'approfondir ma compréhension des créations autofictives d'Helena et de Suzanne. Ce rapprochement entre arts visuels et littérature, toutefois, s'avère significatif comme les mots, la poésie et le récit sont aussi partie prenante de leurs corpus (j'y reviendrai plus en profondeur au dernier chapitre). Néanmoins, dans un numéro de la revue *Parachute* portant sur l'autofiction, Olivier Asselin et Johanne Lamoureux (2002 : 13) tracent aussi le lien entre la théorisation de

l'autofiction en littérature et sa pratique courante par les artistes contemporains : « Qu'ils [et elles] interviennent sur leur corps réel ou sur la représentation de soi, ces artistes travaillent à la transformation d'eux-mêmes, à l'invention de nouveaux corps, de nouvelles identités et de nouvelles vies » (14).

*Du réel je bascule vers la fiction, du fond de la fiction je m'adresse au réel pour
m'y inscrire enfin, après transformation.*
(Chloé Delaume, 2010 : 79)

Dragone rouge se caractérise dans son ensemble par une urgence d'exister. Son processus de construction identitaire est défini par l'artiste comme une multitude et un chevauchement d'expériences (Valotaire, 1991), bien que ses débuts se soient matérialisés par des études au dessin aux bâtons à l'huile³⁰ (fig. 14 et 15).

C'est parce que la Dragone...il y a toujours fallu que je la voie, parce que je ne la voyais pas quand je me regardais. *Innocente* [dans *Innocente ton désespoir me tue*], c'était moi l'*Innocente*, comprends-tu? Le *Cantique des créatures*, c'était les grandes images derrière. Mais elle [la Dragone], c'était une chimère – c'est d'elle qu'il était question. Il fallait qu'elle existe...c'était [les dessins] comme des photos, moi j'avais l'impression de la prendre en photo. [...] Ce sont [représenté dans les dessins] des aspects que je vivais intérieurement, par elle. Veut, veut pas, c'est moi quand même [rises]! Mais, elle, elle pouvait être plus cochonne publiquement, elle pouvait être plus baveuse...tu sais, elle pouvait crier, hurler, être en colère (Entretien SV, 2020).

Tous sans titre³¹, ces dessins montrent diverses représentations de l'affranchissement du personnage : par exemple, « La naissance » de l'alter ego, « la Dragone en gang » ou « Les monstresses », « Les amoureuses », « La masturbation », « L'ouroboros », « La Dragone qui se regarde dans le miroir » ou « La Dragone au micro » (Valotaire, 1986-1991)³². La gestuelle des

³⁰ Bien qu'explorations prémonitoires aux performances, ces dessins sont toutefois considérés comme œuvres à part entière et sont des composantes du corpus par lequel existe l'alter ego.

³¹ On retrouve cependant des titres de travail dans le cahier de recherche de l'artiste (fig. 16), tels que *Naissance volcan* (fig. 17), *Dragone se mord les pieds*, *La jouisseuse* (fig. 30), *La chicane* (fig. 18), *La Dragone au bar* (fig. 19), *La Dragone dans les fleurs* (fig. 20), *La bataille* (fig. 21), *La Dragone volante* (fig. 22) et *Les monstresses*.

³² Ces scènes sont nommées dans les notes de travail de l'artiste, certaines étant au moment déjà réalisées et d'autres à venir (Valotaire, 1986-1991).

traits est dynamique et les couleurs sont très vives et saturées. Les compositions sont chargées et débordent des délimitations du papier. Ces aspects laissent entendre une recherche esthétique vibrante et affirmative qui correspond aux qualités revendiquées par le personnage. Ces représentations sont ambivalentes entre l'autoreprésentation et l'exploration de la transformation qu'engendre le dédoublement de soi, de la tension entre soi et l'altérité. Certains dessins montrent la Dragone seule, alors que d'autres témoignent d'interaction avec autrui. Des scènes similaires sont aussi produites par le médium de la vidéo³³, soit celles qui sont apparues dans la première phase performative, mais dont on témoigne particulièrement dans *Dragone rouge*, deuxième phase du cheminement de ce personnage d'autofiction, qui est en quelque sorte indissociable de la première phase. Il s'agit d'une vidéo, ou d'une « vidéo-synthèse » (voir l'annexe B-1) présentée seule et composée à partir du matériel vidéo utilisé dans la première performance de 1986 ainsi que des extraits de la captation vidéo de cette dernière. Les images sont entremêlées et dialoguent entre elles. La trame audio est quant à elle composée à la fois du texte récité lors de la performance (issu de la captation de la performance et en voix off) et d'extraits musicaux tirés de la pièce *It's insane* de l'album *Ravir* (1985) du groupe féministe de musique avant-garde Wondeur Brass³⁴. En plus de l'affiliation avec la vidéaste Suzanne Vertue, il est évident que les collaborations étaient fondamentales au processus de création de Suzanne et que celles-ci sont toutes puisées dans un bassin d'artistes militantes féministes. En outre, j'estime que la vidéo a été le lieu où l'artiste a été en mesure d'explorer plus en profondeur la fiction de son personnage, ou pour reprendre l'expression de Rosi Braidotti, où la fiction politique féministe de Suzanne a davantage eu libre cours. En ce sens, je conçois aussi *Dragone rouge* comme une exploration du sujet nomade comme l'entend Braidotti (1994) : par l'autofiction, l'artiste circule à travers divers niveaux d'expériences en espérant y former des connexions émancipatrices. Cette capacité de

³³ Notamment celles abordées dans la première section (2.1.1) de ce chapitre.

³⁴ Wondeur Brass était un groupe de musique montréalais aux racines activistes et féministes entièrement composé de musiciennes (principalement de cuivres) et actif entre la fin des années 1970 et les années 1990. La rencontre entre plusieurs styles musicaux (free jazz, punk, new wave, etc.) les caractérise en plus d'une tendance à défier les conventions musicales. Les membres du groupe ont fluctué, mais en 1985, lors de l'enregistrement de leur premier LP, l'album *Ravir*, elles étaient six : Hélène Bédard, Ginette Bergeron, Judith Gruber-Stitzer, Joane Héту, Diane Labrosse et Danielle Palardy Roger. Pour consulter des articles de presse au sujet de cet album clé, voir : <https://www.supermusique.qc.ca/fr/evenements/20353/wondeur-brass-ravir>

rencontre des expériences, qui est hautement estimée par l'autrice, peut être saisie à la lumière du concept de la philosophie du *as if* (comme si) revendiqué comme potentiel métaphorique et performatif du sujet nomade (5-6). Faire comme si elle est dragonne, faire comme si elle investit une intimité avec elle (la Dragone, mais aussi avec elle-même) permet à Suzanne de vivre ces expériences, d'acquérir une connaissance somatique de celles-ci, aussi, et puis de les croiser avec ses propres expériences afin d'en faire émerger de nouvelles compréhensions et potentiellement de réelles transformations. Chloé Delaume (2010 : 62) le rappelle d'ailleurs, « l'autofiction c'est une expérience, et elle doit être reçue comme telle », elle ne peut être vécue par ou pour autrui. Et, reconnaître la fiction comme partie prenante de sa subjectivité, nomade ou mythomane, c'est faire place à tous ces personnages potentiels que nous portons toutes et tous en nous (67) :

De s'inventer, de se créer. D'être qui est-ce qu'on veut être, en fait. D'habiter sa propre fiction. De l'habiter! De se l'approprier. Car si sa propre fiction est porteuse de puissance, bien il faut l'écouter! On l'appelle une fiction parce qu'elle ne parlait pas, mais elle est aussi vraie que ce que le monde voit! (Entretien SV, 2020)

2.3 « Il y a un fantôme dans mon miroir³⁵ »

Elle se regarde, se fascine comme fascine ce qui est étranger à soi. Elle ne peut se détacher de ce double reflet où à la fois elle se reconnaît et se méconnaît.
(Rose-Marie Arbour, 1991 : 92)

Dans son essai *Se refaire un double* (1991), la théoricienne Rose-Marie Arbour dénote que pour les femmes, se regarder – dans l'optique de se représenter, par exemple – implique un dédoublement. Ce dédoublement provient d'une tension entre une image imposée et produite par le pouvoir phallocrate et une image fabulée par soi, usant de sa propre expérience en tant que femme (92). Elle soulève que la culture patriarcale demeure celle qui a formé les artistes

³⁵ (Cosmophone, 2019)

femmes auxquelles elle s'intéresse et qui revendiquent se distancier de cette dernière (94). De ce fait, elle précise que « se regarder elle-même veut dire regarder aussi l'image fabriquée pour elle, [puis,] en arriver à une image fabriquée par elles sans se couper de son contexte réel, voudra dire composer avec cette double image » (96). Pour ces femmes, un regard sur soi est ainsi toujours superposé à celui des autres sur soi (98), mais de façon à le montrer comme un leurre, à montrer sa fabrication : « Elle affirme du coup qu'il n'y a pas de réalité en dehors des constructions qu'on en fait, en dehors des *histoires* qu'on (se) raconte et, qu'à ce titre, elle n'a de cesse de se refaire un double, elle ne cesse de se refaire une *réalité propre* » (110). Alors que leur existence et leur imaginaire sont imbibés des modèles dominants (91), les artistes se confrontent à et assument cette division, elles montrent ce qui a été occulté en elles (92-93) : c'est précisément à mon sens la puissance de l'autofiction où la division et la fragmentation de soi ne sont nullement infamantes. Mais que faire du regard? De l'occulocentrisme qui règne au sommet de la hiérarchie sensorielle en Occident? Car bien qu'Helena et Suzanne fassent de la matérialité de leur corps un enjeu central et que l'incorporation somatique de leurs expériences soit revendiquée, elles réfléchissent aussi à cette notion du regard, un regard patriarcal, auquel leurs réalités n'échappent pas.

Celui ou celle qui n'a jamais pu parler de la réalité de ses perceptions, celui ou celle à qui l'on empêche la lecture de son propre territoire émotionnel, celui-là, celle-là saisira que l'identité est à la fois quête et conquête du sens. [...] La conquête de l'identité, c'est aussi ce mouvement de soi vers soi qui consiste à prendre des risques en-dedans, pour dissoudre son personnage, pour déjouer les impostures de la réalité, pour que la réalité soit nourrie des multiples possibles du dedans de soi, de la science-fiction de soi.
(Nicole Brossard, 1983)³⁶

Dragone rouge, c'est Suzanne Valotaire qui se regarde, qui cherche à comprendre sa propre « science-fiction ». Le concept du narcissisme, qui ici s'éloigne volontairement d'une compréhension tirée des traditions freudienne ou jungienne – patriarcales – de la psychanalyse, est un catalyseur pour l'alter ego de Suzanne. Elle cherche à questionner le

³⁶ Cette citation, que j'ai découverte dans le cahier de recherche de Suzanne, y est recopiée à plusieurs reprises, témoignant de la réverbération qu'elle a pu avoir pour l'artiste.

potentiel créateur et évolutif du narcissisme (Valotaire, 1986-1991). Elle cherche à réhabiliter le narcissisme³⁷, à se le réapproprier, avec d'autres références, afin de subvertir et de sortir de sa compréhension tirée d'une lecture somme toute simpliste du mythe de Narcisse – Narcisse qui a été puni pour confondre le réel et l'imaginaire (Valotaire, 1986-1991). C'est-à-dire, explorer quel est le potentiel émancipateur de retourner le regard vers soi, et ce particulièrement selon une lecture féministe de ce regard, tel que le propose Arbour. Un dédoublement de soi, à mon avis, est une forme d'engagement d'un narcissisme que je qualifie alors de féministe. Et justement, c'est par le biais du regard de l'autre sur elle que Suzanne s'est vu accueillir le thème du narcissisme dans son processus de création :

Le thème du narcissisme il est apparu parce que ce mot-là est apparu dans la bouche de l'autre et j'ai cru qu'on me disait que j'étais de la merde, et que j'étais malade; que j'étais narcissique. Alors là, pour comprendre, c'est toujours comme ça que je fonctionne, je suis allée voir de quoi relève cette histoire-là, et là j'ai lu, j'ai lu, j'ai cherché puis là, bien, j'ai trouvé des références extraordinaires! (Entretien SV, 2020)

*J'étais à table
c'était la nuit
il y avait une fenêtre
il y avait un miroir
et on a remarqué
ma fascination
pour mon reflet.*

*C'était la honte
pour laquelle j'étais faite.
C'était la honte
pour laquelle
j'étais née.
Un instant
les gens se sont tus*

³⁷ D'ailleurs, le titre donné au projet dans la demande de subvention qui a permis à l'artiste d'élaborer le corpus était : *Les Monstress ou faut-il réhabiliter le narcissisme* (Valotaire, 1986-1991).

*pour me voir
me regarder.*
(Alexie Morin, 2018 : 131)³⁸

Un narcissisme sain, selon la psychanalyste Alice Miller (1983 : 47), c'est posséder « la certitude que les sentiments et les désirs qu[e l'on] ressent appartient à son propre soi » et que cette certitude « est là comme le pouls auquel on ne fait pas attention tant qu'il bat normalement »³⁹. Apprendre à s'aimer en tant que femme ou personne opprimée, ou réapprendre à s'aimer sans culpabilité à la suite d'une crise d'identité, comme le nomme Suzanne, c'est aussi politiser la honte associée à ce sentiment d'inadéquation. Notamment au cœur des théories queers, la stratégie que représente cette réappropriation de l'insulte ou du stigma tend à rendre inefficace la portée infamante. C'est donc en cherchant la dignité dans le facteur de honte sociale (Lorenzi, 2017 : 7) que Suzanne a investi son regard sur soi, et comme bien des artistes féministes de son époque, le médium de la vidéo et son potentiel d'interactivité en ont été un outil particulièrement profitable : « Je voulais travailler avec la vidéo parce que ça marchait avec le thème du narcissisme, je pouvais me voir. Mais pour moi c'était un outil de recherche, c'était du stock, c'était pour voir qu'est-ce que ça fait quand on se voit? Comment moi je réagis? » (Entretien SV, 2020).

J'ai eu honte. J'ai eu peur et j'ai bouffé ma honte et ma peur. Je me disais : tu es folle! Qu'est-ce que c'est que ces montées, ces inondations, ces bouffées? Quelle est la femme bouillonnante et infinie qui n'a pas, immergée qu'elle était dans sa naïveté, maintenant dans l'obscurantisme et le mépris d'elle-même par la grande poigne parentale-conjugale-phallogocentrique, eu honte de sa puissance? qui ne s'est pas, surprise et horrifiée par le remue-ménage fantastique de ses pulsions (car on lui a fait croire qu'une femme bien réglée, normale, est d'un calme...divin), accusée d'être monstrueuse? qui, sentant s'agiter une drôle

³⁸ Cet extrait de poésie logé dans le roman *Ouvrir son coeur* d'Alexie Morin m'évoque très fortement le moment où la notion de narcissisme est entrée, de plein fouet par les mots de l'autre, dans la vie de Suzanne : « [...] et un soir, on soupait et il n'y avait pas de rideaux sur les fenêtres, on était sur la pointe à Maisonnette et il fait noir noir noir. Alors la fenêtre était comme un miroir, elle me renvoyait mon reflet. Moi, je ne me suis pas rendu compte de ce que je faisais, mais lui, qui était un homme de théâtre aguerri, m'observait, puis il m'a dit : "Oh, you're doing something, Suzanne. You just did something that I never saw you do before...you checked your reflection". Pour moi, ce que j'ai retenu, c'est qu'il me traitait de narcissique. Il me disait : tu es narcissique. » (Entretien SV, 2020).

³⁹ Alice Miller a été une référence importante dans le développement de *Dragone rouge* (Entretien SV, 2020) et ces citations apparaissent aussi dans le cahier de recherche de l'artiste (Valotaire, 1986-1991).

*d'envie (de chanter, d'écrire, de proférer, bref de faire sortir du neuf), ne s'est pas
crue malade? Or sa maladie honteuse, c'est qu'elle résiste à la mort, qu'elle
donne tant de fil à retordre.*
(Hélène Cixous, 1975/2010 : 39)

Pour approfondir ma compréhension de l'usage du dispositif vidéo pour autoscopie, je convie les propos de l'historienne de l'art Joanne Lalonde qui, dans son essai « La tentation narcissique : vidéo et investissement du soi » (2001), propose une analyse de la question de l'autoreprésentation et de l'usage du biographique qui a marqué l'histoire de l'art vidéo. L'autrice s'appuie notamment sur un texte fondateur au sujet de l'art vidéo de Rosalind Krauss publié en 1976, et ce afin d'en proposer une compréhension revue et élargie à la lumière des 25 années qui séparent les textes – un temps considérable compte tenu des avancées technologiques de la fin du XX^e siècle – et de la production artistique canadienne. J'adhère d'emblée à la reprise par Lalonde du concept de l'esthétique du narcissisme évoquée par Krauss, c'est-à-dire une investigation du soi faisant appel à deux données lorsque liées à la production vidéo : 1) l'effet miroir de la diffusion en direct et 2) l'usage du corps comme matériau privilégié (9). Je considère ces aspects comme tout à fait présents dans *Dragone rouge* (mais aussi tout particulièrement dans *Dragone rouge récidive* (fig. 23), troisième phase du corpus sur laquelle je reviendrai plus en profondeur au prochain chapitre). Ensuite, afin d'illustrer sa réévaluation de la tentation narcissique, soit une caractéristique de la vidéo qui se veut psychologique plutôt que formelle (Krauss, 1976 : 51), Lalonde propose trois stratégies de représentation observées chez les pratiques artistiques de la vidéo contemporaine : 1) l'autobiographique, 2) la confession et 3) l'alter ego. Bien entendu, j'ai d'abord pensé pouvoir tisser des liens entre l'œuvre de Suzanne et la troisième stratégie. Cependant, à bien y réfléchir, je constate que l'usage du dispositif vidéo chez cette dernière correspond en fait aux trois stratégies. En premier lieu, Lalonde pointe les caractéristiques de la vidéo qui se prêtent bien, voire intrinsèquement, à l'autobiographique, soit la présence de l'image comme un double réaliste, la facilité avec laquelle le corps peut être introduit et présenté dans son intimité et la malléabilité de ses fonctions et de ses modes de présentation (11). Toutefois, l'autrice semble proposer une distinction entre autobiographie et autoportrait en caractérisant le premier selon des qualités narratives et le deuxième selon des qualités poétiques. Je crois à

mon tour que ces catégories ne sont pas mutuellement exclusives et que l'œuvre de Suzanne présente conjointement des qualités de l'ordre du récit et de la poésie. En deuxième lieu, la stratégie de la confession se caractérise selon Lalonde par les éléments suivants, tous employés de façon évidente dans l'usage de la vidéo par Suzanne : « instance énonciative du je et narrat[rice] intra-diégétique, utilisation du gros plan, plan séquence, cadrage fixe et regard caméra » (12). En troisième et dernier lieu, l'alter ego est présenté comme une stratégie de scission et de dédoublement du moi, créant ainsi un complément exploratoire de la figure du moi. Il s'agit donc d'une investigation des différents territoires d'une identité en construction et de la tension entre subjectivité et altérité au sein d'un processus de devenir (11-12).

*plus d'une fois sans l'accord de personne
j'ai volé mon corps sur les tables d'autopsie
[...]
mais dès que le regard s'active
tentaculaires les organes remontent
un œil escalade mes cuisses mon ventre
il vient s'asseoir délicatement
dans son sphénoïde
(Chloé Savoie-Bernard, 2018 : 11; 20)*

De plus, Lalonde souligne que la notion d'alter ego en vidéo implique une mouvance qui se déploie à partir « de caractères sexuels [...] ou de tout autre éléments culturels ». Dans le cas de la figure d'alter ego de la Dragone rouge ici concernée, je conçois que la mouvance se manifeste par la métamorphose où le devenir tend vers l'hybridité et où l'altérité se situe dans la monstruosité réclamée. Compte tenu de ces aspects évoqués par Joanne Lalonde, j'estime que la qualité narcissique de la vidéo, et plus largement son intégration à la performance dans le cas de Suzanne, se comprend selon une perspective féministe comme un effort de résistance aux normes identitaires imposées et conséquemment comme un effort d'autodétermination. Nonobstant, l'autodétermination n'est pas synonyme de fixité, elle peut relever d'une revendication d'une mobilité soutenue ou encore d'une indécidabilité. Cette dernière m'apparaît comme étant une force dans l'œuvre et, aussi, comme particulièrement

perceptible dans les jeux de regards de l'artiste/alter ego. Jean Tourangeau (1989 : 62) le soulève dans une critique de l'événement *Performances + Artefacts* dans lequel était présenté *Dragone rouge récidive*⁴⁰ en posant la série de questions suivantes : « Regarde-t-elle la caméra? Ou bien nous regarde-t-elle? Et surtout, qui nous regarde? ». La volonté de rester double évoquée ci-haut me semble signifier que les réponses à ces questions sont tout aussi pivotantes.

Pour réfléchir plus longuement au regard de l'Autre posé sur soi, je souhaite me retourner vers *Une femme éléphant* d'Helena. Avec l'œuvre *La planète des seins*⁴¹ (2011) (fig. 13), tirée de la série d'aquarelles *Étude pour habiller une femme éléphant (entre le cœur et la trompe)*, elle arpente, non sans dérision et hardiesse, les désirs hétéronormatifs et patriarcaux projetés sur les corps des femmes, désirs qui affirment notamment son pouvoir de domination par le regard, reléguant les autres sens à un rang secondaire :

Après il y a l'autre série avec les seins, pleins de seins, pleins de seins partout. Elle a été réalisée dans un contexte d'une résidence, et j'y ai travaillé le désir de l'autre envers le corps de la femme. Ce n'est pas que je veux avoir des seins et des seins et des seins...ce sont des désirs monstrueux que l'on projette vers nos corps...alors c'était un essai d'élaborer sur ça (Entretien HMF, 2020).

Une sphère boursoufflée de seins devient en quelque sorte l'emblème de la série et sa forme sera reprise pour la création d'œuvres ultérieures, dont notamment l'œuvre plus récente *Nuancer* (2019) (fig. 25), où les nuages à mamelons sont déclinés dans une multitude de teintes. Intégrer le désir de l'Autre, la perception de l'Autre sur soi afin de l'observer sous toutes ses coutures et de la subvertir est une stratégie qui traverse plusieurs corpus de l'artiste. Une stratégie qui correspond à mon sens aussi à la politisation de la honte évoquée ci-haut, transfigurant l'humiliation de celle-ci en *empowerment*, mais qui dans ce cas ici me semble davantage une politisation du dépit et de la fatigue de se soumettre à une conformité, le tout

⁴⁰ La performance y a été présentée, mais comme l'annonce le titre, il y avait également un volet de présentation en salle où des artefacts appartenant au corpus de *Dragone rouge* étaient présentés (fig. 24).

⁴¹ Sur le site web d'Helena, on peut lire que les appellations « fleur de seins » et « grappe de seins » sont aussi employées pour parler de l'œuvre (Martin Franco, s. d.).

avec une pointe d'humour bien assumée. On retrouve également sur le site web-atelier d'Helena, dans une section accordée à des références pertinentes au développement d'*Une femme éléphant*, une mention de l'artiste phare Louise Bourgeois, vêtue d'une de ses œuvres en latex, *Artemisa* (2002) (fig. 26), qui fait allusion au mythe éponyme, mais qui fait aussi écho à *La planète des seins* (fig. 13) par la démultiplication de seins sur le corps. Il n'est pas surprenant qu'une pionnière en matière d'aborder corps et sexualité des femmes dans l'art et en ce qui est de revendiquer l'indissociabilité de l'art et de la vie ait croisé les réflexions d'Helena. Je souhaite à mon tour mobiliser une autre sculpture-vêtement en latex de Louise Bourgeois, *Avenza* (1968-69) (fig. 27) comme je la considère tout particulièrement pertinente pour réfléchir le rapport au regard de l'Autre dans l'œuvre d'Helena. *Avenza*, portée par Louise Bourgeois à la fin des années 1960, est une robe ronde couleur sable, aux bombements circulaires qui donnent l'impression d'avoir poussé organiquement sur le corps de l'artiste. Cette sculpture est plus tard intégrée à l'installation *Confrontation* (1978) qui servira aussi de scène pour une performance. Cette dernière œuvre porte sur la vulnérabilité qu'engendre notre rapport constant au regard des autres et sur la confrontation que celle-ci représente, ainsi que sur la nécessité de se confronter à soi, de se faire face, devant les autres (Guggenheim Museum, 1978/2016). Le ton propre à l'aveu et le caractère *camp* (Guggenheim Museum, 1978/2016) de l'œuvre me rappellent comment *Une femme éléphant* s'avoue morose tout en flirtant avec un certain ludisme. Or, ce qui m'apparaît comme la connexion la plus significative entre les deux œuvres est la façon dont le regard de l'Autre et le regard sur soi se confrontent, se dédoublent pour reprendre les mots d'Arbour, et se mettent en lumière. Elles nous disent : je me regarde devant toi, afin de te faire miroiter les effets de ton regard; je me regarde devant toi, pour te montrer qu'il te faudra te regarder à ton tour.

Par ailleurs, Helena s'est vu confronté, non sans douleur, au regard stigmatisant et réprimandant de l'Autre qui ne pouvait accepter son regard sur soi, son regard sur le corps féminin : en 2014, lors de l'exposition collective *De ma mère et de ma terre* commissariée par Rafael Sottolochio et présentée à la Maison de la culture de Villeray – Saint-Michel-Parc-Extension à Montréal, l'œuvre *La planète des seins* est retirée par l'institution sans qu'aucun dialogue n'ait été tenu avec l'artiste ou le commissaire. Cette censure, que l'artiste rattache à

« une crainte de la nudité, de la souveraineté des femmes sur leurs corps et des gestes d'autonomie des femmes artistes » (Allard, 2017 : 84), a cependant donné un coup d'élan au développement du corpus, car, outrée que la nudité du corps des femmes soit perçue comme vulgaire, Helena en comprend l'importance toujours actuelle de dire les tabous :

C'est un moment très difficile à vivre. C'était une grande déception et je pense que ça valide tous les propos de la femme éléphant. Là, tu as les problèmes culturels, les rencontres culturelles qui sont difficiles; tu as le problème des genres, on pourrait dire des hommes, non racisés; tu as la hiérarchie, tu as la moralité, tu as la question contre la nudité de la femme, de sa représentation, alors que ce n'est même pas une photo – alors là ça c'était très lourd. C'était lourd pour moi comme femme, comme latino-américaine, comme artiste, c'était très lourd de vivre ça, provenant d'une autorité, d'un lieu, ou d'une institution qui en principe devrait me représenter, et me soutenir, en parlant de diversité et de culture...alors ça, ça été très douloureux (Entretien HMF, 2020).

Les tabous, ces fictions collectives, des cultures religieuses catholiques ainsi que ceux de la sensualité et des désirs des corps de femmes sont ceux qui l'habitent tout particulièrement et qui servent de trame de fond d'*Une femme éléphant*. L'artiste a ainsi reçu la censure comme une réponse à son œuvre, réponse à laquelle elle souhaite à son tour répliquer par une stratégie de détournement et de démultiplication de cette image dans l'espace public. S'ensuit d'abord la réalisation d'un t-shirt (fig. 28) sur lequel est imprimée l'œuvre et puis, comme l'incarnation de l'alter ego se voit alimentée, sa présence devient plus accrue dans la pratique de l'artiste.

L'œuvre en question apparaît toutefois dans une deuxième exposition, *Le cabinet des censuré.e.s* (2019), qui cette fois se veut un retour sur des expériences similaires chez plusieurs artistes. Dans le cadre de celle-ci, la commissaire Julia Roberge Van Der Donckt tient une entrevue avec Helena durant laquelle cette dernière exprime un décalage entre la vulgarité perçue par l'institution responsable de la censure et son propre rapport au corps et à la sensualité explorée dans les œuvres d'*Une femme éléphant*. Elle approche la réalisation de ces œuvres avec délicatesse et soin (*care*) autant dans la représentation du corps que dans la matérialité empruntée. Le dessin, la manipulation de l'aquarelle et les pièces d'argile

demandent une relation sensible et à l'occasion sensuelle au corps lors de leur réalisation. Même si la performance et la vidéo font tout autant partie du corpus et que le ton se veut à l'occasion plus confrontant, les aquarelles, bien qu'elles donnent forme à la monstruosité, sont pourtant réalisées avec douceur et en relation avec sa propre vulnérabilité ainsi que celle de la matière. Pour ma part, j'en retiens que dans une société dominée par les forces patriarcales, coloniales et capitalistes, le *care* et la vulnérabilité sont une grande source de puissance, car elles mettent en cause la survie individualiste et elles ébranlent les structures qui nécessitent des rapports de dominations, ancrés dans l'opposition des dyades. Or, et je tiens à le préciser, cette croyance profonde en moi relève certes de mes expériences et de pensées théoriques, mais ni l'une ni l'autre ne peut refléter l'expérience de personnes ne détenant qu'une fraction de mes privilèges, celles qui ne peuvent échapper, le temps de recharger leur énergie militante ou de mettre un baume sur leurs blessures, aux regards qui les marginalisent et qui les oppriment. Le récit d'Helena, comme personne immigrée ayant vécu la censure en solitude dans son pays d'accueil, ne peut faire autrement que de me le rappeler; alors que je la regarde se regarder, j'ai le devoir de me regarder, aussi.

CHAPITRE III

SUIVRE SON CORPS

Et parfois, tout simplement, certains mots, certains livres, certains corps ne me disent rien, ces expériences demeureront irréductibles, étrangères, et c'est tant mieux; ce qui fait corps pour l'autre ne fait pas nécessairement corps pour soi, et il faudra fouiller longtemps, ratisser poèmes et récits, nouvelles et essais, patiemment, afin de trouver ces bouts de bras, ces bouts de jambes, ces morceaux de corps que nous emprunterons, que nous volerons peut-être même afin de nous constituer, enfin, un corps qui nous ressemble.
(Chloé Savoie-Bernard, 2018 : 7)

Comme le font les artistes qui m'intéressent, je souhaite dans ce chapitre observer les interstices, les devenirs, les postures combinées des corps artistiques hybrides ; me laissant naviguer avec fluidité entre les polarités dichotomiques, ou pour reprendre les termes de Braidotti (2003), selon un parcours rhizomique où la relation et la mobilité sont de mise. J'ai arpenté les eaux de plusieurs termes afin de trouver des repères pour mes analyses et parmi les concepts explorés j'en retiens que l'hybridité, la métamorphose et la monstruosité s'avèrent centrales ou des plus significatives pour réfléchir les devenir-monstresses féministes que comporte mon corpus d'étude, alors que l'indécidabilité et le nomadisme m'apparaissent transversaux à ces trois premiers concepts, ou comme des caractéristiques de ces derniers. Ainsi, je conçois l'indécidabilité à la fois comme un point de départ et comme un moyen de maintenir une flexibilité et un mouvement. L'indécidabilité est aussi intrinsèque à ma compréhension de l'hybridité et c'est pourquoi je considère plus juste d'adhérer à la notion de devenir-hybride en suivant les pas du philosophe Bernard Andrieu. De surcroît, plusieurs points me semblent communs dans le trio du départ; j'y perçois une certaine interdépendance. Par exemple, la métamorphose fait nécessairement appel au devenir-hybride comme elle

comprend un processus de transformation. En revanche, cette connexion n'existe que dans une compréhension des transgressions corporelles en mouvement, ou pour le dire autrement, sans aboutissement. Trois éléments sont ainsi communs et indispensables dans mon analyse de ces termes : 1) une rupture avec les normes établies et assujettissantes 2) une démultiplication des possibles 3) une mobilité constante ou une circulation qui ne cherche jamais à s'établir, et c'est précisément par rapport à ce dernier point que je situe le nomadisme et l'indécidabilité. À cet égard, je fais un lien à ce que laisse entendre la poésie de Mimi Haddam. Dans cette prose, l'imaginaire est amené à se déplacer, les sensations sont invitées à se laisser surprendre, à se courber selon de nouvelles chorégraphies :

Tu te concentres sur un élément à la forme extensive, le déposes au sommet de la tête, derrière les yeux, au bas de l'abdomen, entre les ligaments du plancher pelvien, à l'articulation de la hanche, dans la paume de la main. Tandis que les gestes extérieurs se désorganisent, l'élément stabilise tes postures. Il y a de l'aplomb au mouvement en liaison avec cette franchise du corps. Tu le retournes comme un gant et les temps s'y accumulent. Les temps avancent sans ordonnance. Les temps t'y dévoilent plusieurs corps se faufilant le long d'une coulisse. Tu habites ces remuements sans contours ni autorité, composés de travées et de voûtes. L'élément insiste, t'enveloppe, t'égare. Tes corps glissières se rassemblent dans l'œil de la langue. La langue perd sa géométrie. La langue s'exhibe, en bavures et en grimaces.
(Mimi Haddam, 2019 : 47)

Je retiens cet extrait lyrique puisque je suis convaincue, notamment par ma propre réception de celui-ci, que ces figures stylistiques nous mènent vers une compréhension d'un trajet imaginaire plausible qui n'est compréhensible que par le poids politique du poétique⁴².

J'aimerais en outre, et provisoirement, proposer que la métamorphose est en quelque sorte un noyau et que le devenir-hybride et la monstruosité en découlent ou en sont des manifestations. Donna Haraway exprime que la normalité est le degré zéro de la monstruosité (Braidotti, 2003 : 32-33) et Bernard Andrieu (2011 : 26) défend que le devenir-hybride « ne

⁴² Anne-Julie Ausina (2014 : 83) propose à son tour que la résistance jaillit du dialogue entre politique et poétique.

sert pas à tout confondre, mais à établir des différences de degrés » entre les catégories qui servent à définir les corps. À mon tour, je me questionne à savoir si la métamorphose n'en est pas la méthode de mesure. Enfin, la pensée de Rosi Braidotti et celle d'Hélène Marquié sont certes des repères phares dans ma compréhension des corps *entre les termes*. Accompagnées d'autres autrices, auteurs et artistes, elles ont toutes les deux comme objectif de rendre pluriel le devenir-femme, ou, de mon point de vue, elles ont un souci de *queeriser* leurs féminismes et leurs imaginaires corporels féministes. C'est donc avec celles et celui ici mentionnés, ainsi qu'avec quelques autres qui se joindront à la conversation, que j'examinerai dans les pages qui suivent la portée des concepts du devenir-hybride, de la métamorphose et de la monstruosité au sein des corpus de *Dragone rouge* et d'*Une femme éléphant*.

3.1 « Mes désirs ont inventé de nouveaux désirs, mon corps connaît des chants inouïs⁴³ »

J'aimerais d'abord me pencher sur la notion de « devenir-hybride », et pour ce faire j'aborderai plus particulièrement, et selon une analyse croisée, deux dessins; l'un d'Helena, *Ça trompe* (2012) (fig. 29) et l'autre, *Sans titre (La jouisseuse)* (1986) de Suzanne (fig. 30). J'ai retenu spécifiquement ceux-ci pour quelques raisons. D'emblée, pour leur similitude frappante, comme deux compositions sœurs bien que presque trente années séparent leur réalisation. Cela dit, en prenant compte de leurs contextes respectifs de production, entre autres, le dialogue qui se déploie entre les deux est fort intéressant puisque chacun des dessins nous plonge dans une mise en scène intime des alter ego des artistes. Par ailleurs, c'est ce qui peut émerger de cette rencontre, rendant poreuse la temporalité qui les sépare, qui me permet d'approfondir ma compréhension de leur hybridité en continu. Les dessins montrent chacun un corps féminin dénudé et suggèrent une prise en charge de leur désir et de leur érotisation. Chacun de ces corps correspond à l'anatomie humaine, hormis leurs têtes : de fait celles-ci sont « animales ». L'œuvre de Suzanne, réalisée dans les années 1980, s'inscrit dans un

⁴³ (Hélène Cixous, 1975/2010)

contexte de débats, de quête de liberté ainsi que de transformations et de revendications identitaires par les femmes (Carani, 2005 : 24-26), contexte où le corps et la sexualité sont fortement discutés et réfléchis. Suzanne crée *Dragone rouge* dans la continuité de ce mouvement et propose ici une autoreprésentation qui exprime plus précisément, pour le dire avec les mots de Carani, un « besoin de (re)possession de ses pulsions et de ses désirs narcissiques » (2005 : 27), et ce, dans une logique d'auto-érotisme, mais surtout d'autosatisfaction. D'un autre côté, la mise en scène d'auto-érotisme par le dessin d'Helena s'inscrit davantage dans un questionnement sur les identités de genre et sur la recomposition du sujet sexuel (Allard, 2017), ce à quoi renvoie aussi le jeu de mots formant le titre de l'œuvre : *Ça trompe*. En exprimant une conception du genre comme fluide, cette démarche fait écho aux féminismes intersectionnels et empreints des théories queers qui sont propres aux revendications de l'époque dans laquelle naît *Une femme éléphant*, soit notre époque actuelle. Or, ma lecture de chacun des dessins prend ancrage dans les deux temporalités, c'est-à-dire qu'*Une femme éléphant*, à mon sens, est tout autant en résonance avec les revendications de l'époque de Suzanne, et *Dragone rouge* est tout à fait queer, elle aussi, à mes yeux.

Dans les deux dessins, le sexe anatomique est caché par une main – suggestive, certes – mais il n'est tout de même pas donné à voir. Chez Suzanne, cela peut détonner avec les productions artistico-féministes des années 1980 où l'orifice sexuel des femmes était souvent mis de l'avant (comme symbole ou comme revendication), alors que chez Helena cela peut être compris comme un détournement de l'importance octroyée à l'appareil génital dans les questions de genre et de subjectivité. Toutefois, la réverbération de cet aspect dans les deux dessins m'évoque une complexité érotique qui décentralise la sexualité des femmes d'un acte purement génital au profit d'un désir aux multiples facettes visibles et invisibles (Carani, 2005 : 26-28). Ce détachement de l'occulocentrisme sexuel fait également écho au dualisme raison/affect dans la mesure où l'imaginaire qui commande l'érotisme occidental est masculin (Irigaray, 1977 : 24-25) et porte au sommet de la hiérarchie le regard et la raison. Le script de la sexualité hétéronormative et patriarcale, script duquel les deux personnages souhaitent se désabonner, focalise aussi largement sur l'acte unique de la pénétration qui est au service du

maintien de la relation de domination (Tuaille et Page, 2019). C'est en opposition à ce primat que je comprends la proposition de Marie Carani (2005 : 9) d'un « savoir intime », où convergent liberté, intimité, sensualité et discursivité, et ce, en réponse à son constat que peu d'intérêt n'a été accordé au désir psychique des femmes. Il me semble ainsi que la notion de savoir intime de Carani avance une conception du désir et de l'intimité au-delà du corporel, de l'identifiable et du visible. C'est dans la prolongation de cette réflexion que je souhaite à mon tour proposer le devenir-monstresse tel qu'évoqué par les deux dessins à l'étude comme une affirmation d'un savoir intime. D'ailleurs, je trouve percutant qu'il s'agisse justement de la tête des protagonistes qui soit « animale », provoquant du même coup la monstrosité; la tête symbolique de la raison, mais aussi un lieu fécond des chimères de l'imaginaire. J'en conçois ainsi une expression par les artistes d'une investigation de l'intimité féministe ancrée dans le corps, mais en reconstruction de leur sexualité dans un autre champ théorique (Carani, 2005 : 30), soit un ailleurs qui explore la gamme des possibles d'un imaginaire autre et polysensoriel.

La métaphore est aussi une sensation, autrement elle ne serait pas poétique.
(Hélène Marquié, 2002 : 537)

Chacun des alter ego circule entre une psyché animale et mythique et une intimité corporelle féminine. À cet égard, j'aimerais suggérer que le devenir-hybride donne accès à un savoir intime, car, et selon Bernard Andrieu (2011 : 23), embrasser l'incertitude de l'hybridation mène à une agentivité corporelle. Une assurance émane des deux dessins, notamment par la représentation frontale qui occupe la majorité de la composition de chacune des œuvres. De plus, dans celui de Suzanne, on peut lire une expression sur le visage de la Dragone rouge qui laisse entendre, à mon sens, une aisance affranchie et enjouée, alors que dans celui d'Helena, la posture dorsale de la femme éléphant est tout particulièrement droite et fière. J'ajouterais également que demeurer dans l'instabilité entre l'humaine et l'animale – ou encore dans le devenir-monstresse – évacue la possibilité de devenir étrangères à elles-mêmes; les artistes ne cherchent pas à fuir leur soi, mais bien à l'explorer ainsi qu'à le rendre protéiforme et fluide. Cet effort de conservation d'un état de mobilité est caractérisé d'indécidabilité, et le devenir-hybride, selon Andrieu (2011 : 20-22), fait l'éloge de l'entre-deux, voire de l'entre-plusieurs, au

profit d'une coprésence dans l'être. Ce devenir est en continu et s'alimente de la dynamique entre les différentes parties, sans jamais que l'une d'entre elles ne colonise l'autre (21), contrairement à une ambition patriarcale. L'ambivalence ne se soumet ainsi jamais à la finitude puisqu'il y a une réelle volonté de rester double (26). À cela s'ajoute que le devenir-hybride ne cherche pas à se fixer ou à se normaliser, et ce, au profit d'une mouvance à la fois mentale, corporelle et sexuelle (27). Le devenir-hybride ne peut ainsi être qu'éphémère puisqu'une autre configuration de l'hybridation succèdera. L'auteur suggère également que le devenir-hybride permet d'accéder au vivant du corps qui, autrement, est invisibilisé lorsqu'il n'y a intérêt que pour l'image ou la forme du corps (22).

Dans les dessins ici concernés, il me semble qu'une grande part de l'attention soit portée aux sensibilités internes ou personnelles : les corps, mi-femme mi-animal, sont flottants devant des arrière-plans nébuleux et saturés chez Suzanne, et ornementé et sans référent précis au-delà du motif chez Helena. Recentrer cette attention permet un approfondissement de l'analyse de ces sensations. À ce sujet, je souhaite joindre à ma réflexion les corps hybrides dessinés de l'artiste Caroline Boileau (fig. 31 et 32). Ces derniers proposent aussi d'explorer diverses sensibilités entre divers corps et évoquent la collaboration entre les sensibilités et les imaginaires qui se logent dans les devenirs-hybrides, ce que je perçois également dans les dessins de la Dragone rouge et de la femme éléphant. Que ces sensations soient sensorielles ou imaginées, Boileau « crée des identités hybrides et malléables en dessinant des corps improbables et en imaginant ce qui se trame sous la surface de la peau » (Boileau, s. d.). À mon sens, l'hybridité prend forme chez Boileau dans un dynamisme tout comme chez Andrieu et, dans cette optique, l'artiste revendique que de nouveaux savoirs émergent de cet espace dialogique : « [...] se donner la main pour comparer les observations de tous les climats et profiter dans un lieu de ce qui a été remarqué dans un autre [...] » (Boileau, 2019). Ses dessins, à l'esthétique plus vaporeuse et fluide que ceux d'Helena et de Suzanne ici abordés mettent en image, comme la poésie de Mimi Haddam, tout le potentiel qui réside dans le devenir de l'hybridité. À la suite du commissaire Nato Thompson (2005 : 9), qui propose que de laisser tomber les catégories pour comprendre l'Autre – l'Autre en soi, aussi – engendre la création

d'un espace d'empathie radicale, je crois que c'est précisément avec empathie que se surpassent la peur et le dégoût de l'hybride.

Tirée d'un participe présent, la fiction est en devenir et encore ouverte, sujette à révision, toujours encline à se mettre les faits à dos autant qu'à exposer quelque chose dont nous ignorons encore qu'il soit vrai, mais que nous saurons bientôt.
(Donna Haraway, 2010 : 27)

La chercheuse et professeure en études de genre Hélène Marquié (2009 : 121) s'intéresse justement aux fonctions que peut avoir l'animalité⁴⁴ dans l'imaginaire et surtout dans un processus de création; ses réflexions s'ancrent ainsi davantage dans la pratique que dans le théorique. Elle propose le concept de la « métaphore animale », qu'elle définit précisément comme un devenir-hybride (121) et auquel j'ajouterais une considération centrale d'un savoir intime puisque ce concept se déploie en accordant une importance au sensible et à l'imaginaire. Bien que celui-ci soit défini par rapport à des pratiques artistiques dansées, je conçois qu'il s'arrime parfaitement aux explorations d'Helena et de Suzanne, entre autres dû à la relation au performatif des dessins et, surtout, à la prévalence du corps dans leurs œuvres. La métaphore animale se définit aussi par l'acte de se créer en s'inventant et par sa propension à permettre de découvrir sa propre capacité de métamorphose (122). Ceci renvoie à mon avis aux propos de Rosi Braidotti (2009b : 187) lorsqu'elle énonce que les personnages fictifs sont un instrument de navigation : Suzanne et Helena naviguent et explorent leur propre habileté de transformation. Leurs alter ego respectifs, ainsi que les représentations de ceux-ci, leur permettent de faire l'expérience d'un autre corps. Cela figure parmi les objectifs du concept de Marquié, ce qu'elle énonce comme suit :

[La métaphore animale] est surtout jouissance, jouissance sensorielle procurée par l'expérimentation d'un autre corps, et jouissance d'échapper, dans l'instant

⁴⁴ Je suis entrée en relation avec la pensée d'Hélène Marquié alors que je réfléchissais aux corpus dans la perspective d'un devenir-animal et bien que je me sois depuis déplacée vers la perspective de la monstruosité, je considère encore les propos de cette dernière comme fort pertinents à mon étude. Ainsi, lorsque j'aborde « l'animalité » avec Marquié, il serait tout aussi juste de remplacer ce dernier terme par celui de la monstruosité. De plus, l'autrice aborde également la notion de monstruosité dans ses réflexions, comme quoi, les limites entre ces deux termes se veulent à l'occasion poreuses et floues dans sa réflexion ou dans les imaginaires qu'elle convoque.

de la sensation, aux contraintes tant biologiques que sociales : la métaphore animale est bien souvent porteuse d'une dimension transgressive (2009 : 123).

Elle permet ainsi de devenir autrement consciente de soi, de faire l'expérience d'une jouissance décalée et réappropriée, mais aussi, elle permet de devenir autrement consciente de son rapport au monde (135).

3.2 Les corps en métamorphose

3.2.1 « Une métaphore qui devient réelle⁴⁵ »

Le repère du devenir se retrouve également dans l'énonciation de la métamorphose corporelle de Claire Grino (2012 : 6) : « Le corps peut toutefois être convoqué à des titres très divers : comme siège des identités ou au contraire partenaire du devenir et des métamorphoses, des recompositions ». J'en retiens un élément important, soit la collaboration entre le corps – et ce qu'il est à travers toutes ses expériences et sa mémoire – et l'imaginaire. J'en comprends ainsi que la métamorphose s'opère à partir de quelque chose qui y est déjà. Le vécu du corps est indispensable, mais je crois que l'imaginaire, aussi, l'est tout autant. Cet aspect est à son tour fondamental dans la compréhension de la métamorphose d'Hélène Marquié. Elle réfléchit la métamorphose selon une approche féministe et s'attarde à ce qu'elle peut vouloir dire en lien aux corps s'identifiant comme femmes. Marquié (2002 : 554) situe les métamorphoses dans « le champ de l'expérience du corps sensible, dans l'élan des désirs et des révoltes ». L'autrice se distancie ainsi d'une conception gréco-romaine de la métamorphose comme punition ou enfermement afin de la revendiquer comme une stratégie subversive (559). Utilisée par les femmes, et par les artistes telles que Suzanne et Helena, elle est désormais un choix et un discours du corps (580).

⁴⁵ (Marquié, 2002 : 563)

*La véritable métamorphose ne s'arrête pas à une forme convulsée,
elle se convulse de forme en forme.*
(Hélène Marquié, 2002 : 558)

Comme troisième phase du corpus de *Dragone rouge*, Suzanne crée une nouvelle version retravaillée de la performance de 1986 : *Dragone rouge récidive* (fig. 34, voir aussi fig. 2 et 3), dans laquelle la métamorphose est en *convulsion* devant les yeux de son public. Celle-ci a d'abord été présentée en 1989 lors de l'événement *Performances + Artefacts*. Cet événement, commissarié par Denis Lessard et Sylvie Tourangeau, présenté à la Galerie d'art du Collège Édouard-Montpetit⁴⁶, consistait en une programmation de huit performances ainsi qu'une exposition d'artefacts issus des performances. La *Dragone rouge* de Suzanne était de la partie dans chacun des volets, mais je me concentrerai ici sur la performance :

Dans le noir, un souffle intense vient du fond de la salle : nos têtes se tournent vers DRAGONE ROUGE qui s'avance vers la scène d'un pas assuré fendant l'espace alors que l'éclairage monte. Image forte et saisissante : costume de karaté, blanc, mis « à l'envers », illuminé de paillettes et de traces rouges comme des flammes. *Dragone* nous regarde à travers son masque et sa crinière éclatante. Puis, c'est le visage de Suzanne Valotaire qui vient se fondre totalement, en gros plan, dans l'écran vidéo en couleur (Audouin, 1989 : 11).

Une partie du texte ainsi que le masque porté depuis *La Dragone rouge* (première phase) se retrouvent dans *Dragone rouge récidive*, mais tout le reste a été revu : costume, mise en scène et, surtout, le dispositif vidéo qui est désormais exploité en simultané et donc utilisé comme un moyen d'apparaître comme double devant le public. L'exploration du médium de la vidéo en direct amène une nouvelle dimension au personnage de la *Dragone rouge* dans la mesure où sa présence sur scène est alors augmentée et un accent est mis sur le processus ouvert de la métamorphose, soit le passage du soi à l'altérité.

Mais moi je voulais être, devenir quelqu'une d'autre.
(Entretien SV, 2020)

⁴⁶ Aujourd'hui devenu le centre d'exposition en art actuel Plein sud.

Quelques éléments accompagnent la performeuse vêtue d'un habit où semble se matérialiser la gestuelle des dessins de 1986 (fig. 33) : seule sur scène, elle est assise sur un banc de piano circulaire au siège tournant qui lui permet de toujours faire face au public à titre de la Dragone rouge – je rappelle que le masque est porté derrière la tête – ou en tant qu'elle-même. Or, le dispositif vidéo composé d'une caméra et d'un téléviseur diffusant en direct ce qui est capté par la caméra (fig. 2) permet de doubler sa présence et rend ainsi possible pour l'audience de voir simultanément les deux versions de l'artiste (fig. 34, voir aussi fig. 23). La rotation sur elle-même par le mouvement et la rotation métaphorique entre elle et son altérité m'évoquent les propos de Bernard Andrieu (2011 : 26) lorsqu'il définit son concept du devenir-hybride comme une volonté de rester double qui implique à son tour une rotation mentale d'un point de vue à un autre et une participation de chacune des parties qui constituent le soi hybridé. Ainsi, l'action de l'artiste témoigne, à mon sens, non pas d'un désir d'une transformation aboutie et figée, mais plutôt d'un désir d'une circulation entre diverses expériences de son corps, de son soi; la fluidité étant indispensable.

Dans un document d'archives accompagnant la présentation de *Dragone rouge récidive* en 1989 (voir annexe B-1), je retrace quelques questions qui ont motivé cette version, troisième phase de l'alter ego de Suzanne : « Dans quelle mesure me faudra-t-il déborder le cadre de la performance pour rendre DRAGONE ROUGE charnelle? Aurai-je à investir plus directement le personnage, à poser un geste plus théâtral pour l'incarner? Dois-je abdiquer le contrôle, la distance de l'artiste qui performe? » (Valotaire, 1986-1991). La performance répond, selon moi, à ces questions en se montrant en métamorphose, à partir de son propre corps, en incarnant et en embrassant son insaisissabilité. La métamorphose chez Marquié (2002 : 554-557), justement, est subversive dans sa circulation, dans son déploiement processuel et transitoire, et elle profite, au passage, de l'insaisissabilité comme une qualité. Des correspondances y sont alors développées et celles-ci font surgir de nouveaux potentiels (554-555), et ce sont ces potentiels, pouvant créer des correspondances laissant place à des éventualités perturbantes ou étonnantes (Haraway, 2007 : 131), que nous montre la nouvelle itération de la Dragone rouge.

Qui entraîne la confusion des catégories, supprime donc la possibilité d'une hiérarchisation, et ouvre celle des réversions de la pensée.
(Hélène Marquié, 2002 : 563)

Plus précisément, la reprise féministe de la métamorphose selon Marquié (2002 : 563) se manifeste par une voie de sortie de la dichotomie opposant théorie et rationalité versus le corps. Pour elle, ancrer la métamorphose dans l'imaginaire donne lieu au pouvoir poétique de la stratégie et vient ébranler le système de pensée patriarcal. Comme l'autrice focalise sa compréhension de la métamorphose sur le corps (réel, mouvant, imaginaire), notamment par le biais de l'étude du corps dansant, ce qui ne l'empêche pas pour autant de porter son regard sur l'application de ses réflexions aux représentations du corps féminin, c'est entre autres pourquoi j'estime sa proposition si congruente; elle me permet de voir les échos avec les pratiques artistiques interdisciplinaires sur lesquelles je me penche. Ainsi, j'en comprends que la corporalité est entendue par Marquié sur plusieurs plans. La sensorialité et la sensibilité sont tout aussi « corps » que les membres et les articulations; la métamorphose est une exploration de la « cohérence intracorporelle », elle « disloque les corps » et « courbe les sens » (558-559).

Une reconquête : la métamorphose restituée à la femme les pouvoirs qu'elle ne se (re)connaissait pas sur son propre corps et sa représentation.
(Hélène Marquié, 2002 : 566)

La métamorphose se fait donc stratégie du féminin – un féminin autodéterminé et non un féminin patriarcal et assigné –, elle fait apparaître des corps instables, puis dilue ses contours (558/564). Il s'agit dès lors d'une réelle réappropriation par les femmes de leurs corps, elles inventent des sensations et trouvent jouissance dans la « dé-re-construction » (564). Je retiens la fluidité entre les suffixes « dé » et « re » qui, ensemble, m'apparaissent rompre avec une logique de transformation dans un but de progrès, et ce au profit d'une circulation entre les formes et les sensations. Car, s'il y a bien une chose qui me semble certaine, c'est que ni la *Dragone rouge*, ni la femme éléphant ne tendent vers une ligne d'arrivée; la création devient partie prenante de leur vie. Pour Suzanne, d'ailleurs, c'est avec *Dragone rouge récidive* qu'elle

s'est tout particulièrement affranchie (Entretien SV, 2020), comme si, retentissant des éléments précédents du corpus qui sont toujours présents dans cette version, notamment par le masque, mais qui n'apparaissent plus sous forme de traces enregistrées, la métamorphose pouvait dès lors se reformuler en direct et qu'à partir de l'expérience vécue portée dans le corps de l'artiste. L'affranchissement m'est aussi perceptible par la manière dont Suzanne et la Dragone se regardent sans vergogne à l'écran, comme dans un miroir, ou encore comme dans une fenêtre la nuit, biffant et réécrivant ainsi le script de la honte narcissique ayant propulsé sa création.

3.2.2 Border creatures⁴⁷

The term liminalien seems appropriate for women who attempt a becoming-animal, becoming-woman simultaneously [...]. Border creatures such as these are unstable, "their contours are provisional" and they are therefore a threat to hierarchical social structures, but they also offer great potential for becoming through "experimenting with multiple and diverse bodies"
(Ruth Jones, 2004 : 135)

Rosi Braidotti, dont un ouvrage est d'ailleurs titré *Metamorphoses* (2002), définit également la métamorphose comme un flux (6-7). Encore une fois, le concept chez l'autrice est aussi campé dans la notion du devenir. La métamorphose se situe pour elle dans les tensions, par exemple, entre l'attirance et la répulsion, entre le réconfort et le déstabilisant. Le pouvoir métamorphique (qu'elle associe à l'Autre monstrueux, ce qui sera davantage discuté dans la prochaine section ainsi qu'au prochain chapitre) est ainsi la faculté de manipuler ces nœuds afin de mettre en lumière les limites de l'altérité tout en déplaçant ses frontières. L'autrice défend que ce processus mobilise et brouille les codes traditionnels de la représentation phallogocentrique et anthropocentrique (202). Elle identifie également deux procédés métamorphiques : la fusion et la fissuration. La première rend floues les distinctions donnant

⁴⁷ Expression tirée de l'essai « Becoming-hysterical – becoming-animal – becoming-woman in The Horse Impressionists » (2004) de Ruth Jones.

lieu à des conjonctions telles homme-femme, humain-animal, vivant-mort, tandis que la deuxième déplace les attributs de ces catégories vers d'autres entités, créant ainsi des corps-doubles ou des alter ego (202). Bien que je considère pertinent de pointer individuellement ces deux stratégies, je constate que plusieurs pratiques artistiques – et je songe ici bien entendu à celles concernées par ce mémoire – appliquent simultanément ces deux procédés de métamorphose. Toutefois, comme Braidotti, je crois judicieux de s'intéresser à la spécificité de ces stratégies dans le champ du féminin, puisque s'y loge une relation privilégiée avec le manque, l'excès et le déplacement, soit des caractéristiques qu'elle attribue à la monstruosité (202).

J'aimerais ici revenir sur la notion de frontières au sein de la métamorphose, ce que je ferai par le biais d'une série de dessins à l'aquarelle faisant partie du corpus d'*Une femme éléphant* qui met à l'avant-plan la perméabilité des frontières et qui porte précisément le titre de *Frontières* (fig. 36 à 42). Dans cette série réalisée entre 2014 et 2016, Helena souhaite contribuer à une vision alternative de l'identité de genre et brouiller les limites entre les rôles traditionnels et genrés (Martin Franco, s. d.). Se concentrant toujours sur la sphère intime – ici l'intimité du corps –, elle explore la notion de frontières selon deux procédés. D'abord, par un rapprochement des représentations sexuées masculin et féminin avec un même soin (Martin Franco, s. d.) afin d'anéantir les dichotomies telles que fragilité/puissance entre celles-ci.

Alors, qu'est-ce que j'essayais de faire, c'était de représenter les génitaux masculins, féminins, mais de la même façon, sans attribuer un comme plus passif ou actif, doux ou agressif, ou dur ou mou. Ce sont des exercices d'exploration, mais dans lesquels j'élabore une intention. Je pose ces questions des frontières, de l'identité, qui sont encore pour moi en élaboration (Entretien HMF : 2020).

Ensuite, l'artiste utilise la propriété de bavures de l'aquarelle par une double application sur les lignes définissant les formes, faisant ainsi en sorte que les délimitations à l'occasion demeurent, alors que parfois elles se brouillent ou s'effacent carrément (Martin Franco, s. d.). Bien que le sexe ne soit pas un attribut des comportements genrés, que ces rôles soient construits et qu'ils puissent tout autant être déconstruits indépendamment de l'appareil

génital anatomique, il reste que les imaginaires intimes hétéronormatifs en sont toujours fortement imprégnés. L'artiste dénonce en quelque sorte cette prépondérance, largement issue des traditions chrétiennes qui sont ciblées par sa démarche artistique.

Tu vois...une chose qui est claire, c'est que l'éléphant ce n'est pas masculin. Alors on évacue la question d'un masculin qui amène l'éléphant. C'est-à-dire que oui, dans la démarche de la femme éléphant, je vais questionner les limites de genre et la définition du genre, parce que je trouve que c'est même dangereux de mettre des catégories. Alors de me donner cette flexibilité, c'est plus intéressant (Entretien HMF, 2020).

Le flou anatomique que propose l'artiste fait aussi écho à l'élasticité du genre explorée par l'artiste féministe autrichienne Renate Bertlmann dans la série d'œuvres *Tender Touches* (1976-2016) (fig. 35), où, à travers la souplesse de préservatifs, des rapprochements créant des contorsions entre organes mâle et femelle sont explorés de façon à faire valoir, tant par la matérialité de l'œuvre que par ses propos, une malléabilité intime. L'œuvre montre que l'imagination de l'artiste, mais à tout un chacun également, est dotée elle aussi d'une élasticité sous-estimée, et alors témoigne que, comme l'énonce Hélène Cixous (2019 : 176), « [...] nous sommes des êtres à sexe variable, des acrobates de toutes les versions du moi ». Les frontières, piliers des bipartitions et scindant en un avant et un après les formes métamorphiques, sont chez Renate Bertlmann ou chez Helena montrée sous leurs vraies coutures : ce ne sont que des fictions. Ce lieu où ces frontières se morcellent ou s'effondrent, où, je crois, peuvent prendre racine les métamorphoses ouvertes jusqu'ici discutées, est aussi réfléchi par l'autrice, poétesse et théoricienne Gloria Anzaldúa :

*On établit des frontières
Pour définir des territoires*

ici la sécurité, là le danger –

*on établit des frontières pour marquer
la différence entre
nous et eux.*

*Une frontière c'est une ligne qui divise
une bande étroite qui longe une pente escarpée.*

*Une terre frontalière
- a borderland –
est un terrain vague
un lieu imprécis
formé des restes d'émotions
vécues à cause de l'existence d'une frontière artificielle.*

*C'est un état de
transition constante⁴⁸.
(Gloria Anzaldù, 1987/1991 : 25)*

Anzaldù (1987/2007 : 19) propose la notion de *borderlands* à partir de sa réalité comme personne Chicana; la frontière physique qui alimente sa pensée est celle entre le Texas et le Mexique, mais ses réflexions sur la notion de frontières psychologiques, sexuelles ou spirituelles, ne sont pas propres au Sud-Ouest états-unien. Elle énonce plutôt qu'il y a *borderlands* là où deux cultures ou plus se frôlent, se rencontrent ou s'entrechoquent, où des individus aux bagages culturels, raciaux ou économiques différents occupent un même territoire, « where the space between two individuals shrinks with intimacy » (19) :

A borderland is a vague and undetermined place created by the emotional residue of an unnatural boundary. It is a constant state of transition⁴⁹. The prohibited and the forbidden are its inhabitants. *Los atravesados* live here: the squint-eyed, the perverse, the queer, the troublesome, the mongrel, the mulato, the half-breed, the half dead; in short, those who cross over, pass over, or go through the confines of the "normal" (Anzaldù, 1987/2007 : 25).

⁴⁸ Le percevant comme un fil filiatif que je trace entre les deux pratiques du corpus de ce mémoire, j'ai choisi de retenir ce passage tel que traduit par Suzanne de Lotbinière-Harwood et Suzanne Valotaire paru dans le programme de l'événement *Moncton thé party* (1991) dans lequel Suzanne a présenté une performance de la Dragone rouge.

⁴⁹ Cette dernière phrase se veut la même que la dernière phrase de la citation précédente, telle que traduite par Suzanne et sa collègue, mais dans la langue d'origine de l'ouvrage. Je me permets de reprendre ces mots, comme une vague qui revient, dans l'humble espoir de créer un peu de *borderlands* dans ces pages.

À mon sens, ces *borderlands* sont des lieux fertiles de la métamorphose puisque, comme le nomme l'autrice, c'est une nouvelle conscience – ou encore *a mestiza consciousness* – qui en émerge, transformatrice de la manière de percevoir la réalité et de la façon de se comporter (101-102). Les propos à la fois poétiques et engagés d'Anzaldúa rappellent aussi que les frontières sont fabulées par l'humain, en l'occurrence par l'homme blanc, et briment notre perception des échanges qui nous entourent et qui nous constituent.

*But the skin of the earth is seamless.
The sea cannot be fenced,
el mar does not stop at borders.
To show the white man what she thought of his
arrogance,
Yemayá blew that wire fence down.
(Gloria Anzaldúa, 1987/2007 : 25)*

À cet égard, je retiens aussi la conception de la métamorphose du philosophe Emanuele Coccia (2020) qui nous rappelle que nous sommes une métamorphose de la planète, que c'est le fait métamorphique qui nous donne accès à nous-mêmes et aux autres corps : « La métamorphose est à la fois la force qui permet à tout vivant de s'étaler simultanément et successivement sur plusieurs formes et le souffle qui permet aux formes de se relier entre elles, de passer d'une dans l'autre » (20). Ces perspectives d'Anzaldúa et de Coccia de l'état en constante transition – de l'état métamorphique – qui se formule selon une croyance des interrelations entre les vivants, et même entre le vivant et le non-vivant – *borderlands* il y a, sûrement – me semblent particulièrement à propos en relation aux aquarelles de la série *Frontières* d'Helena. En plus d'être une exploration dénouant la polarité des genres, plusieurs des dessins de cette série prennent des formes et des textures organiques qui façonnent des paysages terrestres ou marins. Cette matière me rappelle aussi l'usage de la terre par Helena dans ses œuvres *Black on gold* (2014) (fig. 9) et *Ceci n'est pas un pet shop* (2018) (fig. 10) mentionnées au chapitre précédent, où terre, et ici fonds marins, symbolisent le sous-sol du soi, le corps territoire de l'immigré-e ou encore le corps territoire colonisé. *Étoile de mer* et *Étoile de mer III* (2015) (fig. 38 et 39) ainsi que *Les vignes* (2016) (fig. 40) convulsent la forme génitale en forme végétale ou animale tout en laissant place aux coraux, aux minéraux ou aux autres vivants d'atteindre

nos imaginaires, alors que *Algues; un autre paysage sous-marin* (2015) (fig. 36) et *Un autre paysage sous-marin* (2015) (fig. 41) dépeignent des territoires aux formes tout aussi ambiguës qu'aux délimitations mouvantes et incernables; la matérialité organique ne sait que faire abstraction du concept de frontières. À cela s'ajoute un autre élément métamorphique que j'apprécie tout particulièrement du corpus d'*Une femme éléphant* et qui est remarquable entre autres au sein des séries de dessins à l'aquarelle : la métamorphose des sous-corpus. Comme le corpus est en constant processus, les frontières entre ses différents éléments ne sont pas étanches, au contraire. Certains éléments d'une œuvre, ou d'un moment d'*Une femme éléphant*, peuvent être repris, remaniés ou devenir le point de départ d'une nouvelle forme. Selon le site web archive de l'artiste, on peut notamment témoigner d'imbrication entre les séries d'aquarelles, transformant les titres qui créent ainsi de nouvelles connexions entre les œuvres. Par exemple : la forme globulaire de l'œuvre *La planète des seins* (2011) (fig. 13) de la série *Étude pour habiller une femme éléphant (entre le cœur et la trompe)* est récupérée et retravaillée dans la suite de la série *Frontières* (fig. 42). On peut également les voir regroupées et retirées, en quelque sorte, sous *De la planète des seins et autres frontières* (2011-2016) (Martin Franco, s. d.).

Moi j'ai l'impression que tout ce que je fais est en processus, tout le temps.
(Entretien HMF, 2020)

3.3 « Cet usage du mot [féminisme], s'il perd son sens médical, conserve en lui le spectre du monstre hybride⁵⁰ »

Monsters are "metamorphic" creatures who fulfil a kaleidoscopic mirror-function and make us aware of the mutation that we are living through in these post-nuclear, post-industrial, post-modern, post-human days.
(Rosi Braidotti, 2002 : 201)

Les pratiques artistiques féministes réfléchissant le corps ont depuis les années 1960-1970 souvent délaissé la matérialité autre que celle du corps même, donnant lieu à une abondance de pratiques performatives et d'interventions sur le corps. Or, comme la pratique de Shary Boyle, notamment, le montre, toute une gamme d'éventualités, entre autres propulsées par l'imaginaire, résident dans l'utilisation de matériaux, dans la transition d'un matériau vers un autre, dans la cohabitation de ceux-ci, et surtout, dans la relation entre le corps et le matériau. C'est pourquoi il m'apparaît important de nuancer une compréhension de l'usage du corps dans l'art qui évacue toute matérialité, bien qu'elle ait été favorisée par les écrits d'une certaine époque⁵¹. Pour poursuivre avec la pratique de Boyle (fig. 43 à 45), où multiples mythologies, registres et référents historiques se bousculent et forment un réseau de filiations inattendues, l'hybride prend plusieurs sens, à la fois dans la matérialité des œuvres ainsi qu'au sein de la représentation des figures. Une mobilité est perceptible entre les divers médiums qui sont utilisés et c'est précisément ce potentiel de métamorphose de la matière que je souhaite soulever puisque je crois que les espaces imaginaires créés en sont marqués. Boyle explore la puissance de l'imaginaire dans une « convocation des sens fortement mobilisée par la représentation du corps; il s'agit aussi d'une mobilisation des émotions, elle-même convoquée par les relations d'interdépendance qui, nombreuses, se nouent entre les figures » (Déry, 2011 : 22). L'artiste étudie les tensions et leurs répercussions dans le figuré, certes, mais elle explore également le potentiel de métamorphose de la matière. Je retiens ainsi de la pratique artistique de Boyle la puissance de l'imaginaire qui y est explorée dans les œuvres,

⁵⁰ (Fayolle, 2018)

⁵¹ Voir par exemple l'ouvrage de recension *The Artist's Body* de Warr et Jones sur l'usage du corps dans l'art contemporain.

l'interdépendance des connexions créées ainsi que le fait que la mobilisation des tensions et des nœuds peut tout autant faire partie de l'exploration de la subjectivité incorporée. Les représentations de corps monstrueux chez Boyle sont ainsi figurées, mais prennent aussi ancrage dans leurs matérialités plurivoques, comme si le matériau était imprégné de sa figure, et vice versa. À cet égard, je perçois une forte filiation entre l'œuvre de Shary Boyle et *Une femme éléphant* d'Helena. D'abord, dans leur manière d'accorder une importance à l'intuitif ou à l'écoute du matériau dans la formulation de leur univers, dans leurs représentations hors normes du corps féminin qui activent tant des notions de délicatesse et d'émotion que d'intrigue et de trouble, ainsi que par la présence de leur corps imprégnée dans leurs œuvres.

Au cœur du corpus d'*Une femme éléphant*, il y a cet appétit pour le travail artistique de la matière :

C'est comme ça que je travaille, je pars d'un truc et tout à coup il commence à apparaître des références et là je les incorpore, je suis à l'écoute de certaines choses qui finalement prennent une place très importante. C'est pour ça aussi que je parle de la peinture et que je me sens que je suis plutôt peintre; parce que quand je faisais de la peinture, je commençais un projet et tout à coup le projet initial ne marchait pas, mais en faisant des expériences on trouve des ressources et on les accueille. Alors c'est comme un dialogue avec la matière. Mon processus de création, que ce soit dans la vidéo, dans la performance, c'est un peu comme ça, je pars de certains éléments, mais avec l'expérience, ça se développe. [...] Moi je laisse un peu d'espace pour que la création se développe à mesure que je travaille (Entretien HMF, 2020).

Helena en parle comme d'un retour à la matière, après plusieurs années investies à développer sa démarche en performance et par l'usage de la vidéo et des technologies (Entretien HMF, 2020). Or ce retour est plutôt à comprendre telle une affirmation de cet espace et de cette approche de la création, mais non en opposition au numérique ou encore en termes de progression ou de régression. L'hybridité est de mise. Le croisement de ces démarches, tout particulièrement avec la performance, permet aussi de rendre compte de la corporalité de la matière, ou encore de comprendre la matière comme une extension du corps. Par exemple, dans ses séries d'aquarelles, la présence du corps, c'est-à-dire l'entière attention de l'artiste

est primordiale et performative. Son corps est dans un rapport sensuel à la matière liquide; l'artiste est en relation à la limpidité de l'eau alors que l'on témoigne de l'écoulement des couleurs, des bavures des formes qui en résultent tout en nous rappelant de l'agentivité qui était offerte à la matière. Au contact de la matière s'est incarnée une métamorphose de la femme éléphant. Par ailleurs, il y a également dans ce corpus le rapport aux matériaux-artéfacts qui servent aussi d'extension métamorphique du corps et qui chez Helena relève du domaine domestique : les bas de nylon, les tuyaux de ventilation, les vêtements intimes ou encore les ballons. Il y a aussi, de plus, le rapport à la terre, une matière malléable et vivante. Celle-ci sculpte les membres monstrueux de l'alter ego dans *Black on gold* (2014) (fig. 9) ou symbolise la volatilité de la subjectivité dans *Ceci n'est pas un pet shop* (2018) (fig. 10), mais la terre se retrouve aussi porteuse des traces du corps de l'artiste par son usage de l'argile (fig. 46 et 47). Un travail manuel qui, au contact de la peau, transmet ses empreintes et qui à mon sens, porte, bien que parfois plus subtilement, tout autant la sensibilité du corps que la performance. Le travail de la terre ou de la matière comme l'aquarelle demande et témoigne aussi d'un travail de la temporalité, tout comme le corps porte les traces du temps : « Il y a un travail de retour à la matière, mais aussi avec le temps, parce que ce sont des processus qui prennent du temps, alors c'est le corps dans un processus de s'appartenir ou de se vivre, aussi dans le temps » (Entretien HMF, 2020). Permettre à la temporalité de s'investir dans la création s'inscrit certes dans une logique anti-capitaliste et anti-productiviste, mais valoriser les marques du passage du temps, montrer les métamorphoses du vivant, qu'elles soient perceptibles dans les caractéristiques de la matière, du corps ou du passage de l'un à l'autre est, dans une perspective féministe, une résistance à la valeur qu'accorde un regard patriarcal à l'immuable. D'ailleurs, pour Hélène Marquié (2009), qui souligne l'épanouissement des femmes qui se réapproprient l'étrange et le monstrueux pour y découvrir les possibilités infinies de leurs corps (131), l'état de transition qu'impose la métamorphose, même s'il est séduisant, fait en soi surgir la monstruosité dans la mesure où les formes du corps et le genre vacillent (566). Percevoir la beauté dans la monstruosité est aussi une façon selon l'autrice de recomposer le temps (561), dissociant ainsi la beauté de l'immuable et de l'éternel ainsi que le laid, ou le monstrueux, des marques du passage du temps et de la mortalité. Cette autre

façon de voir le temps vient ébranler la catégorie du féminin patriarcal et ses normes de beauté. Ces catégories ne sont plus à comprendre comme fixes, mais plutôt en constant devenir, en constante création.

Pour moi, la création c'est la façon la plus intéressante de vivre.
(Entretien HMF, 2020)

L'inachèvement d'une catégorie est, justement, une propriété que Rosi Braidotti (2002 : 202) assigne à la figure du monstre. Qu'elle soit de l'ordre de l'anomalie humaine ou de la correspondance à la féminité ou à la masculinité patriarcale, l'autrice observe le pouvoir qui réside dans cette position. Elle étudie ainsi la monstruosité « réelle » et imaginaire. Je me concentrerai davantage sur la deuxième bien que ma pensée soit nourrie de l'ensemble de ses arguments. Selon le mode de pensée dominant, en l'occurrence phallogocentrique, les femmes, et d'autant plus les féministes, sont perçues par une stigmatisation comme étant sur le seuil entre l'humain et l'altérité, et sont ainsi souvent associées au règne animal, végétal ou divin (202). Par contre, une complicité peut être tracée entre l'Autre de l'homme et l'Autre de l'humain⁵² (203). Il va sans dire que cette complicité est à double tranchant : la pensée dominante qui régit les normes – l'on pourrait également dire la pensée normale⁵³ – en est arrivée à craindre le pouvoir de l'imaginaire des femmes, lui assignant une malignité et amalgamant ainsi femme et monstruosité. Un exemple historique : les pouvoirs de l'imaginaire des femmes enceintes sur le développement de leur progéniture, c'est-à-dire que les anomalies chez les nouveau-nés étaient attribuées à cette imagination (203). Un exemple plus actuel : les femmes prises dans le conditionnement du regard (*gaze*) phallogocentrique ont tendance à se percevoir comme monstre dès qu'elles ne correspondent pas parfaitement aux normes de la féminité patriarcale (203). En revanche, dans une perspective de réappropriation de la monstruosité par les femmes, celle-ci remplit avant tout une fonction de fascination spéculaire jouant ainsi un rôle important dans l'autodéfinition de l'identité féminine (203). Une

⁵² D'autres autrices, telles que Susan Fraiman (2012), Kelly Oliver (2009) et Ruth Jones (2004), font aussi ce rapprochement.

⁵³ Pour reprendre l'expression de Danielle Chabaud-Rychter *et al.* (2010).

monstruosité féministe est également une forme de retournement d'un stigmaté qui renvoie à un imaginaire ayant fait de la figure du monstre une arme discursive employée par une rhétorique antiféministe (Fayolle, 2018). L'historienne Caroline Fayolle rappelle que les femmes révolutionnaires souhaitant prendre part à la vie politique ont été accusées d'être des « monstres mi-hommes mi-femmes » et pathologisées dans un effort de naturalisation des inégalités des sexes. Cette entreprise de stigmatisation est d'ailleurs au cœur de l'émergence du mot féminisme (d'abord un terme médical) ensuite réapproprié, tout comme le mot « queer » et la figure du monstre, comme le montrent plusieurs artistes féministes : « En ce sens, la monstration d'un corps féministe qui refuse la binarité des sexes [je précise : ou toutes autres binarités] peut se lire, à travers une dialectique passé-présent, comme le renversement critique d'un ancien stigmaté » (Fayolle, 2018).

Hélène Marquié (2002 : 566) a également réfléchi les relations avec la monstruosité dans les œuvres de femmes. Elle y dénote l'exploration d'un imaginaire méconnu ou occulté; ces artistes renversent les habitudes du regard. À cet égard, je propose qu'il s'agisse tant des habitudes extérieures qui s'attendent à une esthétisation précise des femmes que des habitudes du regard sur soi, c'est-à-dire, comme le soulève Thérèse St-Gelais (2002 : 15), que le regard et ses facultés ne sont peut-être pas simplement localisable dans l'œil, mais aussi dans d'autres sensibilités du corps. La monstruosité, ou le devenir-monstre, pour reprendre le concept du devenir élaboré plus haut, « nomadise le regard » (15). Les artistes circulent ainsi entre le plaisir et l'angoisse de se reconnaître et de perdre ses repères dans l'inconnu ou l'interdit (Marquié, 2002 : 566). Comme chez Braidotti, elles exploitent l'incompatibilité avec les catégories normatives : « Créer des monstres, s'inventer monstressse est un plaisir, parfois une conjuration contre la sclérose des normes envahissantes » (Marquié, 2002 : 566).

*J'voudrais vous raconter une histoire de monstres, de monstresses...
Histoire de mon stress.*

*Il était une fois une fille
Oui je suis coupable
Il était une fois une fille et sa dragone rouge la Dragone*

[...]

*Vous dire qu'à l'époque la Dragone Rouge connaissait sa vocation de double
 J'vous mentirais
 Tout est réellement arrivé j'veux dire
 Que l'ange gardienne est devenue monstresse
 Quand la fille a voulu devenir une autre
 C'est elle la Dragone qui l'est devenue
 Elle l'était déjà je l'sais une autre mais jamais sans la fille⁵⁴
 (Suzanne Valotaire / La Dragone rouge, 1986)*

Selon Marquié (2002 : 568-569), la monstruosité incarnée par les femmes est dédoublée dans le cas de figures hybrides, car, d'une part, elle relève d'une expression féminine campée au-delà des frontières prescrites par le patriarcat, et d'autre part, puisqu'elle ne peut pas être réduite à un autre fantasme ni être catégorisée. Le risque que la perspective normative soit transformée, que le beau devienne horrible, ou pire encore, que le monstrueux séduise, fait en sorte que la monstruosité est transgressive sur plus d'un plan; elle propulse des transformations tant chez les femmes qui se l'approprient que chez celles, ceux et celles qui en témoignent. En concordance avec le dédoublement des femmes évoqué par Rose-Marie Arbour dans le dernier chapitre, il s'agit pour les femmes de travailler avec l'altérité en soi, qu'elle soit issue du corporel ou non : « Pour la femme, il ne s'agit pas de tuer le monstre, mais de s'unir à lui, contrairement aux mythes initiatiques masculins » (Marquié, 2002 : 573) – ici j'estime tout de même important de *queeriser* mon féminisme et de bonifier l'idée de Marquié en proposant que c'est plutôt le cas pour toutes identités de genre marginalisées.

Hélène Marquié réfléchit la monstruosité principalement par le biais de l'imaginaire, alors que Braidotti se déplace entre des conceptions de la monstruosité du corps organique et imaginaire.

Et il est conseillé de suivre une femme jusqu'à sa chambre si l'on souhaite découvrir la vérité. Sous son maquillage, ses perruques, ses bijoux, ses robes,

⁵⁴ Extrait du texte récité dans la performance *Dragone rouge récidive* de Suzanne Valotaire (1986-1991), provenant d'un document inédit (voir annexe B-3 pour l'intégralité du texte).

*réside une créature monstrueuse si odieuse et laide que l'on y trouve des
« serpents plutôt que des saints ».*

*Il est établi que les sensations sont des pensées confuses et que l'imagination et
la mémoire, puisqu'elles en dérivent, doivent être considérées avec méfiance⁵⁵.
(Susan Griffin, 2016 : 69)*

Avec leur mémoire corporelle et en faisant appel à l'imaginaire, les corps féministes et queers confirment une part de vérité en reconnaissant la monstruosité en eux. Toujours est-il qu'en se l'appropriant, et donc par revirement, elles, ils et iels font en sorte que cette créature monstrueuse transgresse les masques normatifs en plus de les réinventer, sans cependant leur accorder une définition figée.

S'unir à sa monstruosité, c'est précisément ce qui conclut le corpus de *Dragone rouge* lors de ce que je nomme la quatrième phase du cycle qu'est cette œuvre. *Dragone rouge récidive* est donc reprise et présentée lors de l'événement *Moncton thé party*, le 25 mai 1991 à la Galerie Sans Nom à Moncton (N.-B.) (fig. 51), conjointement à une autre performance intitulée *Innocente ton désespoir me tue*. Bien qu'il s'agisse de la même performance discutée ci-haut, je considère cette manifestation comme une quatrième phase pour deux raisons : premièrement, le lieu de la performance, soit l'Acadie, un lieu sans frontières fixes et un lieu porteur d'une signification pour l'artiste d'origine acadienne ainsi que pour le corpus en question, et deuxièmement, par sa juxtaposition ou plutôt son imbrication avec une autre performance. Il faut d'abord saisir le jeu de mots que représente le titre de l'événement. Il s'agit avant tout d'un clin d'œil aux sentiments d'affranchissement et de réappropriation au cœur du Boston Tea Party⁵⁶, car cet événement était pour l'artiste une réelle prise de position (Entretien SV, 2020). Ensuite, il s'agit également d'un énoncé caché sous la phonétique, pouvant ainsi se lire « Moncton, t'es partie ». Cet énoncé est pour sa part ambigu et porteur de plusieurs sens, mais certes ancré dans l'émouvant retour de l'artiste en Acadie (Valotaire,

⁵⁵ À noter que l'autrice utilise ici la forme passive dans l'objectif de « mettre à distance le discours patriarcal contenu dans l'histoire de la philosophie occidentale » (Griffin, 2016 : 59).

⁵⁶ La référence puise ici, à mon sens, dans l'émotion d'un événement et non dans son bagage historique et politique, bien que j'estime, et je crois que Suzanne aussi, que l'affect a aussi une portée politique.

1991; Entretien SV, 2020). Qui est partie? Suzanne Valotaire? La Dragone rouge? Quelqu'un d'autre ou bien une part de son identité? À cela s'ajoute que dans une entrevue accordée lors de l'émission *Sonar* sur les ondes de Radio-Canada (Valotaire, 1991) faisant suite à l'événement, l'artiste abordait déjà le fait que cette première présence de la Dragone rouge à Moncton serait aussi la toute dernière; c'est en Acadie qu'elle sera incarnée pour la dernière fois. Suzanne y discute aussi de sa réflexion sur la notion d'adieu, comme quoi il ne s'agit pas de l'équivalent de l'oubli, mais plutôt d'une invitation à se servir de la mémoire sans qu'elle ne continue à nous perturber. Cette soi-disant fin n'est toutefois pas abrupte puisque les vestiges de *Dragone rouge récidive*, c'est-à-dire le costume et le masque, sont entraînés dans la deuxième performance de l'événement (fig. 48) : à la fin de *Dragone rouge récidive*, l'artiste retire le masque de sa tête et le dépose sur le banc, puis elle retourne son vêtement qui était porté « à l'envers » (ce qui était à l'endroit pour la Dragone rouge) afin qu'il soit « à l'endroit » pour elle, Suzanne. Ensuite, le costume est porté de cette manière lors d'*Innocente ton désespoir me tue* et l'artiste y interagit avec le masque sans toutefois le revêtir. Il y a ainsi un passage, peut-être un moment de deuil, ou peut-être simplement une transition. Dans cette optique et pour revenir sur le jeu de mots que renferme le titre de l'événement, je souhaite aussi souligner que les derniers mots du texte récité dans *Innocente ton désespoir me tue*, concluant l'événement *Moncton thé party*, sont les suivants : « J'prendrai une tasse à ta santé. / J'prendrai le thé. / J'prendrai une tasse de thé. / Tea party.../T'é parti-e⁵⁷. ». L'accord du participe passé est double (bien que l'un soit fautif) et ceci sous-tend un flou concernant la personne dont le départ est évoqué. Est-ce uniquement, ou réellement, le départ de la Dragone rouge?

Et je la porte encore, tu vois comment je parle, comment je pogne les nerfs et tout ça, c'est grâce à elle! C'est une combattante...elle veut se battre, elle veut essayer du moins, avec les moyens qu'elle a. Mais moi j'ai acquis une...je dirais comme une force, en la traversant, en la créant. Je dis qu'elle m'a sauvé la vie, tu sais. Puis je n'ai pas fait grand compromis.

[...]

⁵⁷ La transcription du texte provient des archives de l'artiste.

Parce que moi je l'ai tellement dans la peau maintenant qu'il n'y a personne qui va me l'enlever. Il fallait qu'elle cesse d'être mon double, et qu'on devienne une. C'est vraiment pour guérir, pour être toutes les dimensions de moi-même, parce que c'est clair que je n'étais pas juste la Dragone, je voulais bien trop...tu sais elle est baveuse, elle est radicale...sauf que j'en ai gardé une force, mais dans son essence et bien d'autres affaires. Puis je suis bien plus riche de l'avoir fréquentée et de me l'être appropriée (Entretien SV, 2020).

Avec la notion de *borderland* d'Anzaldù en tête, notion qui a aussi influencé la création de Suzanne et qui est citée dans le programme de l'événement *Moncton thé party* (voir l'annexe B-2), je tends vers une compréhension intime, voire aussi corporelle, des concepts de territoires et de frontières qui habitent cette fusion, que ce soit du corps ou par rapport à un lieu identitaire. Comme si les lieux et barrières discutées étaient relatifs à la subjectivité ainsi qu'à l'identité personnelle, et s'exploraient ainsi par le biais de circulations dans le corps, de trajectoires issues de mouvements, de paroles, de processus artistiques ou bien, simplement, de l'imaginaire. J'ajouterai aussi que je perçois une filiation entre la pensée d'Anzaldù et celle de Braidotti; comme si le sujet nomade féministe peut être un moyen de transcender les frontières et d'habiter les « terrains vagues » dans toute leur imprécision et ainsi adopter « l'état de transition constante ».

EAL : Puis les deux dessins de 1991, qui sont quand même assez différents de ceux de 1986, je peux te les montrer, je les ai en images...

SV : ...dis-moi donc de quoi ils ont l'air, c'est les plus petits?

EAL : Oui avec plus de...

SV : rouge et noir?

EAL : Oui, c'est ça.

SV : Oui! C'est la fusion.

EAL : Ok! Donc, est-ce que c'était comme la préparation pour cette performance-là?

SV : Oui, c'était pendant que je préparais cette performance-là. Oui oui. Parce que là, je suis allée à Moncton en 1991, c'est ça que j'ai dit?

EAL : Oui.

SV : C'est ça, alors je dessinais tout le temps. Oui oui, clairement. Il fallait que je la vois. Il fallait que je vois si ça se tenait, si ça pouvait aller ensemble. Que je me vois, moi, que je vois ça, pour essayer de...fusionner.

EAL : Quand tu dis la fusion, c'est Dragone et Suzanne? Ou Dragone et Innocente?

SV : Innocente, mais...toi tu me fais réaliser...toi tu me fais réaliser que...en passant de la Dragone à Innocente, c'était inévitable...elle, elle était devenue autre chose, elle, elle était devenue l'Innocente, mais...c'était quelque chose pour moi de faire...c'était montrer beaucoup de vulnérabilité de montrer la Dragone et Innocente, pour moi.

Ces deux autres dessins réalisés en 1991, pouvant être considérés comme hors-série (fig. 49 et 50), se distinguent par leur esthétique de ceux réalisés en 1986. Tous deux sont datés du 26 avril 1991, soit un mois avant la dernière performance, et conséquemment la dernière incarnation de la Dragone rouge par l'artiste. Le moment de leur création étant un indice, c'est l'analyse de ceux-ci qui m'a permis de comprendre qu'il s'agissait de dessins préparatoires pour les performances de *Moncton thé party*. Dans l'un d'eux (fig. 50) on peut voir le costume de l'alter ego et dans l'autre (fig. 49) un banc, c'est-à-dire des accessoires utilisés dans *Dragone rouge récidive*, reliant ainsi les dessins à la performance. De plus, une impression de détachement entre la femme et la Dragone se fait sentir chez chacune. Les arrière-plans vides peuvent également laisser entendre que l'univers imaginaire de la Dragone rouge s'est estompé, qu'il disparaît avec elle, ou peut-être en elle. Alors que Suzanne esquissait à l'époque une fusion entre ses personnages Dragone rouge et Innocente, ce que je constate comme tout à fait visible dans la documentation de l'événement performatif, mon interprétation avait toujours été telle une fusion avec l'artiste, comme ses mots en témoignent 30 ans plus tard, comme une nouvelle étape métamorphique.

*Regardez donc comme je suis vivante
peut-être est-il inconvenant*

*ce corps que je garde
après être passée à travers*
(Chloé Savoie-Bernard, 2021 : 16)

CHAPITRE IV

PRÊTER SON CORPS AU MYTHE⁵⁸

Le mythe est, selon Anne Creissels (2009 : 9-10), un lieu de possibles déplacements et de complexifications de l'identité, identité qu'elle détermine comme à la fois inhérente et irréductible au corps. La métamorphose, omniprésente dans la mythologie, est quant à elle un moyen de dépasser sa condition (11). Dans son ouvrage dont l'intitulé est emprunté pour le titre de ce chapitre, l'autrice articule le travail qui s'opère entre art et mythe, soit un tressage entre l'épanouissement l'un de l'autre ainsi que l'opposition à une résistance entre ces derniers (12) : « leur pertinence tient assurément à cette tension, qui, loin de trahir une indécision, pourrait bien ébranler nos certitudes ». Comme j'ai déjà tenté de le soulever, l'exploration des tensions revient encore une fois comme espace fécond de l'imaginaire et des transformations potentielles. Il s'agirait ainsi, comme le souligne Creissels (89), de « tenter de penser avec le corps plutôt que contre lui ». Cela dit, dans l'introduction de son livre, elle énonce vouloir libérer les mythes de leurs chaînes d'associations traditionnelles afin de pouvoir évaluer leur potentiel subversif, ce à quoi j'adhère tout à fait. Dans sa conclusion, elle insiste sur l'importance d'une compréhension de la différence sexuelle dans l'analyse du mythe, ce avec quoi, encore, je suis à priori d'accord⁵⁹. En revanche, les mythes patriarcaux occupent malgré tout une place centrale dans sa réflexion, ce qui, bien qu'elle ne le nie aucunement, la mène tout de même à terminer sur un doute quant au réel pouvoir de remise en question de

⁵⁸ (Anne Creissels, 2009)

⁵⁹ Je tiens à préciser que je problématise la différence sexuelle à l'extérieur d'une compréhension biomédicale du corps. Ni universelle, ni fondatrice de l'inconscient, la différence sexuelle est à mon sens une reconnaissance des rapports de pouvoir qui existent entre les genres et qui détermine, ou du moins affecte, nos expériences du réel et de l'imaginaire. Je m'inscris ainsi dans la vision de Paul B. Preciado (2020 : 67) lorsqu'il énonce que « [le régime de la différence sexuelle] n'est qu'une épistémologie du vivant, une cartographie anatomique, une économie politique du corps et une gestion collective des énergies reproductives ».

la norme par le mythe, soit s'il peut sincèrement dépasser le système de domination. À mon tour, j'aimerais proposer une interrogation qui fait suite aux siennes, à savoir si explorer une tension entre les systèmes symboliques patriarcaux et les systèmes symboliques matriarcaux ne serait pas là où se trouve le potentiel de dépassement. De plus, des propositions artistiques de recherches corporelles imaginaires ne pourraient-elles pas, en quelque sorte, être des démarches de création de nouveaux systèmes symboliques féministes et queers? À l'instar de Sylvia Federici (2020 : 121), je choisis ainsi d'écrire sur les corps comme terrain de résistance et sur leur pouvoir – c'est en ce sens que j'aborderai, en deux temps, le chapitre qui suit. En premier lieu, j'analyserai le potentiel accordé au mythique au sein des démarches artistiques de Suzanne et d'Helena, puis, en deuxième lieu, je me concentrerai sur quelques moyens employés pour fabuler et faire émerger leur monstruosité féministe et, selon moi, queer.

Le corps est un lieu, un contexte, un réseau où rien n'est vraiment saisissable, où tout est échange et perte, réception et passage. Jouissance et souffrance.
(Rose-Marie Arbour, 1986 : 6)

4.1 Repères mythiques

Je m'intéresse particulièrement à ce qui émerge des visions fantastiques des corps – Braidotti et Haraway pointeront entre autres les œuvres de science-fiction féministes⁶⁰ – parmi lesquelles les explorations biotechnologiques sont souvent reconnues comme manière de faire surgir de nouvelles compréhensions des limites et des possibilités du corps (Warr et Jones, 2000 : 14). L'apport de l'imaginaire (féministe et queer) à la compréhension du corps y est reconnu, mais, dans ce mémoire, je tente plutôt de soutenir que les voies artistiques possibles ne sont pas qu'issues du scientifique ou du biotechnologique, mais aussi du mythique. Cela dit, je ne souhaite pas les opposer comme une dichotomie. M'appuyant sur l'analyse de Federici

⁶⁰ Haraway (1991/2009 : 318) dénote notamment : « Les monstres cyborgs de la science-fiction féministe définissent des possibilités et des limites politiques très différentes de celles que propose la prosaïque fiction de l'Homme et de la Femme ».

(2020 : 79) du « rêve cartésien », je crois qu’une conception mécaniste du corps, soit celle qui prime dans l’héritage de la science et de la médecine moderne, est tout autant orientée et teintée d’un imaginaire – un imaginaire perpétué par un désir capitaliste de productivité et de dépassement des limites dites biologiques du corps. Mais voilà la force du mythe, elle est capable de diriger les trajectoires de nos vies. De ce fait, je me positionne dans l’élan de Claire Grino (2012 : 5) lorsqu’elle énonce que « l’art féministe participe d’un décodage/recodage des imaginaires ».

Une des principales voies encore ouvertes à la reconstruction de la politique socialiste-féministe passe par une théorie et une pratique centrée sur les rapports sociaux de science et de technologie, et tout particulièrement sur les systèmes mythiques et signifiants qui structurent nos imaginaires. Le cyborg est une sorte de moi postmoderne individuel et collectif, désassemblé, réassemblé. Le moi que les féministes doivent coder.
(Donna Haraway, 1991/2009 : 291)

Par le biais d’un rapprochement entre le réel et l’imaginaire, c’est justement dans l’effort de se créer un mythe que Suzanne crée son alter ego de la Dragone rouge. C’est d’ailleurs ce que l’auteur Gloria Escomel (1989) soulève dans une critique concernant *Dragone rouge* : « mais il y a dans cette histoire, inventée et racontée par Suzanne Valotaire, une tentative de création de mythe, – remise en question du mythe traditionnel, exorcisme du dédoublement de personnalité, recherche d’un rituel, d’une démonologie compensatrice, je ne sais –, qui mériterait, [...] une véritable psychanalyse “mythographique” ». Sans souhaiter investir le champ de la psychanalyse nécessairement, j’adhère aux hypothèses ici proposées. Comme Escomel, je crois qu’il y a à la fois un désir de se défaire du mythe traditionnel issu des traditions chrétiennes – celui qui se méfie des relations entre l’humain et le non-humain depuis que la femme a conversé avec le serpent dans l’histoire de la Genèse (Oliver, 2009 : 54) – et un désir de retrouver ou de se créer un mythe auquel appartenir : « Je pense que ce qui m’attirait chez la Dragone, c’est qu’elle n’existait pas, sauf comme chimère. Donc, c’était comme un contenant vide, pour moi » (Entretien SV, 2020). Pour approfondir, je souhaite m’attarder aux propos, ou du moins à quelques passages, du texte récité dans la performance *Dragone rouge*

*récidive*⁶¹. Deux concepts qui me semblent clés y sont évoqués, soit la figure de la monstresse et l'appel du mythe / la rencontre avec le mythe / le devenir mythe (voir Annexe B-3). Je les conçois comme liés, comme si le désir de se créer un mythe, une autofiction, s'incarne par une métamorphose vers une monstruosité réappropriée. On y perçoit aussi un désir de créer une voie d'échange direct entre la fiction et la réalité, question de s'imaginer et ensuite de faire exister les sensations qui en émergent dans une réalité dès lors transformée.

M'entends-tu de tous les bords de ma chair?
 Je suis la réalité de ta fiction tu es la fiction de ma réalité
 Je suis la fiction de ta réalité tu es la réalité de ma fiction
 (Suzanne Valotaire / La Dragone rouge, 1989-1991)

L'univers imaginaire de ce mythe permet aussi la tentative : dans une critique de l'événement *Moncton thé party*, on y souligne que Suzanne incarne, désincarne et réincarne des mythes et des créatures (Raiche, 1991). Je perçois aussi cette enfilade d'incarnations requalifiées, soit que l'artiste se tricote, tire les fils et recommence, mais je crois pour ma part que ces nouages successifs sont en fait l'exploration d'un même mythe et d'une même créature, soit la femme-dragonne, et que l'acte du devenir tenu en mouvance vient rompre avec les scripts narratifs dominants, peut-être plus communs à l'auteur de la critique. Ainsi, gardant ouverte et mouvante l'écriture de ce nouveau mythe, l'artiste échappe aux structures coercitives de la mise en récit patriarcal et, à mon sens, permet d'imaginer, de s'imaginer, comme au-delà (au sens d'un ailleurs) de l'être femme binaire.

Si tu donnes à quelqu'un la liberté d'exprimer son imaginaire, c'est subversif. Ça me semble assez subversif en soi, tu sais. Ça a ce potentiel-là. [...] Et maintenant, on est rendu plus loin, puis probablement que je serais dans ce combat-là, sur le terrain : la mouvance des genres – parce que ça parle de la même affaire. C'est-à-dire : « figez-nous pas ». Avançons, avançons, parce que la mouvance des genres, c'est aussi donner accès à une autre sorte d'imaginaire (Entretien SV, 2020).

⁶¹ Je rappelle que ce texte est une version retravaillée et bonifiée de celui énoncé dans les premières phases performative et vidéographique de l'alter ego. C'est aussi le même texte dans les versions de 1989 et de 1991.

De surcroît, à la suite de l'autrice écoféministe Carol P. Christ, j'entrevois que se créer un mythe s'inscrit dans une démarche de se trouver, ou de se construire, un système symbolique dans lequel on se reconnaît. Christ étudie dans son essai « Pourquoi les femmes ont besoin de la déesse : réflexions phénoménologiques, psychologiques et politiques » (2016) les effets politiques et psychologiques des systèmes symboliques, ainsi que, conséquemment, les problématiques relatives aux systèmes dominants (sont nommés ici le judaïsme et le christianisme). L'autrice défend que leurs effets ne dépendent pas seulement d'une acceptation rationnelle, mais qu'ils sont aussi profondément ancrés dans la psyché (85), et j'aurais envie d'ajouter dans la mémoire du corps. Un système symbolique patriarcal, par exemple, ne pourrait alors pas être simplement nié, mais devrait être remplacé, car autrement il risquerait de resurgir, et ce, tout particulièrement lors de circonstances éprouvantes de la vie (85). En ce sens, la frontière entre fiction et réalité devient poreuse, au profit d'une émancipation que je qualifie, dans le cas du processus de création de *Dragone rouge* ou d'*Une femme éléphant*, de féministe, dans la mesure où elles se réclament de la puissance symbolique, se dérobant ainsi de l'emprise des « mains des pères » (85). Rebondissant sur les propos de Christ, je me suis ainsi interrogée à savoir si des propositions artistiques de recherches corporelles imaginaires ne pourraient pas, en quelque sorte, être des démarches de création de nouveaux systèmes symboliques féministes, ou encore des réactivations de symboles marginalisés. En effet, ce qui m'apparaît évident à la fois dans les performances et dans la matérialisation de *Dragone rouge*, ainsi qu'au sein du carnet qui témoigne de la recherche qui mène à la cristallisation du personnage, c'est la portée de la valeur symbolique de chacun des éléments constitutifs du corpus. Cette recherche puise dans plusieurs avenues, dont des interprétations féministes ou des filiations matriarcales (Entretien SV, 2020; Valotaire, 1985-1991) ou même certaines plus traditionnelles, bien qu'aux interprétations toujours connotées d'un *empowerment*. Par exemple, Suzanne accorde une valeur de puissance, de passion et de sexualité affranchie à la couleur rouge qui est omniprésente du nom de l'alter ego à la palette des œuvres, soit des valeurs somme toute communément accordées à cette couleur. Ensuite, il y a des symboles où l'interprétation est, non sans repères, néanmoins renouvelée par l'artiste; il en est tel pour la figure du dragon.

Je voulais qu'elle corresponde aux symboles que moi je cherchais, qui allait moi m'inspirer et me nourrir, comprends-tu? Alors, je pouvais y faire faire tout ce que je voulais, et quand je te dis que la Dragone était radicale...moi j'étais tellement excitée et fascinée par la capacité qu'avaient certaines femmes de s'affirmer en dehors des normes (Entretien SV, 2020).

À mon sens, la figure du dragon ne peut être comprise comme un unique symbole; elle est plutôt l'amalgame de jalons féministes rencontrés par l'artiste. De plus, ce qui se dégage tant par le texte récité lors des occurrences performatives que par ma conversation avec Suzanne et par ma propre interprétation du corpus, est qu'il ne s'agit pas ici d'un mythe du dragon, mais d'un mythe d'une femme-dragonne, en devenir, hybride et monstresse. La valeur symbolique dévie ainsi rapidement vers une réinterprétation plus personnelle et émaillée de significations ancrées dans l'expérience vécue, ce qui rappelle les propos de Haraway relatés par Braidotti (2009b : 193) concernant sa figure du cyborg : « Haraway décrit elle-même la représentation hybride du *cyborg* comme une figuration politique de la subjectivité contemporaine, véritable mélange de fiction et de stratégie politique, de mythologie et d'expérience vécue ». À ce propos, Carol P. Christ (2016 : 92) défend la possibilité de reconnaître différentes interprétations d'un symbole commun, édulcorant ainsi un rapport de pure forme et théorique au symbole, au profit d'un rapport plus pratique et éprouvé. Cela engendre un renversement de la lecture des symboles, accordant dès lors la primauté au symbole et relayant les significations à une considération plus secondaire (la théologie traditionnelle privilégie quant à elle l'explication). Cette compréhension de la symbolique fait écho à un fondement des écoféminismes; malgré la diversité de leurs perspectives, les écoféministes se rejoignent sur le fait que leurs idées ont d'emblée l'objectif de produire des effets, et ce, avant une vocation d'exactitude, de sophistication ou de rigueur au sens scientifique – les écoféminismes sont avant tout une pensée politique (Burgart Goutal, 2022 : 128).

Sometimes I put the imagination to a more rare use. I choose words, images, and body sensations and animate them to impress them on my consciousness, thereby making changes in my belief system and reprogramming my

consciousness. This involves looking my inner demons in the face, then deciding which I want in my psyche. Those I don't want, I starve; I feed them no words, no images, no feelings. I spend no time with them, share not my home with them. Neglected, they leave. [...]

I write the myths in me, the myths I am, the myths I want to become.
(Gloria Anzaldù, 1987/2007 : 92-93)

De concert avec Christ (2016 : 92), je suis également d'avis que « les femmes [et toutes identités de genre marginalisées] doivent développer une théorie du symbole et une *théologie* qui soient en harmonie avec leur expérience, et qu'elles [iels et ils] doivent simultanément "se souvenir et inventer" de nouveaux systèmes symboliques ». Cette concomitance trouve écho dans les mythologies de *Dragone rouge* et d'*Une femme éléphant*, car bien qu'il y ait la création d'un alter ego et de son univers, chacune reconnaît ne pas se façonner uniquement dans la résistance aux traditions chrétiennes ou patriarcales. D'ailleurs, Helena, à la fois dans sa démarche artistique et lors de prise de parole en tant qu'artiste⁶², rappelle la portée coloniale de l'omniprésence des mythes chrétiens en Occident et ses répercussions qui invisibilisent, marginalisent et dominent les autres imaginaires. Elle résiste donc à cette idée de nouveauté qui pourrait s'inscrire dans la perpétuité de l'effacement.

C'est un travail que je trouve qui est collectif, qui est déjà peut-être présent dans d'autres cultures...l'on peut se nourrir d'autres récits. Des histoires originaires des femmes, ou des histoires des cultures originales. Mais, ce n'est pas à moi de créer un nouveau mythe, mais plutôt d'exprimer le mécontentement, le refus et la déception engendrée par ce qui a été volé et que je ne peux pas récupérer. Après, c'est de voir ce qu'il reste et comment on peut continuer à se nourrir et à mener, comme tu dis, d'autres mythes, d'autres récits. Et, les partager, parce que c'est sûr que ce qui est intéressant aussi, c'est qu'on se rencontre, dans un travail de partage d'expériences, et finalement cela fait du bien. [...] Mais, les récits qui font résistance à tout ça, ça existe déjà. Il faut aller les chercher, il faut les apprendre et il faut les vivre aussi (Entretien HMF, 2020).

⁶² Voir notamment l'épisode avec Helena Martin Franco de FRICTIONS – la balado, animé par Arianne De Blois et produit par le centre d'artistes Dare-Dare. <https://www.dare-dare.org/fr/evenements/ariane-de-blois>

Ce refus d'un nouveau récit, je le comprends néanmoins dans l'optique de la métamorphose au sens où je l'ai explorée au chapitre précédent, c'est-à-dire, comme étant en transformation constante, éliminant ainsi les notions dichotomiques de l'ancien et du nouveau. Je pense ainsi que l'appel d'Helena s'inscrit dans une écoute de ce qui meuble déjà ce monde partagé tout en participant à l'amplitude des résonnances du passé, de l'oublié, vers un futur qui adviendra. Dans la conclusion de son essai phare *Un manifeste cyborg : science, technologie et féminisme socialiste à la fin du XXe siècle* (1991/2009), Haraway énonce quant à elle que nous avons besoin de régénération, et non de renaissance, ce qui réhabilite la notion de transformation et qui recoupe à mon avis la démarche d'Helena. L'aspect collectif, comme elle le mentionne, n'est cependant pas à négliger. Même si *Une femme éléphant* est l'alter ego de sa personne, elle n'est pas construite qu'à partir de son individualité. À titre d'exemple, dans une phase d'exploration au début du corpus, *Chaque lit tient son propre discours* (2013), l'artiste a réalisé une série d'entretiens, rendus disponibles en 13 épisodes en ligne sur son site web (fig. 52), lors desquels des protagonistes sont interviewé·e·s dans leur chambre. Pendant ces rencontres intimes, l'artiste discute avec elles et eux d'une femme éléphant, de l'identité de genre, d'amour et de la rencontre de cultures différentes dans l'intimité. Par le biais de cette recherche qualitative, Helena intègre une expérience vécue plurielle au tissage de son alter ego tout en rendant audibles d'autres perspectives de cette figure monstrueuse. Cette attention aux autres récits, c'est aussi se rendre disponible aux consciences marginalisées. À cet égard, Gloria Anzaldúa (1987/2007 : 58-59) cerne que la « rationalité blanche », largement acceptée en Occident comme la « réalité rationnelle officielle » et considérée comme la forme de conscience la plus développée, a eu pour effet d'objectifier les corps et d'encourager une peur de ceux-ci et de la vie tout en limitant le lieu de l'intelligence à l'esprit. Comme bien d'autres, elle nomme cette conscience celle de la dualité, rappelant que la pensée dichotomique est la racine de toute violence. Isolant comme contrepoint inférieur la fiction, le mystique et la magie des cultures aliénées par la rationalité blanche, ce dogme stigmatise et catégorise ces consciences du monde dans lesquelles l'imaginaire est valorisé.

*source à rebours
j'aime que tu reviennes*

*et m'invites à te suivre
 dans tes manquements, tes disparitions
 tes glaises de mémoire accumulée
 puis dissoute
 tu me génères à nouveau
 en filaments
 vieilles et polyamoureuses
 (toino dumas, 2020 : 18)*

Les imaginaires conviés par les deux corpus ici à l'étude entrent selon moi en dissidence avec une pensée rationnelle et dichotomique et afin d'approfondir cette analyse, je souhaite convier Diane Lamoureux (1998 : 20) et sa compréhension de l'indécidabilité qu'elle définit justement comme une résistance aux bipartitions (masculin/féminin, hétérosexuel/homosexuel, corps/esprit, etc.) tout en pointant, elle aussi, un certain décalage entre un monde intellectuel (occidental) marqué par la pensée dichotomique et ce que je nomme ici les savoirs expérientiels, soit les savoirs du vécu. L'espace entre les deux est selon l'autrice toujours indécidable et c'est cette indécidabilité, notion que je souhaite soulever encore une fois, qui « fait rebondir la pensée », qui pousse à explorer. De surcroît, je considère particulièrement pertinent le concept de déverrouillage sensoriel proposé par Jocelyne Lupien dans l'ouvrage collectif *L'indécidable*⁶³ (St-Gelais et Fraser, 2008). Prenant le relais de la notion de verrouillage (des sens, du corps) proposée par le sociologue et anthropologue David Le Breton, Lupien (2008 : 88) propose que l'art est un moyen de déverrouiller les sensorialités, mais que cela « suppose qu'en amont divers facteurs historiques et culturels ont contribué (et contribuent encore) à verrouiller certaines modalités sensorielles qui, au fil des siècles, ont tour à tour été affamées, étouffées ». La rationalité blanche dénotée par Anzaldúa serait un de ces facteurs et déverrouiller les sensorialités est selon moi un acte possible par la mise en forme de systèmes symboliques féministes et queers. Donner libre cours aux sens, non pas pour les figer ailleurs, mais pour les conserver dans l'indécidabilité permet de contrer les normes établies, tout en conservant activement l'exploration des possibles du corps, des êtres. À mon sens, l'hybridation, la métamorphose et la monstruosité des corps sont des stratégies

⁶³ Voir aussi le texte « Le grand déverrouillage sensoriel par l'art » publié dans l'ouvrage *Loin des yeux près du corps* (St-Gelais (dir.), 2012) dans lequel l'autrice explore également ce concept de déverrouillage sensoriel.

artistiques qui à la fois émergent de cette indécidabilité, mais qui contribuent aussi à la maintenir vivante. Aussi, demeurer dans l'indécidable signifie également de constamment réévaluer ce que l'on sait et comment l'on agit (Oliver, 2009 : 59) : si nous sommes porté·e·s à prendre des décisions, qu'elles soient politiques, éthiques ou identitaires, nous devons être prêt·e·s à réviser non seulement ces décisions, mais également leurs fondements, soit nos croyances et nos imaginaires. À la suite d'Anzaldù (1987/2007 : 60), je crois qu'un argument important à la compréhension de la monstruosité comme lieu d'activation de nouvelles consciences – ou comme une *borderland* –, est de souligner l'intelligence du corps et sa propension à réagir qui est équivalente et tout aussi viscérale face aux stimuli de l'imaginaire qu'à ceux d'événements dits « réels » et extérieurs au corps.

Comme déjà mentionné, Helena investit tout particulièrement l'imaginaire intime, sexuel et amoureux avec son alter ego *Une femme éléphant*, de manière telle que la chambre à coucher, ou *l'alcôve*, comme elle le nomme également, est l'atelier de son personnage. Par exemple, au sein de l'exposition *Labyrinthe : la sieste de la femme éléphant* (présentée à la Sala de exposiciones Carlos Drews Castro à Pereira en Colombie, en 2014) la chambre à coucher est explorée de deux façons : premièrement comme atelier de compréhension de l'identité à partir de l'intime, et deuxièmement comme une mise en exposition de l'intime qui témoigne du passage de l'atelier à l'exposition. Les sentiments d'amertume, d'insatisfaction et de malveillance desquels l'évasion est cherchée sont ici réappropriés par l'artiste de façon à en transformer le sort. Cette mobilisation des sentiments dans l'objectif de s'en réclamer est centrale à l'exposition qui rassemble plusieurs éléments du corpus d'*Une femme éléphant*, dont deux séries de dessins, *Frontières* (étudiée au chapitre précédent) et *I LOUE you / maybe you meant I LOVE you* (fig. 53), ainsi qu'une vidéo intitulée *There is an Elephant in the Room / Parlons de l'éléphant* (fig. 54)⁶⁴. Alors que *Frontières* aborde la liminalité entre les genres, *I LOUE you [...]* invoque les tabous, les fantômes et les peurs qui résident dans l'intime au féminin et *There is an Elephant in the Room / Parlons de l'éléphant* (2012-2017), sur laquelle j'ai envie de m'arrêter plus longuement, donne à voir une scène dans une chambre miniature

⁶⁴ Une performance, intitulée *La sieste de la femme éléphant*, a également eu lieu dans le cadre de cette exposition.

en plus de porter un titre fort évocateur qui nous incite à faire face aux tabous omniprésents de l'intimité.

...je voulais avouer que je suis née d'un potin, que je voulais vous séduire à partir d'une histoire d'amour banale, grotesque, obscène, et que je désirais faire de ce potin une démarche d'artiste. Car la fatigue de toutes ces justifications à donner et tous ces discours à composer, a éveillé en moi le désir de subvertir l'ordre des choses. Pour un moment, je voudrais rendre floues certaines limites. Je veux confondre l'intention d'artiste avec une fiction, avec un qu'en-dira-t-on, avec une rumeur.

(Une femme éléphant, 2012)

D'abord, il faut savoir que cette vidéo existe en deux versions; une première réalisée en 2012 lors d'une résidence à La Centrale Powerhouse et la deuxième réalisée en 2013 lors d'une performance en web diffusion dans le cadre d'une résidence à l'Agence Topo. Pendant cette dernière, une résidence portant le titre de *Le show de la femme éléphant : un coït multiculturel*, trois instances performatives présentées en web diffusion ont eu lieu les 9, 11 et 14 juin 2013, chacune nommée *Préliminaires 1, 2 et 3*. Au moment de *Préliminaire 3 : le « despacho »*, une sorte de *dépit* (on reconnaît la facette multi-couche et multi-titre propre à la démarche de l'artiste), trois actions ont eu cours, dont, en dernier lieu, la réalisation de la vidéo *There is an Elephant in the Room / Parlons de l'éléphant* (2013). En première partie, Helena se construit une défense d'éléphant en argile (fig. 55) puis manipule une trompe sonore (tuyau de ventilation) (fig. 56) rendant tangibles et visibles ses membres monstrueux, alors qu'en deuxième partie est présentée la vidéo-performance *Traducción / Traduction* (2013) (fig. 57) dans laquelle deux personnes de deux cultures différentes tentent de garder contact entre leurs langues le plus longtemps possible, l'action prenant fin lorsqu'une d'entre elles se retire. Cette performance, dans toute sa simplicité, se veut une épreuve qui explore les limites de l'épuisement et de la fragilité du lien affectif miné de rapports de pouvoir culturels ou de genre. En troisième et dernière partie, la performance qui, documentée, mène à la vidéo *There is an Elephant in the Room / Parlons de l'éléphant* (2013) poursuit l'exploration dans la direction entamée lors de cette deuxième partie. Ici, dans un décor miniature, des meubles de chambre en argile blanche occupent l'espace et les murs sont recouverts d'un papier peint au motif

victorien. La caméra est cadrée de manière centrée sur cet espace, rendant sa taille réduite difficilement discernable. Puis, tranquillement, une main, théâtralisant une trompe d'éléphant, s'infiltré dans la pièce par le haut. Se faufilant d'abord derrière les murs, peu à peu, cette trompe-main se frôle ensuite aux meubles puis en fait tomber. Les mouvements plus passifs tels que se mouler aux objets et les tâtonnements aux accidents chahutant le mobilier font par la suite place aux gestes plus actifs où les objets sont déplacés, empilés et frottés les uns contre les autres dans un bruit délicatement irritant. Ce désordre, aux gestes parfois répétitifs, rappelle, d'une part, combien les désaccords, les mécompréhensions ou encore la violence, insidieuse, peuvent perturber les relations intimes et évoque, d'autre part, le dérèglement des normes causé par un-e intrus-e dans cette configuration.

HMF : La main s'interprète comme une trompe et c'est l'éléphant dans la chambre [dans la pièce] parce que justement d'un côté c'est cet élément qui rentre dans notre société et qui vient la perturber. À ce moment-là, comment je l'interprétais, c'était nous, immigrantes, on arrive et tranquillement on pose des questions qui vont changer ou qui font bouger les choses. Finalement ça crée un chaos, ça fait du bruit, ça crée un chaos, mais on est dans la négation totale [on évite de l'adresser]. Alors il y a ça, mais aussi, je parle d'une chose qui rentre dans une chambre d'une façon un peu silencieuse, qui va toucher à tout...là, c'est sûr qu'il y a une autre lecture aussi, c'est-à-dire d'abus sexuels, tu sais. D'une violence qu'on ne veut pas voir.

EAL : Mais qui teinte tout...

HMF : Tout. Alors oui il y a dans cette vidéo une question de violence. Mais aussi la violence de l'invisibilisation de ne pas voir cet autre qui vient nous poser des questions, qui vient...nous changer la vie, on ne le voit pas, mais il est là (Entretien HMF, 2020).

Ainsi, dans cette œuvre, il y a une tension entre une dénonciation des injustices pernicieuses se répercutant dans l'espace de l'intimité du couple et un appel à de nouvelles configurations possibles, autres et instables, ou à des manifestations de canevas relationnelles dans lesquels les désirs féminins seraient non seulement entendus, mais célébrés plutôt que refoulés au profit des volontés patriarcales. Au gré des déplacements des meubles, la main-tempête, qui nous garde en suspend entre la caresse et le tourment, permet à l'œil de la caméra

d'apercevoir les dessous des meubles; cachés, mais sont alors momentanément donnés à voir des moulages de génitaux ou des organes sexualisés (fig. 58). Une langue et une vulve sous les commodes ou un gland sous la table de nuit représentent en quelque sorte les désirs bien rangés, mais ici dévoilés par l'extrémité d'une femme-éléphant.

Elle, le monstre, la bête de cirque, l'attraction de la fête foraine; une femme éléphant. Elle perturbe l'ordre de la chambre à coucher. Elle renverse tout à la recherche d'autres arrangements possibles.
(Helena Martin Franco, s. d.)

L'impact des scripts normatifs véhiculés par les mœurs religieuses et patriarcales ou culturelles sur la formulation de l'intimité, et plus spécifiquement de sa formulation au sein du couple, tel qu'exploré dans cette œuvre, me rappelle le texte « Loving Him For Who He Is: The Microsociology of Power » (2014) de l'autrice Lena Gunnarsson où les effets des relations hétéronormatives sur les femmes sont décortiqués. Les tendances amoureuses asymétriques normalisées y sont soulevées afin d'argumenter que les femmes sont structurellement en manque de *care* au sein de ces relations et que la contribution des hommes à l'insatisfaction des femmes est rendue imperceptible par l'intériorisation de la hiérarchie des genres. Le désir (conscient ou inconscient) de confirmer son identité de genre expliquerait que l'amour asymétrique persiste et que, chez les femmes, un sentiment de validation à titre d'individu ne soit jamais atteint au sein de la relation. Helena occupe l'intimité du couple perçu comme hétéronormatif à des fins de recherche tout en remettant en cause les normes binaires de genres, ce qui, selon les bases émises par Gunnarsson, permettrait de semer le désordre dans la structure afin de réimaginer l'affirmation identitaire. La monstruosité du personnage est donc à comprendre à la fois comme le fardeau porté et comme l'étincelle du chaos enclenché par une affirmation de ses désirs.

La question du monstre, on peut l'interpréter de différentes façons. Ça peut être une menace pour l'ordre établi, où celle qui ne nous convient pas est le diable, est une sorcière, est un monstre. Alors on peut attribuer tout ce qui ne nous convient pas au dangereux, à l'ordre du négatif – c'est un monstre. Mais un monstre, ça peut être quelque chose d'énorme, ça peut être quelque chose de

lourd, ça peut être quelque chose qu'on ne comprend pas. Quand on parle de la femme éléphant, elle peut nous faire peur parce qu'elle pose des questions inconfortables, c'est ça aussi (Entretien HMF, 2020).

Avec cette dernière vidéo-performance ainsi que d'autres pans du corpus tel que la série d'aquarelles *Frontières*, j'analyse cette réclamation de la monstruosité comme un effort de dénaturalisation de l'hétéronormativité qui incite « those with naturalized privilege to confront that status as a made, constructed – and therefore fragile, contestable, and paranoiacally defended – phenomenon » (Malatino, 2019 : 214). En ce sens, je suis d'accord avec le philosophe et commissaire Paul B. Preciado (2020 : 82) lorsqu'il énonce que l'hétérosexualité n'est pas une pratique ou une identité sexuelle, mais un régime de pouvoir politique « qui réduit la totalité du corps humain vivant et son énergie psychique à son potentiel reproducteur ». Avant de poursuivre l'analyse de la monstruosité avec Preciado, je conclurai cette section en revenant vers la notion du mythe pour la mettre en parallèle avec une injonction nommée par l'auteur, soit celle de faire appel à l'imaginaire, à la fiction et à l'utopie pour parvenir à s'esquiver des carcans de la norme hétéropatriarcale et coloniale (Tuillon et Preciado, 2019).

4.2 Je suis un·e monstre·sse qui vous parle⁶⁵

La traversée est le lieu de l'incertitude, de la non-évidence, de l'étrangeté. Ce n'est pas une faiblesse, c'est une puissance.
(Paul B. Preciado, 2019 : 33)

Paul B. Preciado (2020 : 111) défend que lorsque la possibilité d'une vie sociale et sexuelle à l'extérieur du binaire est revendiquée, cela permet de mettre en crise les catégories, ce qui rend ainsi obsolète les identifications qui relèvent de ces normes. Je suis d'avis que la Dragone

⁶⁵ Je reprends et transforme légèrement ici le titre d'un récent livre de Paul B. Preciado (2020).

rouge et la femme éléphant, même si elles s'identifient au genre féminin⁶⁶, contribuent à ce tremblement des frontières catégorielles comme la monstruosité dont elles se réclament est mobile, hybride et relationnelle. D'ailleurs, selon Preciado (2019 : 43), la subjectivité est irréductible à une identité unique; conséquemment, il propose de penser l'identité et le corps « en termes de relations et de potentiel de transformation ». La norme, en revanche, brimerait ce processus métamorphique : « Le monstre est celui qui vit en transition » (Preciado, 2020 : 49). Alors que Preciado nous parle à partir de son expérience de personne trans ayant eu recours aux hormones, il étend sa réflexion de la notion de transition à une multitude d'agencements qu'il est possible de s'inventer, que ce soit avec l'hormone ou avec « un autre code vivant », pouvant être une langue, une forme, un animal (49), et j'ajoute, un mythe. Bien évidemment, je ne souhaite pas créer de faux raccourci entre l'expérience de personnes trans et les alter ego dont il est ici question, cependant, j'y perçois une résonance fort pertinente avec la pensée du philosophe et son désir d'une nouvelle épistémologie. Suivant sa réflexion, sortir de l'épistémologie dominante de la binarité rendrait en outre désuète l'opposition entre trans et cis. Cette transition épistémique dont discute Preciado serait malgré tout déjà bien entamée et c'est lors d'une conférence s'adressant aux membres de l'Académie de psychanalyse qu'il lance l'invitation à quitter les discours patriarcaux et coloniaux afin d'« entrer avec nous, les mutants et les monstres de ce monde » (118) dans un processus de reconnaissance d'autres formes de subjectivité politique.

*je suis surtout de l'eau,
mais plus encore le mouvement de l'eau
le point d'ébullition
et la lune en sueur
vénus en cancer
et le sang saigné du moment
je nomme futur
ce qui tombe de mes nerfs
en direction du ciel
(toino dumas, 2020 : 17)*

⁶⁶ Un féminin que je comprends néanmoins comme queer puisque les codes de la féminité binaire ne sont nullement d'importance pour elles, au contraire. Je suis d'avis que les genres ont un potentiel de fluidité même à l'intérieur de frontières perçues par les normes dominantes, alors revendiquées comme poreuses ou vaporeuses par d'autres.

À ce sujet, je souhaite faire un détour afin de revenir vers Rosi Braidotti, comme j'ai jusqu'à présent exprimé une certaine fidélité dans ce mémoire à sa proposition de la subjectivité nomade. Braidotti (1994 : 6-8) souligne que ce qui est subversif avec le sujet nomade – ou encore, ce que j'ai envie de nommer des pratiques de création de corps nomades – n'est pas l'incarnation en soi, mais la rupture avec le statu quo ou avec les conventions normées. Elle réfléchit au potentiel des figures de subjectivation féministe et croit que les sujets nomades sont capables de libérer l'activité de la pensée du dogmatisme phallogentrique pour lui redonner sa vivacité et sa beauté. En revanche, je constate que Braidotti (2003 : 38) détrompe cette mobilité afin de rappeler une motivation féministe; la philosophe pose la question « jusqu'où aller? ». Elle met ainsi l'accent sur la durée dans l'espace et la durée temporelle, soit en prenant compte des limites de ce qu'un sujet peut matériellement, psychiquement et affectivement endossé d'un processus de transformation. Cette retenue de la part de l'autrice s'inscrit dans un désir de processus soutenable « pour que les femmes engagées dans l'écriture de la préhistoire du futur deviennent des sujets multiples et complexes – le désir de durée *dans* et *pour* le changement » (38). Alors que je concède à Braidotti ce souci de durabilité, je n'y adhère toutefois pas complètement dans ma perspective relative au potentiel féministe et queer que j'accorde à l'imaginaire et aux pratiques artistiques. Sur ce point, c'est la perspective de l'autrice Renate Lorenz qui correspond le mieux à mon analyse; alors que Braidotti examine les façons dont les limites des processus de devenir ont été fixées, Lorenz (2012/2018 : 35) avance que les pratiques artistiques queers permettent une prise de distance – un sursis ou un écart – face à ses limites, ce qui par conséquent, permet la rupture ou le déplacement de celles-ci. Cette distance engendre donc la possibilité « d'abandonner les confinements de la subjectivité (les frontières établissant les normes qui nous fondent) » (35). Ces limites, ou ces contraintes de la subjectivité, sont aussi ce que Preciado (2019 : 117; 2020 : 17) signale comme outil de la pathologisation de la différence.

Le régime sexe-genre binaire est au corps humain ce que la carte est au territoire : un cadre politique qui définit organes, fonctions et usages. Un cadre cognitif qui établit les frontières séparant le normal du pathologique.
(Paul B. Preciado, 2019 : 285)

Dans les imaginaires occidentaux, les monstres ont toujours défini les limites de la communauté.
(Donna Haraway, 1991/2009 : 318)

Dans une performance reprise à quelques occasions, Helena semble faire allusion à la pathologisation de la monstruosité. Alors qu'avec d'autres éléments du corpus, tel que déjà exploré, elle dénonce ce qu'elle perçoit de monstrueux dans les archétypes de genre hérités des traditions issues du christianisme, soit la violence hiérarchique de leur conditionnement normatif, ici elle célèbre par la création une forme assumée de monstruosité. (Martin Franco, s. d.). Ainsi, par l'humour et l'autodérision, la peine et la souffrance féminine infligée par les archétypes de genre sont réclamées et transformées. Une occurrence de cette performance⁶⁷, *La femme éléphant : un strip-tease à l'envers*, présentée à la Casa del Popolo à Montréal en 2015 (fig. 62), met en scène l'artiste qui explore la monstruosité au point de frôler le carnavalesque, tout en faisant référence aux malheureux « freak show » au sein desquels était exhibé ce qui était considéré comme l'étrange altérité. Cette performance, ainsi que la vidéo-performance titrée *FREAK-TEASE* (fig. 59) – tirée du même sous-corpus – sont en quelque sorte une version performative de l'œuvre *La planète des seins* (2011) (fig. 13). Les titres ainsi qu'un dessin (fig. 60) rattaché à ces œuvres laissent entendre quant à eux une rencontre entre un « strip-tease », action de l'ordre de la performance intime et une « freak », soit un terme populaire pour une personne marginalisée ou considérée monstrueuse. Le dessin donne également à voir une tension entre l'emprisonnement des rôles traditionnels et l'épanouissement possible par l'hybridation. Y est dépeinte une femme éléphant, tête animale et pieds de terre allongés, assise sur une chaise. À la cheville, elle porte l'entrave d'un boulet de forçat, mais la chaîne semble néanmoins coupée, le boulet n'y est plus. On y voit aussi un

⁶⁷ Cette performance est une composante d'un sous-corpus intitulé *La femme éléphant : un strip-tease à l'envers* (Martin Franco, s. d.) qui comprend une performance, une vidéo-performance ainsi qu'un dessin.

sceau à l'effigie de la planète de seins proclamant sa censure et ornementé des mots « dire désir » répétés. Ensemble, ces éléments qui nous tiennent en haleine entre un apitoiement et une libération annonce la performance correspondante, ou le « show » strip-tease de la femme éléphant. La documentation de la performance à la Casa del Popolo me permet quant à elle de constater que l'action se déroule sur une musique de cirque qui prend un tempo de plus en plus lent au fil de la performance. L'artiste, assise sur une chaise comme dans le dessin, retire de son chandail une poignée de chaussettes de nylon dans lesquelles sont insérés des ballons (fig. 61) qu'elle gonflera de son souffle, un à un, jusqu'à former une sculpture molle, globulaire – une planète de seins. Elle retient ensuite ce nouvel objet entre ses dents, cachant complètement son visage et pose les mains sur ses genoux, les pieds bien ancrés dans le sol. Son corps demeurant immobile, les faux seins se dégonflent tranquillement alors que la musique continue de ralentir, jusqu'à ce que les bas de nylons ramollis pendouillent de sa bouche. Après quelques tentatives de les regonfler, ils lui tombent de la bouche, mettant fin à la performance.

Cette performance est reprise en 2019 à la Havane à l'occasion du projet collectif et d'échange *Montréal – Habana : Rencontres en art actuel / Encuentros de arte contemporáneo*, cette fois sous le titre *confesiones de una mujer elefante*, puis encore la même année à Baltimore, dans le cadre d'une résidence-exposition intitulée *Faux-dire « donne-moi ta langue »* avec le projet *Pigment Sauvage*. Au Cuba, la performance se déroule devant l'installation *La ropa sucia se lava en casa (ne pas laver son linge sale en public)* composé de dessins suspendus et tirés du fanzine de l'artiste *La niña la pinta* (fig. 63), alors que lors de l'itération aux États-Unis, sont intégrés les pattes d'éléphant de nylon et de terre (fig. 64). Ces amalgames, ou encore ces configurations en constant renouvellement, complexifient l'analyse de ce qui peut être imposé ou réclamé de la monstruosité. Par exemple, avec la série de dessins qui aborde le thème des désirs, entre autres, il est plutôt question d'une autodétermination comme « être freak » (j'y reviendrai). Ou encore, avec la lourdeur des pattes d'éléphant, la lecture est renvoyée au poids des contraintes des normes hétérosexistes et culturelles tout en demeurant dans la poursuite d'un effort de perpétuer la présence publique de *La planète des seins* afin de refuser de donner

raison à la censure (voir chapitre 2). Cela dit, ce qui me semble toutefois être un dénominateur commun de cette performance est l'exploration de l'auto-exposition, de se montrer à voir comme monstresse (Entretien HMF, 2020).

J'aimerais alors revenir sur la notion du « freak », et, pour ce faire, je rejoins les propos de Renate Lorenz dans son ouvrage *Art queer : une théorie freak* (2012/2018). Pour élaborer ce qu'elle entend par une « théorie freak », l'autrice puise dans « les possibilités d'agentivité construites sur la connaissance de la double histoire des freak shows historiques et de l'être-freak », c'est-à-dire, d'un côté, les histoires violentes d'exclusion, d'exhibition, de scrutation et de différenciation et de l'autre, les pratiques de « l'être-autre » et de « l'agir différemment » qui se dérobe à la logique de la norme et de la déviation (41-44). Avec Lorenz, je suis d'accord qu'il y a un certain risque à remobiliser les histoires tragiques des freak-show, comme il y a un risque d'en faire fi; pour l'autrice, il s'agit plutôt d'exiger d'en faire une lecture alternative qui permet « une approche utopique de la différence », qui, elle, suscite une compréhension des discours de la différence comme étant transformables historiquement, mais non pas dans une logique de progrès (44-45). Ainsi, la visée ici n'est en aucun cas d'employer le « freak » comme un terme identificatoire, mais bien comme une attitude ou une action, d'où l'usage du verbe « l'être-freak ». Je trace ainsi un parallèle entre les notions de devenir-hybride et de métamorphose comme un mouvement perpétuel déjà exploré et celle de l'être-freak.

Le terme « freak » se réfère donc historiquement non seulement aux corps, mais aussi à une dénormalisation des pratiques sociales : être flemmard·e·s, être productif·ive·s, mais différemment, être queer/de gauche/féministe – diverses pratiques qui pour une raison ou une autre et sous quelque forme que ce soit ne se prêteraient pas vraiment à l'intégration au sein d'une économie capitaliste néolibérale qui chérissait éperdument la différence » (Lorenz, 2012/2018 : 46).

Ainsi, c'est une compréhension du terme « freak » comme renvoyant à des « pratiques de dénormalisation » (33) que je retiens pour l'analyse de l'œuvre d'Helena (mais qui résonne plus largement avec l'ensemble des deux corpus, aussi). Pour la lecture de sa performance carnavalesque, je crois important, comme Lorenz, de ne pas fermer l'œil sur l'histoire de

mépris et d'humiliation dont relève les freak-shows, mais aussi de considérer que « le freak, c'est chic⁶⁸ », soit que l'être-freak peut être réclaté et transfiguré. C'est là où s'enracine les pratiques de dénormalisation – soit de dénormaliser les pratiques sociales issues de la norme dominante – qui entrent en opposition à une homogénéisation, et qui sont, donc, le contraire de s'opposer à ou de craindre la différenciation (44-46). Le terme « freak » ne renvoie alors pas à une « position de retrait », mais à un « mouvement de distanciation », un recul gardé « par rapport aux idéaux de l'être-blanc, de l'être-hétérosexuel, de l'être-valide, de l'être-productif » (46-47). Cette mise en mouvement est à mon sens présente dans l'œuvre d'Helena comme elle ne fige pas la femme éléphant ni dans une posture de regardée, ni dans un récit qui ne ferait que revêtir le passé d'une histoire d'épanouissement achevé. Au contraire, l'artiste nous montre plutôt la réécriture ou la transformabilité possible de ce récit, tout en rappelant que sa différence, sa monstruosité, est là pour rester, mais sous une multiplicité de formes, dont plusieurs sont encore à venir.

Dans le même ouvrage, Renate Lorenz (2012/2018 : 38) propose le terme « drag » pour désigner les méthodes artistiques (queers) qui rendent possible un tel « mouvement de distanciation ». Elle définit le drag comme une pratique qui tend davantage vers créer des *rappports* aux autres ou aux choses qu'à les représenter, ainsi qu'une « manière de comprendre » comment se constitue l'identité et, par assemblage, qui opère à défaire les catégories. En considérant le sens où l'entend Lorenz, soit que le drag est ainsi « fabriqué par des ensembles de caractéristiques et d'actions corporelles » mélangeant le vrai et le faux, le normal et l'anormal, j'en arrive à une lecture où *Une femme éléphant* et *Dragone rouge* peuvent être considérées comme une forme de drag. Les artistes, lors de mes conversations avec elles, ont d'ailleurs insisté sur l'objectif fondamental de la création de leurs alter ego comme étant de chercher à comprendre leurs réalités, leurs corps et leurs hantises :

⁶⁸ Cette expression est le titre d'une chanson fort populaire du groupe Chic qui a été produite en réaction au fait que des membres du groupe se sont vu refuser l'accès à une célèbre boîte de nuit dû à une politique de discrimination raciale à l'entrée : « [le freak] a aussi traversé une histoire du cool, de l'auto-émancipation antiraciste, du refus de l'efficacité, et enfin, du disco » (Lorenz, 2012/2018 : 46).

Les composantes du drag permettent aussi de revenir à l'histoire de la production de savoir autour des corps et de leurs émotions, affects et désirs – de suivre les traces de cette histoire tout en élaborant des alternatives – précisément parce que le drag consiste à retracer des processus de construction sur son propre corps (Lorenz, 2012/2018 : 39).

En outre, Lorenz dénote trois types de drags dans ses analyses de pratiques artistiques queers – drag radical, drag transtemporel et drag abstrait – et, pour moi, les deux personnages ici à l'étude correspondent au drag radical, défini comme suit : les apparences se qualifient par une transformation autre que d'un genre binaire à l'autre, ou elles incarnent des éléments, telles des créatures monstrueuses (femme-dragonne ou femme-éléphant), qui court-circuitent toute interprétation du système binaire (40). Une distanciation face aux limites des normes genrées est prise chez chacune et ces frontières, entre humaine et monstre, sont explorées. Or, sont aussi investies et renégociées, par le biais des artifices inclus dans leurs performances, les frontières entre corps et objets, ce qui peut bien entendu s'inscrire dans la pratique du drag, mais aussi rappeler la figure du cyborg de Haraway⁶⁹, figure à laquelle fait aussi allusion Lorenz dans ses réflexions autour du drag radical⁷⁰. Anne Creissels, dans son ouvrage *Le geste emprunté* (2019), réfléchit également à cette relation collaborative entre corps et objet. Ses analyses sont ancrées dans l'interprétation d'œuvres entre la danse et les arts visuels (notamment, la femme-licorne de Rebecca Horn ou des chorégraphies de Pina Bausch), mais

⁶⁹ En réponse aux rapports sociaux entrainés par les développements scientifiques et technologiques, Donna Haraway interpelle l'urgence d'intégrer une politique socialiste-féministe à ces domaines et elle propose l'imagerie cyborg comme piste de réflexion. Le cyborg se définit ainsi comme étant à la fois une créature de la réalité sociale et une créature de fiction; un mythe de l'identité politique. À partir de ce dernier, l'autrice formule les deux arguments qui traversent son manifeste; d'abord, que le concept d'une théorie totalisante et universelle est une grave erreur et omet conséquemment la multiplicité des possibles de la réalité. Ensuite, afin de remédier à la matrice de domination complexe provoquée par les sciences et les technologies, l'imagerie cyborg décèle un moyen de se défaire des dualismes en rêvant d'une hétéroglossie puissante et infidèle (Haraway : 1991/2009).

⁷⁰ En faisant le choix d'aborder la notion de drag avec ces deux personnages, j'ai aussi songé à l'écho que pourrait avoir le terme avec des pratiques de drag queers, au sens où la culture populaire l'entend, en lien aux deux alter ego ici discutés. À ce sujet, il m'est revenu à l'esprit le moment où, lors de notre entretien, Suzanne m'a fait mention que selon elle, la Dragone rouge était comme les drag queens, mais encore plus libre qu'elles (Entretien SV : 2020). En discutant de pratiques actuelles de drag queens, nous sommes toutefois arrivées au constat que cette liberté évoquée est celle dont, justement, le drag radical de Lorenz se revendique, soit dans un ailleurs d'une traversée directe entre un genre binaire et l'autre, ce qui s'aperçoit désormais tout à fait dans les pratiques de drag populaire de nos jours. Il m'a donc semblé d'autant plus pertinent de faire ce rapprochement entre les pratiques artistiques queers du drag de Lorenz, celle de Suzanne qui regarde dans son passé, celle d'Helena aujourd'hui, ainsi que celles présentes dans les bars et au sein de la culture populaire.

les parallèles avec des pratiques performatives telles que celles d'Helena et de Suzanne me semblent flagrants. L'autrice aborde l'objet comme une extension du corps, soit comme des accessoires qui, activés par le geste et la mémoire de ce dernier, donnent à penser le corps comme un possible artifice tout en pensant l'artifice comme possible corporéité : « Quand les objets prennent corps, quand les objets dansent, le statut même du corps se voit remis en question. La prétendue nature des corps et des objets s'en trouve bousculée. La frontière corps/objets, plus que déplacée, devient mouvante » (63). Il peut également s'agir d'une méthode consistant à extérioriser la contrainte des corps (28), comme la trompe d'éléphant en tuyau de ventilation tombante et manipulée par Helena ou encore ses lourdes pattes d'éléphant en bas de nylon rempli de terre, ou encore un moyen de donner à voir une intériorité « autrement imperceptible, insaisissable, inexistante », comme le masque de dragonne que porte Suzanne à l'arrière de la tête, et, de ce fait, d'accéder à l'interprétation (65).

Les objets sont comme les indices d'une transformation possible, d'une métamorphose non encore aboutie, mais faisant néanmoins image.
(Anne Creissels, 2019 : 54)

Comme une sculpture corporelle, les objets employés dans les performances d'*Une femme éléphant* et de *Dragone rouge* sont bien plus que de simples artéfacts sur lesquels peut s'appuyer le développement théâtral d'un récit. Ces objets portent en eux la « présence fantomale », pour reprendre l'expression de Creissels, de l'artiste et de sa métamorphose. La subjectivité, aussi béante soit-elle, de la Dragone rouge et de la femme éléphant se fabule et prend existence que dans la zone liminale, en sursis des normes, du corps-objet, du devenir-monstresse.

Chez Suzanne, et plus précisément dans *Dragone rouge récidive*, j'ai voulu étendre ma réflexion quant au travail de l'objet à la caméra et au téléviseur qui permettent une captation et une diffusion en simultané lors de la performance (voir chapitre 3). J'en suis arrivée à une conclusion où la prise de parole est indissociable de l'interprétation de cette extension du

corps à l'objet comme l'objet miroite le corps et la traversée entre les deux s'affirme par les mots récités et la rotation du corps (je rappelle que lors de cette performance l'artiste tourne sur elle-même, occasionnant une double mise en scène d'elle-même et de son alter ego, toutes deux toujours présentes par le biais de la diffusion en simultané). Le texte, et surtout l'oralité comme moyen de partager ces mots, est en quelque sorte un fil conducteur qui traverse chacune des phases performatives de *Dragone rouge*. Cette prise de parole est ancrée dans un texte poétique entendu dans les deux premières phases puis revu et bonifié pour *Dragone rouge récidive*. Lors de cette dernière, il y a une rotation, voire un brouillage, de la voix prenant parole. L'artiste et son double se partagent l'adresse (le public ou la caméra) en alternance, une succession perceptible par les gestes circulaires du corps. Quant à la prise de parole, il demeure ambigu de savoir à qui elle revient. Alors que dans *La Dragone rouge* on sent le texte comme relevant de la parole de Suzanne, dans *Dragone rouge récidive* le monologue semble, lui également, se dédoubler. J'ai ainsi envie de le qualifier de « double monologue » puisque la fluidité entre l'artiste et son double empêche de les dissocier⁷¹. Quelques notes dans le cahier de recherche de Suzanne (Valotaire, 1985-1991) laissent aussi présager qu'il y a peut-être une troisième voix, celle d'une narratrice. Néanmoins, à l'instar d'Anne Creissels (2018 : 131), je crois qu'il y a « un enjeu particulier dans la prise de parole par les artistes femmes à travers la performance », et c'est cet aspect qui me semble le plus significatif. J'estime, comme l'autrice, qu'il y a filiation entre l'art, le langage et l'affirmation d'une subjectivité qui ensemble se positionnent en résistance aux méthodes artifices d'un art oratoire dominant qui, lui, autrement arrive à tenir à l'écart ou carrément assourdir la parole, et conséquemment les savoirs, des femmes et de toutes personnes minorisées : « La parole étant ce qui relie les corps aux mots, tenter de l'étouffer revient à faire taire le corps même qui la porte » (Creissels, 2019 : 75). Ainsi, Suzanne fait usage du langage comme matière, comme c'est le cas pour son corps et pour l'imaginaire, et, de ce fait, elle revendique une capacité transformatrice de cette

⁷¹ Le jeu se complexifie au-delà de la rotation sur elle(s)-même(s). C'est-à-dire que ni le fait de faire face au public ou de faire face à la caméra n'est représentatif de qui parle. Et encore, il y a, à l'occasion, un réel flou concernant la distinction de quelle face est Suzanne Valotaire et quelle face est la Dragone rouge; par exemple, un moment où l'on voit le visage de l'artiste dans le dispositif télévisuel, mais où entre deux paroles elle tire la langue, un geste qui donne l'impression qu'il s'agit plutôt de la Dragone rouge. La Dragone rouge est ainsi davantage présente sur scène dans cette version plus tardive et retravaillée de la performance.

matière linguistique. La manière de dire est donc tout aussi évocatrice que ce qui est dit; la poésie est à comprendre comme partie intégrante de sa monstruosité :

Il y a une dimension poétique, qui est légitime moi je trouve. Je n'ai jamais voulu imposer à personne de vouloir comprendre ce que moi je voulais dire...c'est-à-dire, qu'il y a des ellipses comme on en trouve en poésie, et moi je me suis toujours réclamée de cette approche-là. Je me sens plus proche de la poésie que du théâtre, en fait – avec l'audible puis les choses qui ne sont pas dites, mais qui sont évoquées...tu sais c'était comme montrer mon imaginaire étrange, mon étrangeté (Entretien SV, 2020).

Toujours à la suite de Creissels (2018 : 132), je souhaite aussi porter une attention aux relations qui s'articulent entre le langage et le corps : « Traversé, saisi, touché, blessé par le langage, le corps manifeste aussi, à travers la parole, la possibilité d'un *empowerment*. L'incorporation des mots apparaît ainsi comme un moyen d'agir, une façon d'inscrire une altérité ». En ce sens, je conçois que la poésie du langage de Suzanne est indissociable de la poésie de ses gestes, les mouvements de l'un et de l'autre s'alimentent mutuellement et surtout, évoluent ensemble.

Dans l'oralité, s'incarne le langage, s'incarnent les affects. L'interprétation devient un espace de parole entre les mots, un espace possible de résistance.
(Anne Creissels, 2018 : 148)

Les mots font de la magie. Ils changent le tissu du monde. Si une chose est dite, elle est déjà en train de contaminer le réel, ou du moins les esprits. Rappelons-nous ce que les paroles ont d'incantatoire et de performatif, admettons leur pouvoir.
(Marie-Anne Casselot et Valérie Lefebvre-Faucher, 2017 : 17)

En dernier lieu, je soulignerai que le ton sur lequel est récité le texte dans *Dragone rouge* (à la fois celui en voix off dans la vidéo et celui entendu dans les extraits captés de *La Dragone rouge*) et celui dans *Dragone rouge récidive* sont considérablement différents. L'affirmation est ressentie dans l'un comme dans l'autre, mais dans la première celle-ci est plus rigide alors que dans la deuxième elle est plus enjouée. On sent que l'énergie circule différemment dans les

deux cas, comme si le corps, ayant appris de l'expérience des deux premières phases, se permettait désormais d'investir de nouvelles zones d'explorations.

4.3 Prêter son mythe à un autre corps

Je souhaite finalement investir les quelques lignes qui termineront ce dernier chapitre d'un élan plus personnel, mais qui néanmoins, je crois, se veut plus grand que moi. À plusieurs reprises, durant les moments d'écriture les plus corsés qui ont parsemé mon cheminement de rédaction, des moments qui sans doute ont été alourdis par l'isolement qu'a engendré le contexte pandémique actuel, je me suis sentie portée par la femme éléphant et par la Dragone rouge. C'est en elles que j'ai puisé l'énergie pour persévérer et pour surmonter les impasses – elles m'ont constamment rappelé que ce que je déposais sur la page n'est qu'une version parmi d'autre de ces pensées qui m'habitent, j'ai cessé d'attendre le moment de maîtrise parfaite des idées, car aussitôt attrapées elles deviennent solubles, se confrontant ou se convulsant en autre chose. Ce faisant, comme l'imbrication entre l'art et la vie dont Suzanne et Helena témoignent, la frontière entre la recherche et la vie a pour moi été tout aussi poreuse – leurs alter ego m'ont hanté tout au long de la traversée que représentent les quelques dernières années. En quelque sorte, elles ont chacune laissé une empreinte importante dans mon imaginaire, ce qui ne m'est pas propre puisque d'autres imaginaires ont été ou seront probablement imprégnés d'elles.

N'empêche, je crois que la portée de cette trace laissée en moi a été possible puisque j'ai tenté d'approcher la recherche et l'étude de ces corpus avec sensibilité et dans un effort de me laisser affecter (voir chapitre 1). Même si j'ai toujours été convaincue que le privé est politique, ainsi que convaincue de la pertinence des pratiques artistiques féministes investissant l'intime, je ne pense pas que je prenais la pleine mesure de l'impact potentiel sur autrui de l'autofiction. J'avoue avoir été d'emblée étonnée lorsque Helena m'a fait part de son souhait qu'un-e autre artiste reprenne et travaille à partir de l'un de ses trois alter ego – il me semblait qu'*Une femme*

éléphant était indissociable de son corps, ce qui n'est pas faux pour autant, pour les versions qu'elle a créées et continue de créer.

Moi je pense que ce n'est pas quelque chose qui m'appartient absolument ou seulement à moi. Je pense que j'ai travaillé avec des préoccupations qui sont partagées. Oui, moi j'aimerais bien que d'autres artistes prennent les personnages et voient ce qu'elles-ils peuvent en faire. Surtout que ce sont juste des points de départ pour élaborer ces sujets. [...] La question du nom, à l'origine, c'était « Une femme éléphant », pas « la », mais « une ». « Une », parce que comme je te dis, ce n'est pas exclusif à moi, je pense qu'on a chacune de nous une femme éléphant, quelque part. Alors c'était une, une parmi tant de femmes éléphants (Entretien HMF, 2020).

Indéniablement, je me suis interrogée à savoir si et où une femme éléphant se loge en moi; mais si d'entrée de jeu je me suis intéressée à ce corpus, je crois que poser la question c'est y répondre. Elle n'est pas seule, bien entendu, ma mythologie aura été tout aussi remuée par la Dragone rouge (parmi d'autres, rencontré·e·s en cours de route, certes). J'ai cependant été très touchée par le partage de ce trope, que j'ai reçu comme une transmission féministe de la part de Suzanne :

En quelque part, la Dragone elle est vivante encore, donc elle peut encore s'investir de ta richesse à toi, tu sais. J'y crois énormément, elle n'est pas figée dans le temps. [...] Il faut que tu risques, il faut que toi aussi tu risques et tu peux tous les prendre les risques, puis si on peut entrer en dialogue sur ces risques-là que tu prendras, de la percevoir et de la nommer, ça va m'enrichir. [...] Parce que qu'est-ce que ça va donner si tu te l'appropries? On ne le sait pas! [rires] Moi je ne sais pas le sens que ça peut avoir ce que je dis là, mais je veux que tu sois libre, vraiment, vraiment libre (Entretien SV, 2020).

CONCLUSION

POETRY IS NOT A LUXURY⁷²

Alors que Karin Cope (2017 : 57-58) me rappelle que nous osons rarement imaginer ou réimaginer les catégories à l'intérieur desquelles nous menons nos vies, que le langage théorique déployé pour le faire ne peut représenter qu'une fraction de la puissance de l'imaginaire, je me sens d'autant plus convaincue que l'art et la poésie sont détentrices d'un réel pouvoir politique, nécessaire, féministe et queer. S'imaginer peut être un désir, mais peut aussi être un besoin afin de concevoir des futurs possibles pour les corps et les genres non conformes (57). Des imaginaires pour permettre au souffle de circuler librement entre les pores et les organes, ou pour dénouer les tensions qui se logent dans les recoins oubliés de nos corps. Pour ce faire, j'estime tout de même qu'une reconnaissance accrue de la sensibilité est nécessaire, ou peut-être est-ce la voie que me dicte mon corps. Si je fais l'éloge des artistes qui suivent leur corps, celles, ceux et ceux dont les méthodologies me sont les plus inspirantes et qui me rappellent constamment que la théorie est créative, il m'a fallu alors embrasser ma propre hypersensibilité. La reconnaître m'a d'emblée fait l'effet d'un grand soupir de soulagement; le travail se corse ensuite par la conscience de tout un bagage à déconstruire. Nonobstant, cette hypersensibilité n'est pas que corporelle, elle est aussi, et tout autant, intellectuelle. Bien entendu, je crois impertinent de les classer chacune dans leur pôle : elles sont interdépendantes, elles s'alimentent et il n'est pas clair où l'une devient l'autre.

L'hypersensibilité pourrait bien apparaître alors comme un outil d'analyse, un instrument de connaissance fine au service d'un mode de pensée subtil, aussi

⁷² (Audre Lorde, 1984)

*fragile qu'endurant - retrouvailles par là même avec un certain savoir
psychanalytique.*
(Evelyn Grossman, 2017 : 8)

*L'imagination est créatrice non pas tant de ce qu'elle invente mais des
perceptions et des affects qui en résultent.*
(Hélène Marquié, 2002 : 117)

C'est en ce sens que j'ai réfléchi, analysé, mais aussi ressenti les œuvres de Suzanne et d'Helena et je crois avoir écrit à partir des affects provoqués en moi par *Dragone rouge* et *Une femme éléphant*. Leurs corpus, interprétés sous le spectre de la monstruosité, m'apparaissent comme profondément politique et poétique, un maillage qui chez elles est si bien noué que parfois il est indiscernable si on est dans un champ ou dans l'autre – si bien que l'on se retrouve peut-être, du moins je le pense, dans un champ bien particulier, celui du *borderland* (Anzaldù, 1987/2007), de l'entre-deux. Cet espace, j'espère l'avoir montré, est d'une richesse inouïe. En début de parcours, je l'approchais comme un espace intrinsèquement féministe, ce que je crois encore, mais s'est toutefois enchâssée en cours de route une compréhension queer de leur alter ego, celle que je ne peux plus maintenant outrepasser. Je suis désormais persuadée qu'un potentiel du devenir-monstresse est justement de quitter les normes de genre (parmi d'autres) qui contraignent le quotidien de tant d'individus. Devenir-monstresse, c'est aussi s'allier à sa différence, à ce qui est perçu, imposé ou encore réclamé en soi comme n'appartenant pas à une vision phallogocentrique de l'être. Sans se leurrer cependant, je reconnais que le principe de la schtroumpfette⁷³ est encore représentatif de la place qu'occupent les femmes dans les imaginaires collectifs, soit cette conception qui veut que les garçons soient la norme et que les filles en soient la variation, et que nos imaginaires sont donc encore régis par ces tropes. Avec Martine Delvaux et bien d'autres, je suis d'avis que le cinéma, les productions télévisuelles, la littérature, et bien entendu, les arts visuels, contribuent largement aux fabulations de nos réalités. Nous ne pouvons donc nous priver de la poésie de l'imaginaire des femmes, des

⁷³ À ce sujet, voir notamment le 22^e chapitre du livre *Le boys club* de Martin Delvaux (2019).

divagations et des connexions fertiles des imaginaires monstrueux, de tous les imaginaires étouffés.

J'ai ainsi plongé dans l'étude des deux alter ego, *Dragone rouge* et *Une femme éléphant*, avec le désir de comprendre ce que leurs formes monstrueuses pouvaient apporter à nos imaginaires. Je me suis penchée sur les multiples composantes de chacun des corpus qui donnent vie à ces personnages, de la performance au dessin et à la vidéo, ainsi que sur les traces que chacune a laissées de ses recherches. Il m'a semblé nécessaire, aussi, de tendre l'oreille et d'écouter leur récit de ces œuvres que j'ai ensuite souhaité laisser transparaître tout au long de mon écriture. La présence de leur voix qui, littéralement, a résonné dans mes méninges pendant tout le travail de rédaction, m'est très chère; je considère qu'il s'agit là d'un échange entre elles et moi, telle une correspondance en différé. Certes, je reconnais toutefois que ma manipulation de leur récit, bien que j'aie tenté faire preuve de bienveillance⁷⁴ dans mes découpages, est impacté par mes réflexions que j'ai menées dans la solitude. Il importe également de souligner que, et en suivant ce que j'ai défendu comme la subjectivité incorporée, une part de leur expérience m'est indéchiffrable. Ma perspective a assurément ses limites, comme tout un chacun, et ne pas chercher à combler cet écart c'est aussi permettre à la relation et à l'échange entre nous de continuer; c'est ne jamais arriver à une impression fautive d'avoir entièrement compris l'autre. Par exemple, je ne pourrai jamais pleinement saisir l'expérience d'Helena comme personne immigrante, aspect qui charpente sa femme éléphant. Même si j'en ai fait mention, à partir des relais qui m'ont été offerts par elle-même, je ne prétends en aucun cas avoir été en mesure de relater avec justesse et complexité la dimension culturelle de son corpus. En revanche, même si j'ai senti retentir dans le creux de mes fibres certains élans de Suzanne qui était aux prises de réflexions liées à son acadienneté (parmi d'autres ressentis filiatifs, aussi), il reste que les générations qui nous séparent ont altéré la donne et que je profite fort probablement aujourd'hui des ricochets de sa présence à Montréal. Pour le dire simplement, bien des privilèges font en sorte que j'ai pu mener cette

⁷⁴ J'ai également été encadrée par ma certification éthique.

recherche, fièrement, avec elles à mes côtés. Elles, et la parole de plusieurs autres qui ont aussi guidé et agrémenté la trame de ce mémoire.

C'est d'ailleurs dans le premier chapitre, que j'ai consacré entièrement à mettre la table pour le reste du mémoire et qui meuble à lui seul ce que j'ai établi comme première partie du travail, que j'aborde mon approche et mes réflexions quant à l'écriture de mes recherches. J'ai aussi profité de cet espace afin de me positionner en tant que chercheuse féministe et de tenter, conséquemment, de faire preuve de transparence. Cela, conjointement à l'argumentaire des penseur·euse·s convié·e·s tout au long du mémoire, trace une cartographie de mes filiations intellectuelles – ses composantes et ses trajets potentiels ont toutefois évolué et valsé avec de multiples formes tout au long du processus et continueront de le faire comme cette cartographie est tout sauf figée. Afin de bien préparer le lectorat à la deuxième partie du mémoire, qui elle rassemble trois trajectoires réflexives (trois chapitres), j'y ai aussi cerné les bases de chacun des deux corpus qui sont le noyau du présent projet.

Dans le deuxième chapitre, la performance comme processus ouvert, permettant la reconfiguration constante de l'autoreprésentation, a été montrée comme une stratégie employée par chacune des artistes afin de garder en mouvement leur subjectivité. Le geste a été étudié comme une expression des liens et des échanges possibles avec l'altérité en soi ou encore avec une monstruosité fictive convoquée afin de circuler au travers de diverses expériences, au travers de divers potentiels du corps. S'intéresser à ces traces du vécu, mais aussi aux marqueurs socioculturels qui façonnent le corps, et qu'il porte en lui, a été révélé comme une manière de comprendre son rapport au monde par le biais d'une lentille autre que celle de la rationalité qui domine encore l'Occident. Par le truchement des fictions politiques revendiquées notamment au sein du concept du sujet nomade de Rosi Braidotti, j'y ai exploré le pouvoir de la fiction et sa capacité à modifier le réel, car, comme le font Suzanne et Helena avec les représentations de leurs alter ego, se fabuler tout en s'opposant à se fixer à une identité unique permet de percevoir toutes les fictions collectives auxquelles nous adhérons et conséquemment d'admettre qu'il est possible d'y intervenir. Se fabuler en femme-dragonne

ou en femme-éléphant est ici conçu tant comme une stratégie dévoilant les (im)postures imposées aux réalités des femmes que comme une manière de se regarder et de se comprendre, de réfléchir aux mœurs dominantes et d'y résister.

Le troisième chapitre a été l'occasion de réfléchir plus en profondeur et de décortiquer la notion de devenir-monstresse qui est au cœur de mon interprétation des deux personnages créés par Suzanne et Helena. L'étude de divers éléments des corpus a révélé une imbrication entre les concepts du devenir-hybride, de la métamorphose et de la monstruosité, reliés par un tissage où le nomadisme et l'indécidabilité servent de mailles entre eux. Ces postures combinées ont aussi dévoilé qu'en sortant des scripts hétéropatriarcaux, il est possible d'entrevoir une collaboration entre multiples sensibilités conviées par cet être-pluriel où aucune partie n'est en quête de domination sur l'autre. C'est en ce sens, et ici les écrits de Gloria Anzaldúa ont été déterminants, que j'ai pu étudier le potentiel qui se loge dans les tensions et les articulations des frontières entre deux ou plusieurs figures de la subjectivité, où tout un imaginaire peut se développer à partir des points de contact et des échanges qui brouillent les limites entre l'un et l'autre. C'est dans ce chapitre, toujours connoté de revendications féministes, mais prenant de plus en plus un angle queer, que la portée subversive du devenir-monstresse a été ressentie.

En dernier lieu, le quatrième chapitre a offert une place plus considérable aux études queers ainsi qu'à une branche de l'écoféminisme. J'ai souhaité que ces deux approches se côtoient comme elles ont à mes yeux – à mon corps – une correspondance significative. Elles sont toutes les deux à la fois investies dans une reconfiguration des imaginaires et en résistance aux rapports de domination érigés par la pensée dualiste. Partant de ce désir de rapprochement, j'ai entretenu dans ce dernier passage du mémoire une réflexion sur la portée sensible et politique des systèmes symboliques puisqu'une révision de ceux-ci est un moteur commun aux démarches de création d'Helena et de Suzanne. Or, transgresser les normes symboliques, notamment étudiées selon leurs composantes mythologiques, m'a conduite à défendre que les corps réagissent tant à ce qui relève de l'imaginaire qu'à ce qui relève du dit réel, ils en sont

donc tout autant marqués; ceci m'apparaît comme une racine importante du potentiel qu'ont accordé les artistes à leur devenir-monstresse. L'état de constante transition dont se revendique les deux alter ego montre aussi en quoi transgresser les prétendues limites identitaires engendre un éclatement des catégories, qu'elles soient corporelles, sexuelles ou de genre. D'ailleurs, ce dépassement ou ce délaissement des catégories qui, depuis belle lurette, oriente nos réalités et la façon dont nous faisons l'expérience du monde, et auquel contribue une manifestation des œuvres d'artistes engagé·e·s dans des démarches de devenir-*Autre*, serait digne d'un changement de paradigme profond qui est déjà entamé selon Paul B. Preciado. Mon dernier chapitre se veut ainsi à l'honneur d'un pas dans la direction proposée par l'auteur, revêtant sa nouvelle condition de monstre et avançant dans le néant d'une nouvelle ère.

Au terme de ces trois déambulations, je considère l'apport du présent projet comme résultant de triples efforts. D'emblée, il s'agit d'une étude approfondie sur les corpus d'*Une femme éléphant* et de *Dragone rouge* des artistes Helena Martin Franco et Suzanne Valotaire; je crois donc que celle-ci participe à la reconnaissance de leur travail et de leurs contributions respectives dans leurs écosystèmes. Ensuite, j'espère que mon approche aura permis d'exemplifier la pertinence de la prise en compte de la parole des artistes au sein de la recherche en histoire de l'art, parole qui est peu souvent entendue. Cette considération correspond aussi, à mon sens, à pallier un écart entre les milieux pratiques et académiques des arts, une zone liminaire – encore une fois – que je compte continuer d'habiter par ma pratique curatoriale – cette portion professionnelle qui était déjà entamée avant ma maîtrise a d'ailleurs assurément influencé ma démarche de recherche. Je crois ainsi que mon parcours un tant soit peu atypique m'a permis de participer à un désaxement des regards plus classiques sur les pratiques en recherche. Enfin, bien que cette étude soit centrée sur deux corpus, j'espère que son armature théorique a su montrer, en rapiécant des horizons divers, une conception du corps prometteuse pour une sortie des cadrages normatifs. En ce sens, je souhaite être arrivée à défendre que la portée de l'imaginaire, si importante aux corpus concernés, l'est tout autant pour nos réalités distinctes. Les corps, pour le dire avec Preciado (2020 : 48-49), sont « une

archive des fictions politiques vivantes » – ils sont une « somathèque ». Avec les fantômes de la Dragone rouge et de la femme éléphant empreints en moi, ainsi qu’avec les autres pratiques artistiques féministes et queers avec lesquelles je souhaiterai entrer en relation dans le futur, j’espère pour la suite me pencher davantage sur les questions qui se logent dans nos somathèques. Je désire ainsi m’intéresser aux diversités de fonctionnement de celles-ci, qu’elles relèvent de fictions subjectives comme cela a été exploré ici, ou encore qu’elles relèvent du physique, du neurocognitif ou du sensoriel, ce que je souhaiterai aborder à l’avenir à l’intersection des études féministes et queers et de la *Crip Theory*. Cette dernière approche, qui se veut une pensée critique et modulable relative aux questions de capacitisme est issue d’une rencontre entre les études queers et les *Disability Studies*, et porte un projet de coalition politique dépolarisée et dénormalisante afin d’imaginer des futurs possibles (Kafer : 2013). Toujours, le potentiel politique de la poésie ainsi que la fiction comme moyen de compréhension et de dissipation hors des contraintes seront, indubitablement, dans mes balises.

ANNEXE A

FIGURES

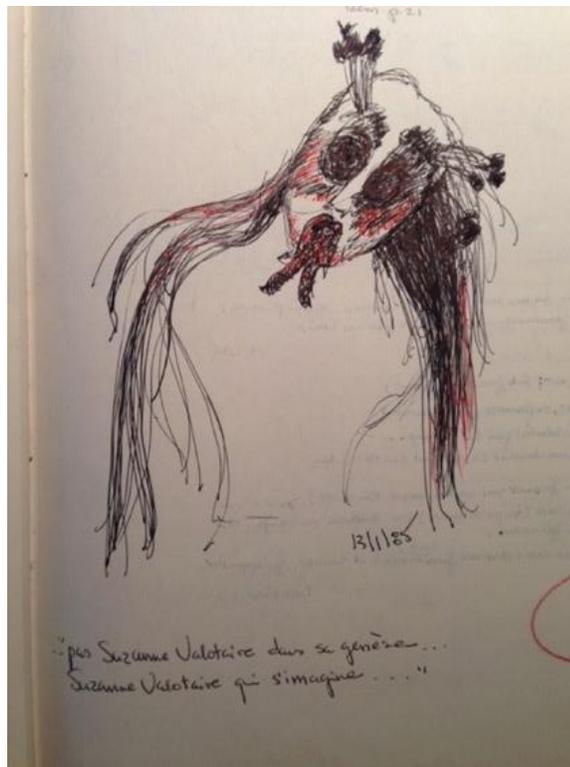


Fig. 1 Suzanne Valotaire, dessin préparatif tiré du cahier de recherche de l'artiste, 1985⁷⁵.

⁷⁵ À moins d'indication contraire, toutes les figures du corpus de Suzanne Valotaire proviennent des archives privées de l'artiste ou de photographies que j'ai prises lors d'une visite d'atelier, avec l'accord de l'artiste.



Fig. 2 Suzanne Valotaire, *Dragone rouge récidive*, 1991, performance et vidéo en simultané.



Fig. 3 Suzanne Valotaire, *Dragone rouge récidive*, 1989, performance et vidéo en simultané.





Fig. 4 Helena Martin Franco, *Une femme éléphant, la naissance* (série), 2011, dessin au fusain sur papier⁷⁶.

⁷⁶ À moins d'indication contraire, toutes les figures du corpus d'Helena Martin Franco sont tirées du site web de l'artiste, avec son accord.



Fig. 5 Helena Martin Franco, *Étude pour habiller une femme éléphant (entre le cœur et la trompe)* (série), 2011, aquarelle sur papier.

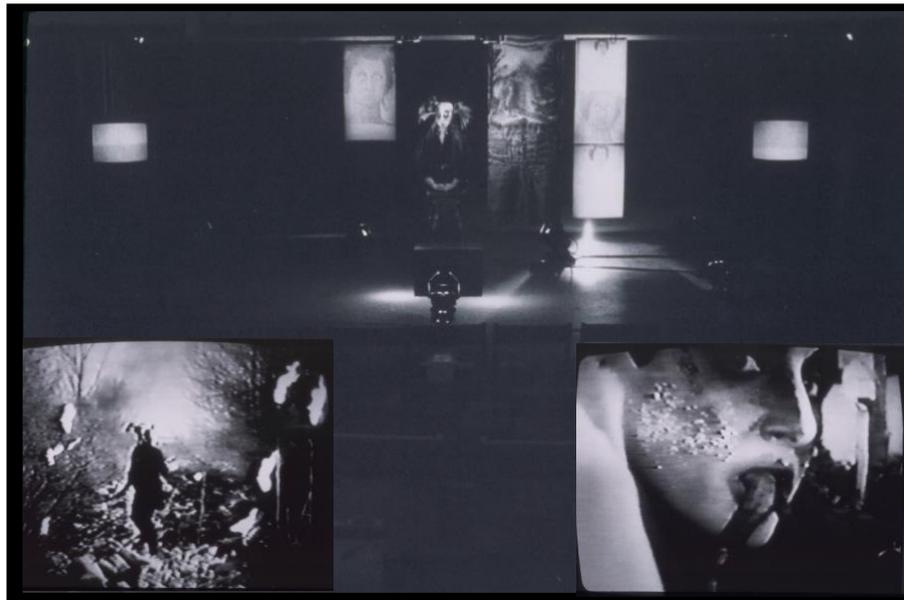


Fig. 6 Suzanne Valotaire, *La Dragone rouge*, 1986, performance et vidéo.



Fig. 7 Suzanne Valotaire, carton d'invitation pour la performance *La Dragone rouge*, présentée au Théâtre expérimental des femmes du 30 avril au 4 mai 1986.



Fig. 8 Suzanne Valotaire, *Dragone rouge*, 1986, vidéo.



Fig. 9 Helena Martin Franco, *Black on gold*, 2014, performance.



Fig. 10 Helena Martin Franco, *Ceci n'est pas un pet shop*, 2018, installation.



Fig. 11 Helena Martin Franco, *Portrait d'une femme éléphant*, 2011-2013, vidéo.



Fig. 12 Helena Martin Franco, *Elle se trompe*, 2015-2017, vidéo-performance.



Fig. 13 Helena Martin Franco, *La planète des seins* de la série *Étude pour habiller une femme éléphant (entre le cœur et la trompe)*, 2011, aquarelle sur papier.



Fig. 14 Suzanne Valotaire, vue de l'exposition *Performances + Artefacts*, présentée à la Galerie d'art du Collège Édouard-Montpetit (Longueuil, Qc) [dessins de la série *Dragone rouge* (1986)], 1989.



Fig. 15 Suzanne Valotaire, vue de l'exposition *Ramasser le temps*, présentée à Caravansérail (Rimouski, Qc) [dessins de la série *Dragone rouge* (1986), costume et masque de la *Dragone rouge* (1985-1989)], 2017. Photo : Elise Anne LaPlante.



Fig. 16 Suzanne Valotaire, croquis des dessins de la série *Dragone rouge*, tirés du cahier de recherche de l'artiste, vers 1985-1986.



Fig. 17 Suzanne Valotaire, *Sans titre (Naissance volcan)* (de la série *Dragone rouge*), 1986, bâton à l'huile sur papier.



Fig. 18 Suzanne Valotaire, *Sans titre (La chicane)* (de la série *Dragone rouge*), 1986, bâton à l'huile sur papier.



Fig. 19 Suzanne Valotaire, *Sans titre (La Dragone au bar)* (de la série *Dragone rouge*), 1986, bâton à l'huile sur papier.



Fig. 20 Suzanne Valotaire, *Sans titre (La Dragone dans les fleurs)* (de la série *Dragone rouge*), 1986, bâton à l'huile sur papier.



Fig. 21 Suzanne Valotaire, *Sans titre (La bataille)* (de la série *Dragone rouge*), 1986, bâton à l'huile sur papier.



Fig. 22 Suzanne Valotaire, *Sans titre (La Dragone volante)* (de la série *Dragone rouge*), 1986, bâton à l'huile sur papier.



Fig. 23 Suzanne Valotaire, dessin préparatif pour la performance *Dragone rouge récidive*, tiré du cahier de recherche de l'artiste, vers 1989.

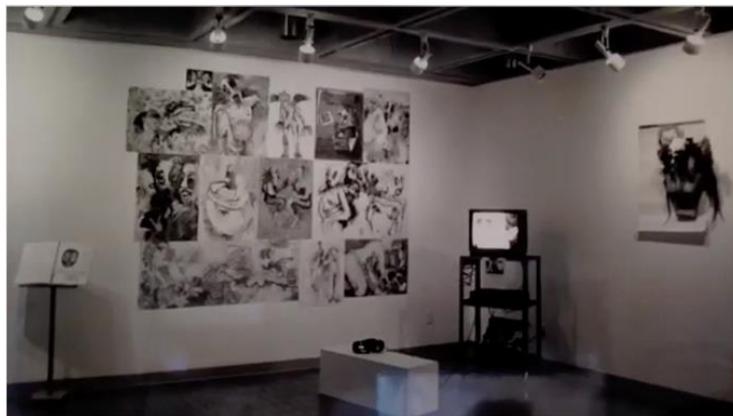


Fig. 24 Suzanne Valotaire, vue de l'exposition *Performances + Artefacts*, présentée à la Galerie d'art du Collège Édouard-Montpetit (Longueuil, Qc), 1989.



Fig. 25 Helena Martin Franco, *Nuancer*, 2019, installation murale (aquarelle sur papier et découpage).



Fig. 26 Louise Bourgeois, *Artemisa*, 2002, draps et latex.



Fig. 27 Louise Bourgeois, *Avenza*, 1968-1969, sculpture molle en latex. Collection du Musée Guggenheim [comme composante de l'œuvre *Confrontation* (1978)].



Fig. 28 Helena Martin Franco, t-shirt imprimé avec l'image de l'œuvre *La planète des seins*, 2014-2019.



Fig. 29 Helena Martin Franco, *Ça trompe*, 2012, dessin et aquarelle sur papier.



Fig. 30 Suzanne Valotaire, *Sans titre (La jouisseuse)* (de la série *Dragone rouge*), 1986, bâton à l'huile sur papier.



Fig. 31 Caroline Boileau, *L'ogresse*, 2011, aquarelle sur papier.
Source : <https://www.carolineboileau.com/images/logresse-2011>



Fig. 32 Caroline Boileau, *L'indécise*, 2008, aquarelle sur papier.
Source : <https://www.carolineboileau.com/images/lindecise-2008>



Fig. 33 Suzanne Valotaire, costume de la Dragone rouge, vue de l'exposition *Ramasser le temps*, présentée à Caravansérail (Rimouski, Qc), 2017.



Fig. 34 Suzanne Valotaire, *Dragone rouge récidive*, 1989, performance et vidéo en simultané.

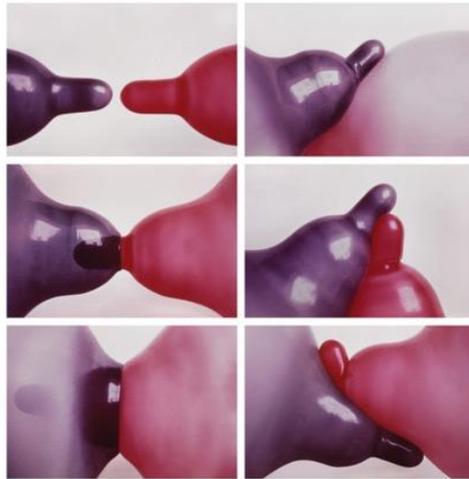


Fig. 35 Renate Bertlmann, *Tender Touches*, 1976-2009, photographie en couleurs montée sur aluminium. Source : <https://awarewomenartists.com/artiste/renate-bertlmann/>



Fig. 36 Helena Martin Franco, *Algues; un autre paysage sous-marin* (de la série *Frontières*), 2014-2016, aquarelle sur papier.



Fig. 37 Helena Martin Franco, *Frontières I* (de la série *Frontières*), 2014-2016, aquarelle sur papier.



Fig. 38 Helena Martin Franco, *Étoile de mer* (de la série *Frontières*), 2014-2016, aquarelle sur papier.



Fig. 39 Helena Martin Franco, *Étoile de mer III* (de la série *Frontières*), 2014-2016, aquarelle sur papier.



Fig. 40 Helena Martin Franco, *Les vignes* (de la série *Frontières*), 2014-2016, aquarelle sur papier.



Fig. 41 Helena Martin Franco, *Un autre paysage sous-marin* (de la série *Frontières*), 2014-2016, aquarelle sur papier.



Fig. 42 Helena Martin Franco, *Entre le cœur et la trompe V* de la série *Frontières*, 2014-2016, aquarelle sur papier.



Fig. 43 Shary Boyle, *Self Portrait as an Artist*, 2009, encre et gouache sur papier.
Source : <https://www.sharyboyle.com/drawing/#jp-carousel-171>



Fig. 44 Shary Boyle, *The Dandy Widow*, 2009, porcelaine.
Source : <https://www.sharyboyle.com/sculpture/#jp-carousel-335>



Fig. 45 Shary Boyle, *Live Old*, 2010, porcelaine, lustre et perles.
Source : <https://www.sharyboyle.com/work/>



Fig. 46 Helena Martin Franco, artefacts utilisés pour réaliser la vidéo *There is an Elephant in the Room / Parlons de l'éléphant* (de la série *Labyrinthe : la sieste de la femme éléphant*), 2013, pièces d'argile et carton.



Fig. 47 Helena Martin Franco, *Elle est cuite* [tel qu'utilisé dans l'installation *Ceci n'est pas un pet shop* (2018)], 2011, sculpture d'argile.



Fig. 48 Suzanne Valotaire, *Innocente ton désespoir me tue* lors de l'événement *Moncton thé party*, 1991, performance.



Fig. 49 Suzanne Valotaire, *Sans titre* (de la série *Dragone rouge*), 1991, bâton à l'huile sur papier.



Fig. 50 Suzanne Valotaire, *Sans titre* (de la série *Dragone rouge*), 1991, bâton à l'huile sur papier.



Fig. 51 Suzanne Valotaire, *Dragone rouge récidive* lors de l'événement *Moncton thé party*, 1991, performance.

| | | |
|--|--|--|
| | | |
| le dernier épisode: peu à peu marta Durée: 7'28 17 mai 2013 Montréal. | celle qui murmure à l'oreille de ses murs Durée: 22'39 9 mai 2013 Montréal. | Pablo Durée: 10'02 1 mai 2013 Montréal. |
| | | |
| nate Durée: 8'29 25 avril 2013 Montréal. | geneviève L Durée: 13'30 18 avril 2013 Montréal. | Fred Durée: 8'05 4 avril 2013 Montréal. |
| | | |
| Josh Durée: 12'31 28 mars 2013 Montréal. | Amiga Durée: 14'46 21 mars 2013 Montréal. | Yves: l'homme du café Durée: 9'20 14 mars 2013 Montréal. |
| | | |
| enarg: le collecteur de saints Durée: 11'53 6 mars 2013 Montréal. | mullia doré: l'amie artiste Durée: 4'25 28 février 2013 Montréal. | marcello: le professeur de piano Durée: 36'02 21 février 2013 Montréal. |
| | | |
| daniella: la guide Durée: 4'19 14 février 2013 Montréal. | | |

Fig. 52 Helena Martin Franco, *Chaque lit tient son propre discours*, 2013, série d'entretiens.



Fig. 53 Helena Martin Franco, *I LOUE you / maybe you meant I LOVE you* (de la série *Labyrinthe : la sieste de la femme éléphant*), 2014, dessins.



Fig. 54 Helena Martin Franco, *There is an Elephant in the Room / Parlons de l'éléphant* (de la série *Labyrinthe : la sieste de la femme éléphant*), 2013, vidéo.



Fig. 55 Helena Martin Franco, *Préliminaire 3 : le « despacho », une sorte de dépit – Partie 1 : les défenses pour une femme éléphant*, 2013, vidéo-performance.



Fig. 56 Helena Martin Franco, *Préliminaire 3 : le « despacho », une sorte de dépit – Partie 1 : les défenses pour une femme éléphant*, 2013, vidéo-performance.



Fig. 57 Helena Martin Franco, *Préliminaire 3 : le « despacho », une sorte de dépit – Partie 2 : Traducción / Traduction*, 2013, vidéo-performance.



Fig. 58 Helena Martin Franco, *Préliminaire 3 : le « despacho », une sorte de dépit – Partie 3 : There is an Elephant in the Room / Parlons de l'éléphant*, 2013, vidéo-performance.

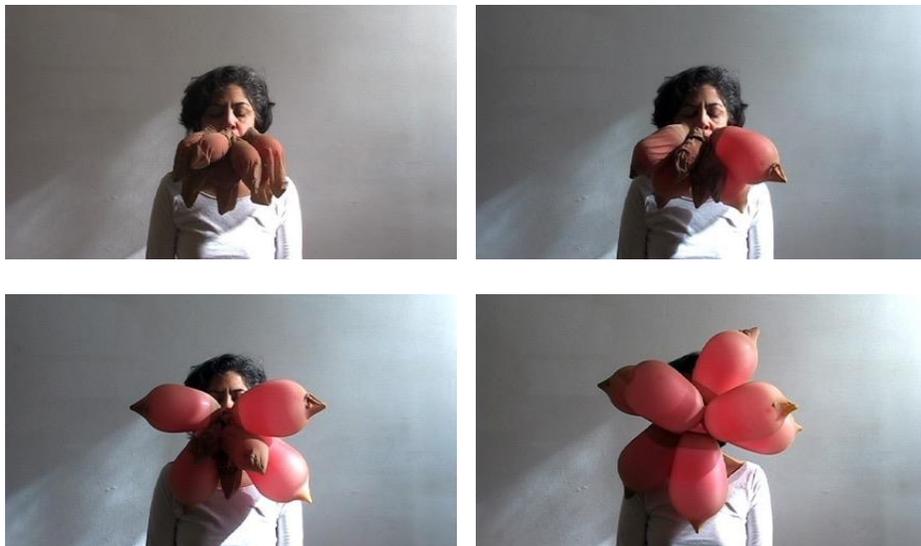


Fig. 59 Helena Martin Franco, *FREAK-TEASE* (de la série *La femme éléphant: un strip-tease à l'envers*), 2015, vidéo-performance.



Fig. 60 Helena Martin Franco, *La femme éléphant: un strip-tease à l'envers*, 2015, dessin/affiche.



Fig. 61 Helena Martin Franco, artefact de la performance *La femme éléphant : un strip-tease à l'envers* et de la vidéo-performance *FREAK-TEASE*, 2015.



Fig. 62 Helena Martin Franco, *La femme éléphant : un strip-tease à l'envers*, 2015, performance.



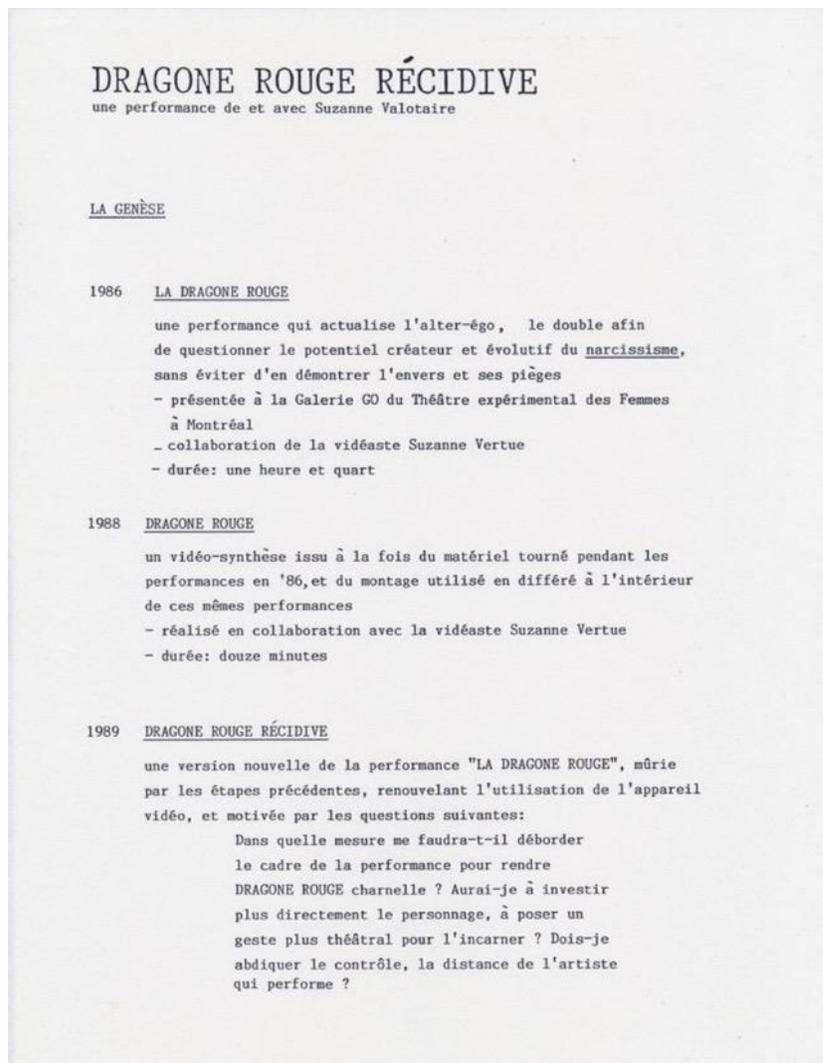
Fig. 63 Helena Martin Franco, *La femme éléphant : un strip-tease à l'envers*, 2019, performance.



Fig. 64 Helena Martin Franco, *La femme éléphant : un strip-tease à l'envers*, 2019, performance.

ANNEXE B

DOCUMENTS D'ARCHIVES DE SUZANNE VALOTAIRE



B-1 Document d'archives relatant de trois phases du corpus de *Dragone rouge*, 1989.

moncton thé party
performance de et avec Suzanne Valotaire



Galerie Sans Nom, Moncton, N.-B.
25 mai 1991

"On établit des frontières
pour définir des territoires

ici la sécurité, là le danger -

on établit des frontières pour marquer
la différence entre
nous et eux.

Un frontière c'est une ligne qui divise
une bande étroite qui longe une pente escarpée.

Une terre frontalière
- a borderland -
est un terrain vague
un lieu imprécis
formé des restes d'émotions
vécues à cause de l'existence d'une frontière artificielle.

C'est un état de
transition constante."

Gloria Anzaldúa, Borderlands/La Frontera/The New Mestiza.
Spinster/Aunt Lute, San Francisco, 1987
traduction: Susanne de Lotbinière-Harwood et Suzanne Valotaire

premier temps DRAGONNE ROUGE RÉCIDIVE

Elle récidive, et ouïl encore collée à ma peau...d'aventure en aventure ou
devrais-je dire de version en version.

En voici donc une troisième et dernière, une version "synthétique"...comme
dans synthèse...peut-être aussi comme dans l'hexex...

Une performance motivée au départ (1985) par le besoin d'explorer le
potentiel créateur et évolutif du narcissisme...

DRAGONNE ROUGE RÉCIDIVE constitue pour moi le début d'une
recherche sur les notions de personnage, de représentation, de théâtralité en
performance.

passage

bande-son: "Night on a wilderness lake" de Solitude, Dan Gibson,
Environmental Sound Experience Vol.6

deuxième temps INNOCENTE TON DÉSESPOIR ME TUE!

Ce fut d'abord un texte qui s'appela "Jachère" ou la nostalgie de
l'inconscience" pendant 2 ans, ensuite un contexte (la Galerie Sans Nom, à
Moncton) et finalement un problème (comment négocier sa place avec la
Dragonne Rouge?).

Je vous propose donc ici le résultat d'une première étape de création. Un
"work-in-progress".

Pour ce qui est de ma quête... me débarasser de la victime! Ha!

* état d'une terre labourable qu'on laisse temporairement reposer en ne lui
faisant pas porter de récolte. (Petit Robert)

DRAGONE ROUGE RECIDIVE

Bonsoir

J'voudrais vous raconter une histoire de monstres, de monstresses...
Histoire de mon stress.

Il était une fois une fille
Qui je suis coupable
Il était une fois une fille et sa dragone rouge la Dragone
Qui cherchaient un fond vous voyez un peu j' imagine
Elle s'aimait la fille
Et elles s'aimaient la fille et la Dragone
Pas un fond amoureux un fond de fleurs j' dirais
La fille était bien
La Dragone aussi inévitablement
Et puis un jour elles sentirent l'appel du mythe

De l'urgence à l'ensorcellement
Elle est passée de l'urgence à l'ensorcellement
Et de l'ensorcellement à la démesure
De la démesure à la désillusion...évidemment
De la désillusion à la paranoïa
De la paranoïa la honte
De la honte à l'humilité
De l'humilité à l'absence...de l'urgence
Et puis le silence
Doit-on la punir ?

Etait-ce parce que la fille a rencontré le mythe
OU parce qu'elle a voulu devenir un mythe ?
Toujours est-il que c'est probablement pour ça que la Dragone s'est transformée
Jusque là la fille vivait seule
Ou était-ce parce qu'elle a offert son âme ?
C'était la loi de l'offre et de la demande
Peut-être aussi à cause du syndrome de la première de classe ?

Vous dire qu'à l'époque la Dragone Rouge connaissait sa vocation de double
J'vous mentirais
Tout est réellement arrivé j'veux dire
Que l'ange gardienne est devenue monstresse
Quand la fille a voulu devenir une autre
C'est elle la Dragone qui l'est devenue
Elle l'était déjà je l'sais une autre mais jamais sans la fille

Et puis la peur l'orgueil et les docteurs...

O Dragone mon ange
 Tu craches ton feu et tu portes ta peur dans ton ventre enspirale
 Tu es monstre sans sexe qui aime sa propre chair

Et les docteurs croyaient-ils bien faire ?
 Savoir bien faire ?
 Bien faire savoir ?

La fille est restée en paix le temps de se créer un nouveau lieu
 Pour sa passion pour sa perversité pour sa complexité perverse et passionnée
 Seul le défi qui affronte et écrase la douleur
 Qui s'oppose à la douleur
 Seul ce défi absurde la fait vivre
 Etrange femme que cette jeune fille vieille que cette vieille jeune
 Elle apprend la nuit comme on apprend à danser
 Les jambes molles le souffle court les genoux tremblants
 Elle apprend la nuit parce que le jour se lève quand elle se couche

J'aime la reinette qui sort la nuit
 Dragone Dragone Rouge
 J'aime la reinette qui sort la nuit
 La jument aussi

M'entends-tu de tous les bords de ma chair ?
 Je suis la réalité de ta fiction tu es la fiction de ma réalité
 Je suis la fiction de ta réalité tu es la réalité de ma fiction

Laisser une trace absolument
 Nous sommes plusieurs à y penser à y mettre du temps
 Du temps à laisser une trace au moins une
 L'inverse est beaucoup moins compliqué
 Le temps laisse beaucoup de traces

Je suis confuse devrais-je vous parler de la fille ou de la Dragone ?
 Parce que c'est la Dragone qui me sauve
 Elle répond toujours
 Le naufrage lui a collé des cheveux autour d'la face
 Des ailes lui ont poussé des ailes de carton mais des ailes quand même
 Et le torse quasiment abstrait de la victoire

Elle est rouge parce qu'elle est double
 Elle est double parce qu'elle est rouge
 Elle est la troisième étape de l'opus alchimique
 Qui conduit à la pierre philosophale... à l'immortalité
 Celle qui précède la fusion la confusion
 La réunion de toutes les couleurs

Texte inédit
 Suzanne
 Valtaire

Elle vit sur un mur de chambre
 Figure de proue d'un mur de chambre pour les voyages sur place
 Synthèse d'une grande catastrophe liée à l'affaiblissement de l'égo
 Monument synthétique de la victoire

1980-89

ANNEXE C

CERTIFICAT ÉTHIQUE ET AVIS DE CONFORMITÉ

UQÀM | Comités d'éthique de la recherche
avec des êtres humains

No. de certificat: 3755
Certificat émis le: 01-10-2019

CERTIFICAT D'APPROBATION ÉTHIQUE

Le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CERPE plurifacultaire) a examiné le projet de recherche suivant et le juge conforme aux pratiques habituelles ainsi qu'aux normes établies par la *Politique No 54 sur l'éthique de la recherche avec des êtres humains* (Janvier 2016) de l'UQAM.

Titre du projet: Le double-animal comme stratégie féministe : l'autofiction chez Suzanne Valloire et Helena Martin Franco
Nom de l'étudiant: Elise Anne LAPLANTE
Programme d'études: Maîtrise en histoire de l'art
Direction de recherche: Ève LAMOUREUX

Modalités d'application

Toute modification au protocole de recherche en cours de même que tout événement ou renseignement pouvant affecter l'intégrité de la recherche doivent être communiqués rapidement au comité.

La suspension ou la cessation du protocole, temporaire ou définitive, doit être communiquée au comité dans les meilleurs délais.

Le présent certificat est valide pour une durée d'un an à partir de la date d'émission. Au terme de ce délai, un rapport d'avancement de projet doit être soumis au comité, en guise de rapport final si le projet est réalisé en moins d'un an, et en guise de rapport annuel pour le projet se poursuivant sur plus d'une année. Dans ce dernier cas, le rapport annuel permettra au comité de se prononcer sur le renouvellement du certificat d'approbation éthique.



Raoul Graf
Président du CERPE plurifacultaire
Professeur, Département de marketing

No. de certificat : 2020-2917

Date : 2022-04-29

AVIS FINAL DE CONFORMITÉ

Le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CERPE plurifacultaire) a examiné le projet de recherche suivant et le juge conforme aux pratiques habituelles ainsi qu'aux normes établies par la *Politique No 54 sur l'éthique de la recherche avec des êtres humains* (janvier 2016) de l'UQAM.

- Titre du projet : Le double-animal comme stratégie féministe : l'autofiction chez Suzanne Valotaire et Helena Martin Franco
- Nom de l'étudiant : Elise Anne Laplante
- Programme d'études : Maîtrise en histoire de l'art
- Direction(s) de recherche : Ève Lamoureux

Merci de bien vouloir inclure une copie du présent document et de votre certificat d'approbation éthique en annexe de votre travail de recherche.

Les membres du CERPE plurifacultaire vous félicitent pour la réalisation de votre recherche et vous offrent leurs meilleurs vœux pour la suite de vos activités.

Élise Ducharme

Pour Raoul Graf, M.A., Ph.D.

Président CERPE plurifacultaire et Professeur titulaire, département de marketing



Signé le 2022-04-29 à 15:56

BIBLIOGRAPHIE

- Allard, Dominique. (2017). Helena Martin Franco : La femme éléphant. *esse arts + opinions*, (90). 84-87.
- Ancil-Raymond, Camille. (2019). Faire corps. *Spirale*, (270). 34-36.
- Andrieu, Bernard. (2011). L'hybridation est-elle normale?. *Chimères*, (75). 17-32.
- Anzaldúa, Gloria. (2007). *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (4^e éd.). San Francisco : Aunt Lute Books. 1987.
- Arbour, Rose-Marie. (1986). Pour un corps différent. Dans Rose-Marie Arbour *et al.*, *Corps et jouissances : regards de femmes* (p. 5-7). Rimouski, Qc : Musée régional de Rimouski.
- Arbour, Rose-Marie. (1991). Se refaire un double. Dans Marcelle Brisson (dir.), *Un bouquet de narcisse(s)* (p. 91-110). Montréal : L'Hexagone.
- Asselin, Olivier et Lamoureux, Johanne. (2002). Autofiction. Les identités électives. *Parachute*, (105), 11-18.
- Audoin, Sylvie. (1989). Suzanne Valotaire : Dragone rouge récidive. *Treize*, 5(5). 11.
- Ausina, Anne-Julie. (2014). La performance comme force de combat dans le féminisme. *Recherches féministes*, 27(2), 81 à 96.
- Barnes, Djuna. (1936). *Nightwood*. London : Faber and Faber.
- Boileau, Caroline. (s. d.). *Caroline Boileau. À propos*. Récupéré de <https://www.carolineboileau.com/pages/a-propos-about-1>
- Boileau, Caroline. (2019). *Corps qui hantent d'autres corps*. Exposition présentée à la Bibliothèque Osler d'histoire de la médecine de l'Université McGill du 7 février au 15 avril 2019.

- Boisclair, Isabelle, Landry, Pierre-Luc et Poirier Girard, Guillaume (dir.). (2020). *QuébeQueer : Le queer dans les productions littéraires, artistiques et médiatiques québécoises*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal.
- Borland, Katherine. (1991). "That's Not What I Said": Interpretive Conflict in Oral Narrative Research. Dans Sherna Berger Gluck et Daphne Patai (dir.), *Women's Word: the Feminist Practice of Oral History* (p. 63-75). New York : Routledge.
- Bracke, Sarah et Puig de la Bellacasa, María. (2013). Le féminisme du positionnement. Héritages et perspectives contemporaine. *Cahiers du Genre*, 1(54). 45-66.
- Braidotti, Rosi. (1994). *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York : Columbia University Press.
- Braidotti, Rosi. (2002). *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*. Cambridge : Polity. Malden : Blackwell Publishers Inc.
- Braidotti, Rosi. (2003). Les sujets nomades féministes comme figure des multitudes. *Multitudes*, 2(12). 27-38.
- Braidotti, Rosi. (2009a). Animals, Anomalies, and Inorganic Others. *PMLA*, 124(2). 526-532.
- Braidotti, Rosi. (2009b). *La philosophie...là où on ne l'attend pas*. Paris : Larousse.
- Brossard, Nicole. (1983). L'identité comme science-fiction de soi. *Vlasta*, (1). 93-99.
- Burgart Goutal, Jeanne. (2020). *Être écoféministe. Théories et pratiques*. Paris : L'échappée.
- Butler, Judith. (2006). *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*. (Cynthia Kraus, trad.). Paris : Édition La Découverte. 1990.
- Carani, Marie. (2005). Le désir au féminin. *Recherches féministes*, 18(2). 9-37.
- Casselot, Marie-Anne et Lefebvre-Faucher, Valérie. (2017). Introduction. Dans Casselot, Marie-Anne et Lefebvre-Faucher (dir.), *Faire partie du monde. Réflexions écoféministes* (p. 9-18). Montréal : Les Éditions du remue-ménage.
- Chabaud-Rychter, Danielle, Descoutures, Virginie, Devreux, Anne-Marie et Varikas, Eleni. (2010). Introduction. Questions de genre aux sciences sociales « normâles ». Dans Danielle Chabaud-Rychter et al, *Sous les sciences sociales, le genre* (p. 9-24). Paris : La Découverte. Récupéré de : <https://www.cairn.info/sous-les-sciences-sociales-le-genre--9782707154507-page-9.htm>
- Chollet, Mona. (2018). *Sorcières. La puissance invaincue des femmes*. Paris : La Découverte.

- Christ, Carol P. (2016). Pourquoi les femmes ont besoin de la déesse : réflexions phénoménologiques, psychologiques et politiques. Dans Émilie Hache (dir.), *Reclaim. Recueil de textes écoféministes* (p. 83-104). Paris : Les Éditions Cambourakis.
- Cixous, Hélène. (2010). *Le rire de la méduse et autres ironies*. Paris : Galilée. 1975.
- Cixous, Hélène (2019). Hommage de la Méduse à Renate et compagnie. Le rire de la tragédie. Dans Felicitas Thun-Hohenstein (dir.), *Discordo Ergo Sum. Renate Bertlmann* (p. 172 - 185) [Catalogue d'exposition]. Vienne : Verlag fur moderne Kunst GmbH.
- Coccia, Emanuele. (2020). *Métamorphoses*. Paris : Éditions Payot & Rivages.
- Collin, Françoise. (2014). Un héritage sans testament. Dans Tahon, Marie-Blanche (dir.), *Anthologie québécoise, 1977-2000* (p. 93-108). Montréal : Les Éditions du remue-ménage.
- Cope, Karin. (2017). "They Aren't a Boy or a Girl, They Are Mysterious": Finding Possible Futures in Loving Animals and Aliens. Dans Heather Davis (dir.), *Desire Change: Contemporary Feminist Art in Canada* (p. 57-75). Montréal : McGill-Queen's University Press.
- Cosmophone. (2019). Soleil blanc. Dans *Larmes confettis* [MP3]. Trois-Rivières, Qc : indépendant.
- Creissels, Anne. (2009). *Prêter son corps au mythe : le féminin et l'art contemporain*. Paris : Éditions du félin.
- Creissels, Anne. (2018). Oratrice de l'indicible : le geste privé de la parole. Dans Vangelis Athanassopoulos (dir.), *Quand le discours se fait geste. Regards croisés sur la conférence-performance* (p. 131-148). Dijon : Les Presses du réel.
- Creissels, Anne. (2019). *Le geste emprunté*. Paris : Éditions du félin.
- Davis, Heather (dir.). (2017). *Desire Change : Contemporary Feminist Art in Canada*. Montréal : McGill-Queen's University Press.
- Delaume, Chloé. (2010). *La règle du je : autofiction, un essai*. Paris : Presses universitaires de France.
- Delporte, Julie. (2017). *Moi aussi je voulais l'emporter*. Montréal : Édition Pow Pow.
- Delvaux, Martine. (2019). *Le boys club*. Montréal : Les Éditions du remue-ménage.
- Déry, Louise. (2011). Shary Boyle : l'exaltation figurale. *Spirale*, (237). 20-30.

- dumas, toino. (2020). *Pourritures terrestres*. Montréal : L'Oie de Cravan.
- Dumont, Micheline et Toupin, Louise. (2003). Introduction. Dans *La pensée féministe au Québec. Anthologie, 1900-1985* (p. 19-34). Montréal : Les Éditions du remue-ménage.
- Escomel, Gloria. (1989). Vidéos à corps perdu...et retrouvé. *Treize*, 6(2). 8-9.
- Favret-Saada, Jeanne. (2011). Être affecté. Dans *Désorceler* (p. 145-161). Paris : Éditions de l'Olivier.
- Fayolle, Caroline. (2018). Des corps « monstres ». Historique du stigmatisme féministe. *GLAD! Revue sur le langage, le genre, les sexualités*. Récupéré de <https://journals.openedition.org/glad/1034>
- Federici, Sylvia. (2020). *Par-delà les frontières du corps*. Montréal : Les Éditions du remue-ménage.
- Fortin, Sylvie et Houssa, Émilie. (2012). La posture méthodologique postmoderne pour penser le rapport théorie-crédation. Dans St-Gelais, Thérèse (dir.). *Loin des yeux près du corps* (p. 64 à 69). Montréal : Galerie de l'UQAM et Les Éditions du remue-ménage.
- Fraiman, Susan. (2012). Pussy Panic versus Liking Animals: Tracking Gender in Animal Studies. *Critical Inquiry*, 39(1). 89-115.
- Glaser, Linda B. (2018). When last comes first: the gender bias of names. *Cornell Chronicle*. Récupéré de <https://news.cornell.edu/stories/2018/07/when-last-comes-first-gender-bias-names>
- Grell, Isabelle. (2014). *L'autofiction*. Paris : Armand Colin.
- Griffin, Susan. (2016). Où sont exposées conjointement et chronologiquement les idées de l'homme à propos de la nature et des femmes. Dans Émilie Hache (dir.). *Reclaim. Recueil de textes écoféministes* (p. 59-82). Paris : Les Éditions Cambourakis.
- Grino, Claire. (2012). Sexes à bras-le-corps. *Inter Art Actuel*, (112). 4-7.
- Grossman, Evelyne. (2017). *Éloge de l'hypersensible*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Grosz, Elizabeth A. (1994). *Volatile Bodies: Towards a Corporeal Feminism*. Bloomington : Indiana University Press.

- Guggenheim Museum. (2016). *Louise Bourgeois* [vidéo en ligne]. Récupéré de https://www.youtube.com/watch?v=xidm1A04eww&ab_channel=GuggenheimMuseum. 1978.
- Gunnarson, Lena. (2014). Loving Him For He Is: The Microsociology of Power. Dans Anna G. Jónasdóttir et Ann Ferguson (dir.), *Love. A Question for Feminism in the Twenty-First Century* (p. 97-110). New York/Londres : Routledge.
- Haddam, Mimi. (2019). En bavures et en grimaces. *Mæbius*, (161), 47-53.
- Haraway, Donna. (1988). Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies*, 14(3), 575-599.
- Haraway, Donna. (2007). Savoirs situés : La question de la science dans le féminisme et le privilège de la perspective partielle. Dans *Manifeste cyborg et autres essais. Sciences – Fictions – Féminismes* (p. 107-142). Paris : Éditions Exils.
- Haraway, Donna. (2009). Un manifeste cyborg : science, technologie et féminisme socialiste à la fin du XXe siècle. Dans *Des singes, des cyborgs et des femmes : la réinvention de la nature* (p. 267-321) (Oristelle Bonis, trad.). Paris : Éditions Jacqueline Chambon. 1991.
- Haraway, Donna. (2010). *Manifeste des espèces de compagnie : chien, humains et autres partenaires*. Paris : Éditions de l'éclat. 2003.
- Harding, Sandra. (2009). Standpoint Theories: Productively Controversial. *Hypatia – A Journal of Feminist Philosophy*, 24(4), 192-200.
- Huston, Nancy. (2008). *L'espèce fabulatrice*. Montréal : Leméac.
- Irigaray, Luce. (1977). *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- jeppesen, sandra. (2012). Queering Heterosexuality. Dans Daring, C.b. Rogue, J. Shannon, Deric et Volcano, Abbey. (dirs.), *Queering Anarchism. Addressing and Undressing Power and Desire* (p. 147-163). Oakland/Edinburgh : AK Press.
- Jones, Ruth. (2004). Becoming-hysterical – becoming-animal – becoming-woman in *The Horse Impressionists. Journal of Visual Art Practices*, 3(2). 123-138.
- Kafer, Alison. (2013). *Feminist Queer Crip*. Bloomington et Indianapolis : Indiana University Press.
- Krauss, Rosalind. (1976). Video: The Aesthetics of Narcissism. *October*. 50-64.

- Lacasse, Brigitte. (2017). Ramasser le temps. Une exposition de Suzanne Valotaire. Dans *Caravansérail – Centre d’artistes*. Récupéré de <https://www.caravanserail.org/expositions-residences/ramasser-le-temps-suzanne-valotaire-3>
- Lalonde, Joanne. (2001). La tentation narcissique. Vidéo et investissement du soi. *ETC*, (55). 8-13.
- Lamoureux, Diane. (1998). Introduction. Dans Diane Lamoureux (dir.), *Les limites de l’identité sexuelle* (p. 13-20). Montréal : Les Éditions du remue-ménage.
- Lorenz, Renate. (2018). *Art queer : une théorie freak*. Paris : Éditions B42. 2012.
- Lorenzi, Marie-Émilie. (2017). « Queer », « transpédégaine », « torduEs », entre adaptation et réappropriation, les dynamiques de traduction au cœur des créations langagières de l’activisme féministe queer. *GLAD! Revue sur le langage, le genre, les sexualités*. Récupéré de : <https://www.revue-glad.org/462>
- Lupien, Jocelyne. (2008). Du sens des sens dans l’art actuel. Dans Thérèse St-Gelais et Marie Fraser (dirs.). *L’indécidable : écarts et déplacements de l’art actuel* (p. 85-97). Montréal : Éditions Esse.
- Malatino, Hil. (2019). *Queer Embodiment. Monstrosity, Medical Violence, and Intersex Experience*. Lincoln : University of Nebraska Press.
- Marinucci, Mimi. (2016). *Feminism is queer: the intimate connection between queer and feminist theory* (2e éd.). London: Zed Books.
- Marquié, Hélène. (2002). *Métaphores surréalistes dans des imaginaires féminins : quêtes, seuils et suspensions, souffles du surréel au travers d’espaces picturaux et chorégraphiques : parcours dans les œuvres de Leonora Carrington, Leonor Fini, Dorothea Tanning, Martha Graham, Doris Humphrey et Carolyn Carlson*. Villeneuve d’Ascq : Presses universitaires du Septentrion.
- Marquié, Hélène. (2009). À la recherche de l’animal qui danse, ou l’invention de nouveaux corps dansants. Dans Bruno Sibona (dir.), *Notre animal intérieur et les théories de la créativité* (p. 121-138). Paris : L’Harmattan.
- Martin Franco, Helena. (s. d.). *Helena Martin Franco / Corazón Desfasado / Fritta Caro / Une femme éléphant*. Récupéré de <http://helenamartinfranco.com/>
- Miller, Alice. (1983). *Le drame de l’enfant doué*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Morin, Alexie. (2018). *Ouvrir son cœur*. Montréal : Le Quartanier.

- Oliver, Kelly. (2009). Sexual Difference, Animal Difference: Derrida and Difference "Worthy of Its Name". *Hypatia*, 24(2). 54-76.
- Paperman, Patricia. (2015). L'éthique du care et les voix différentes de l'enquête. *Recherches féministes*, 28(1). 29-44.
- Pelletier, Sonia. (2017). Identité hybride, ou la mise en vie de personnages d'Helena Martin Franco. *Spirale*, (261). 15-26.
- Preciado, Paul B. (2019). *Un appartement sur Uranus*. Paris : Éditions Grasset.
- Preciado, Paul B. (2020). *Je suis un monstre qui vous parle*. Paris : Éditions Grasset.
- Raiche, Jean-Philippe. (1991). Moncton thé party. Galerie Sans Nom, Moncton N.-B.. *Parallélogramme*, 17(2).
- Ramazanoğlu, Caroline et Holland, Janet. (2004). Researching 'others'. Feminist methodology and the politics of difference. Dans *Feminist Methodology. Challenges and Choices* (p. 105-122). London/Thousand Oaks/New Delhi : Sage Publications LKd.
- Reckitt, Helena et Phelan, Peggy. (2005). *Art et féminisme*. Paris : Phaidon.
- Savoie-Bernard, Chloé (dir.). (2018). *Corps*. Montréal : Tryptique.
- Savoie-Bernard, Chloé. (2018). *Fastes*. Montréal : l'Hexagone.
- Savoie-Bernard, Chloé. (2021). *Sainte Chloé de l'amour*. Montréal : l'Hexagone.
- St-Gelais, Thérèse. (2002). Louise Bourgeois : Le regard du corps. *ETC*, 57. 12-15.
- St-Gelais, Thérèse et Fraser, Marie (dirs.). (2008). *L'indécidable : écarts et déplacements de l'art actuel*. Montréal : Éditions Esse.
- St-Gelais, Thérèse (dir.). (2012). *Loin des yeux près du corps*. Montréal : Galerie de l'UQAM et Les Éditions du remue-ménage.
- St-Jean Aubre, Anne Marie. (2012). L'identité : entre imposture et fiction. Dans Thérèse St-Gelais (dir.), *Loin des yeux près du corps* (p. 75-80). Montréal : Galerie de l'UQAM et Les Éditions du remue-ménage.
- Thompson, Nato. (commiss.), MASS MoCA. (2005). Monstrous Empathy. Dans *Becoming Animal. Contemporary Art in the Animal Kingdom* [Catalogue d'exposition]. Massachusetts : MASS MoCA Publications.

- Tourangeau, Jean. (1989). Performance + Artefacts ou le pouvoir de la mémoire. *Vie des arts*, (136). 60-63.
- Trudeau Beaunoyer, Karianne. (2021). Autoportrait en arrêts sur images. Dans Dawson, Nicolas, Landry, Pierre-Luc et Trudeau Beaunoyer, Karianne. (dirs.), *Se faire éclaté·e. Expériences marginales et écritures de soi*. Montréal : Éditions Nota Bene.
- Tuillon, Victoire. (anim.), Preciado, Paul B. (invité). (2019). Cours particulier avec Paul B. Preciado. Dans Binge Audio (prod.), *Les couilles sur la table*. Récupéré de <https://www.binge.audio/podcast/les-couilles-sur-la-table/cours-particulier-avec-paul-b-precियो-1-2>
- Valotaire, Suzanne. (1983, 24 mars). Entrevue avec Suzanne Valotaire. Dans Radio-Canada (prod.), *Sans maquillage*.
- Valotaire, Suzanne. (1985-1991). *Dragone rouge récidive*. Fonds d'archives privé Suzanne Valotaire. Rimouski, Québec.
- Valotaire, Suzanne. (1989). *Dragone rouge récidive, une performance de et avec Suzanne Valotaire* [document]. Archives privées de l'artiste.
- Valotaire, Suzanne. (1991, 31 mai). Entrevue avec Suzanne Valotaire. Dans Radio-Canada (prod.), *Sonar*.
- Warr, Tracey et Jones, Amelia. (2000). *The Artist's Body*. London : Phaidon.