

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

CONSTRUCTION D'UNE ARCHIVE AUTOFICTIONNELLE PAR L'ENTREMISE DE LA
DOCUMENTATION DE PERFORMANCE ALLIANT L'IMAGE ET LE TEXTE POÉTIQUE

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

À LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR

CAMILLE BLAIS

MARS 2023

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

Pour le soutien de vos trois enfants, votre foi en notre intelligence et pour m’ avoir permis de poursuivre ma maîtrise, merci à Renée Villemaire et Martin Blais. Merci à Claire Savoie pour ton encouragement soutenu des pratiques interdisciplinaires et atypiques des étudiant-es à la maîtrise, ton soutien des balbutiements de ce projet m’ ont donné le coup d’ envoi pour le mener à terme, tu *rock*. Pour votre amitié, commentaires et vos pratiques artistiques inspirantes, merci à Marie Ouardiya Atcheba, Raphaëlle Auer, Sophie-Anne Belisle, Frédérique Chassé, Gabrielle Chabot, Sarah et Bilou Chouinard-Poirier, Rosie Desbiens, Alegria Gobeil, Sébastien Goyette-Cournoyer, Jules Leloup Mayrand et Micha Morasse. Merci à Carole du Marché Laurier pour ton travail essentiel, à moi et à beaucoup d’ autres. Je te remercie de ta courtoisie, j’ espère que tu remarques l’ importance de tes commentaires sur la météo ou l’ inflation pour les résident-es de ton quartier qui vivent toujours dans une solitude telle je l’ ai vécu durant les deux dernières années.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
LISTE DES FIGURES	v
RÉSUMÉ.....	vi
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1 AUTOFICTION ET L'ARCHIVE DE SOI – CADRE THÉORIQUE	3
1.1 Le pacte autofictionnel.....	3
1.2 L'autofiction en poésie.....	9
1.2.1 <i>Une sorte de lumière spéciale</i> (2019), Maude Veilleux	9
1.2.2 <i>Fastes</i> (2018) et <i>Sainte Chloé de l'amour</i> (2021), Chloé Savoie Bernard.....	12
1.2.3 <i>Rien du tout</i> (2021), Olivia Tapiero	14
1.3 L'autofiction en arts visuels	16
1.3.1 <i>Maman ne t'en fais pas</i> (2010) de Myriam Jacob-Allard.	18
1.3.2 <i>Cosmosquaw</i> (1996) de Lori Blondeau.....	21
1.3.3 <i>The Honeymoon</i> (2015) de Juno Calypso	24
1.4 L'autoarchive	27
1.4.1 <i>No Archive Will Restore you</i> (2018) de Julietta Singh.....	28
1.4.2 <i>Testo Junkie</i> (2008), Paul B. Preciado	30
1.4.3 <i>Charbon et Turbo</i> (2012), Marie-Suzanne Désilets.....	31
CHAPITRE 2 UNE ARCHIVE AUTOFICTIONNELLE	33
2.1 Contexte	33
2.2 Réflexions sur l'archive de soi.....	36
2.3 Réflexions sur l'autofiction en performance.....	38
CHAPITRE 3 TRAVAIL DE CRÉATION	44
3.1 Début du processus de création et motivations	44
3.2 Performer	47
3.3 Fixer les images	52
3.4 Écrire.....	55
3.5 Édition.....	60
3.6 L'exposition	61
CONCLUSION	64
ANNEXE A SPECTACLES	67

BIBLIOGRAPHIE196

LISTE DES FIGURES

Figure 1.1 Myriam Jacob-Allard (2010) <i>Maman ne t'en fais pas</i> [Image fixe tirée de la vidéo] (Myriam Jacob-Allard)	18
Figure 1.2 Myriam Jacob-Allard (2009) <i>Willie Lamothe : devenir et être le héros</i> [Image fixe tirée de la vidéo] (Myriam Jacob-Allard).....	20
Figure 1.3 Lori Blondeau (1996) <i>Cosmosquaw</i> [Photographie sur boîte lumineuse] (Lori Blondeau, John Cook)	21
Figure 1.4 Lori Blondeau (1997) <i>The Lonely Surfer Squaw</i> [Photographie sur boîte lumineuse] (Lori Blondeau, John Cook)	23
Figure 1.5 Juno Calypso (2015) <i>Sensory Deprivation</i> [Photographie] de la série <i>The Honeymoon</i> (Juno Calypso).....	24
Figure 1.6 Juno Calypso (2015) <i>The First Night</i> [Photographie]de la série <i>The Honeymoon</i> (Juno Calypso)	25
Figure 1.7 Juno Calypso (2015) <i>Whirlpool</i> [Photographie] de la série <i>The Honeymoon</i> (Juno Calypso)..	26
Figure 2.1 The Clichettes (1978) <i>You Don't Own Me</i> [Performance] (The Clichettes).....	38
Figure 2.2 Carolee Schneemann (1975) <i>Interior Scroll</i> [Performance] (Carolina Nitsch Contemporary Art)	39
Figure 2.3 Nadège Grebmeier Forget (2020) <i>La Chandeleur (remixed)</i> [Capture d'écran récupérée de nadege-grebmeier-forget.com] (Nadège Grebmeier Forget)	40
Figure 2.4 Nadège Grebmeier Forget (2019) <i>I Almost Expect to be Remembered as a Chair (For Intimate Circle)</i> [Capture d'écran récupérée de nadege-grebmeier-forget.com] (Nadège Grebmeier Forget). 41	
Figure 2.5 Chris Burden (1971) <i>Shoot</i> [Images fixes tirées de la vidéo] (Chris Burden)	42
Figure 3.1 Camille Blais (2022) <i>Réactiver la performance du party de jour de l'an 2019 : les trois conseils de ma mère pour vaincre la dépression saisonnière</i> [Image tirée de SPECTACLES]	51
Figure 3.2 Camille Blais (2022) <i>Fixer le flash de la caméra jusqu'à ce que mes yeux ne voient plus jamais qu'une lumière rassurante</i> [Image tirée de SPECTACLES]	53
Figure 3.3 Camille Blais (2022) <i>Soifs</i> [Image tirée de SPECTACLES]	54
Figure 3.4 Camille Blais (2022) <i>Robe de crachat</i> [Planche tirée de SPECTACLES]	57
Figure 3.5 Camille Blais (2022) <i>A Mouthful of Love</i> [Planche tirée de SPECTACLES].....	58
Figure 3.6 Camille Blais (2022) <i>Cerises, se remplir la bouche tassé tassé jusqu'au fond</i> [Planche tirée de SPECTACLES]	59

RÉSUMÉ

Il sera question dans ce mémoire de mon processus de recherche-crédation ayant mené à l'élaboration de SPECTACLES. Il s'agit de la documentation d'une série de performances réalisées sans public, pendant deux ans. Faites de textes et d'images fixes tirées d'enregistrements vidéo, les traces de ces performances jouent avec les codes de la documentation de performance et proposent une archive autofictionnelle. À partir d'une contrainte simple : celle de travailler la performance sans public et de la présenter uniquement sous forme de documentation alliant l'image et le texte, j'explore dans ce projet les possibilités qu'offrent l'insertion de l'autofiction dans la documentation de performance. Comment peut-on intervenir sur les codes classiques de la documentation de performance pour les utiliser comme matériaux dans la construction d'une archive de soi autofictionnelle?

Ce mémoire a trois chapitres. J'établirai d'abord dans le premier chapitre le cadre théorique dans lequel je réfléchis l'archive de soi et l'autofiction et présenterai les artistes et auteur-ices qui ont nourri ma pensée par rapport à ces sujets. Dans le deuxième chapitre, j'expliquerai comment j'en arrive à situer ce projet comme une archive autofictionnelle et mettrai en place la méthode que j'emploie dans celui-ci. Enfin, dans le troisième chapitre, je décrirai les trois étapes de mon processus de création, soit la performance, la sélection des images et l'écriture.

Mots clés :

Archive, Autofiction, Documentation de performance, Textualité dans l'œuvre, Performance, Poésie

INTRODUCTION

Cette démarche s'inscrit comme continuation de mon travail artistique interdisciplinaire précédant ma recherche de maîtrise, qui s'est à présent majoritairement déployé en performance, peinture, textiles et écriture. Les flous disciplinaires traversent ma pratique, avec un intérêt particulier pour les sujets, méthodes et lieux qui se retrouvent en dehors de la « haute culture » ou culture académique, plus précisément ceux appartenant à la culture populaire ou aux sous-cultures alternatives. Ces intérêts se sont manifestés entre autres par la reprise de phénomènes ou de figure de la culture populaire dans mon travail, par exemple la citation d'artistes comme Marjo ou Dalida par la performance ou l'écriture ; et par le choix de lieux de présentation de mon travail performatif qui ont été jusqu'à présent majoritairement non institutionnels, avec une prédilection pour les espaces de cabarets de spectacles et de bar. Dans un imaginaire ou les référents à la culture populaire rencontrent ceux de l'histoire de l'art, ma démarche artistique a toujours pris comme centre les affects. Je me suis toujours intéressée aux rapports que l'on entretient d'abord avec soi et son intériorité, mais aussi avec les autres dans leur dimension ambiguës, douloureuses, enrichissantes et multiples. Je cherche à creuser les ramifications complexes de notre rapport aux autres et à soi. Dans des thématiques récurrentes comme l'amour, l'obsession, le *care*, l'érotisme, j'ai exploré la porosité de mon être face aux autres, autant dans ma dimension physique que psychique et ontologique.

Mon travail le plus récent inclut une série de courtépintes réalisées pour des ami-es, destinées à être lieux de rencontre, le titre du projet l'énonce le plus clairement possible : *Quilts for my friends to fuck on* (2020, en cours). Il inclut aussi une performance pour le lancement du livre *Celles qui ne marchent pas assez droit* (2021) de Raphaëlle Auer, un essai sur la figure de La Folle, et l'histoire de la folie rattachée au féminin. Dans cette performance intitulée *Débordements* (2021) je faisais une étude sur le geste de déborder, en crachant, entre autres, du vin sur une bannière sur laquelle il était brodé une citation de son livre : « Le projet est limpide, s'enivrer et survivre. » (Auer, 2021). Mon projet le plus récent d'autopublication porte le titre : « *Tiens ma sacoche, c'est ma toune : performances pour chansons d'amour en français* » (2018), une série de scripts à réaliser, chacun lié à une chanson d'amour. Dans ce projet, j'abordais les questions de la honte, de l'état actif de l'attente et d'un rapport complexe à l'alcool.

SPECTACLES est la somme de mon travail de création prenant la forme d'un livre d'artiste. Il s'agit de la documentation d'une série de performances réalisées sans public, pendant deux ans. Faites de textes et d'images fixes tirées d'enregistrements vidéo, les traces de ces performances jouent avec les codes de la documentation de performance et proposent une archive autofictionnelle. Créé dans les circonstances particulières qu'a provoqué la pandémie ayant frappé le monde en 2019, *SPECTACLES* poursuit une

pratique de l'autoreprésentation de la performance par l'écriture et du livre d'artiste qui précède cette recherche ; ce projet m'a aussi permis de composer avec le sentiment de ma propre disparition imminente résultant de périodes prolongées de solitude forcée. Dans une recherche d'intensité et de connexion, je me mets en scène et archive des fragments de ces deux années de vie. Fantômes, règlements de compte, *strip teases*, quête de transcendance et tentatives d'enfanter autre chose que de la chair¹ sont mis ensemble dans une série de preuves trafiquées ; témoignage que j'étais là, vivante.

À partir d'une contrainte simple : celle de travailler la performance sans public, et de la présenter uniquement sous forme de documentation alliant l'image et le texte, j'explore dans ce projet les possibilités qu'offrent l'insertion de l'autofiction dans la documentation de performance. Comment peut-on intervenir sur les codes classiques de la documentation de performance pour les utiliser comme matériaux dans la construction d'une archive de soi autofictionnelle ?

Ce mémoire a trois chapitres. J'établirai d'abord dans le premier chapitre le cadre théorique dans lequel je réfléchis l'archive de soi et l'autofiction et présenterai les artistes et auteur-ices qui ont nourri ma pensée par rapport à ces sujets. Le contexte artistique et théorique dans lequel je me situe pour réfléchir à ces questions est contemporain, féminin, féministe, queer, et prend le récit personnel comme opportunité d'aborder des réalités complexes et profondes. Dans le deuxième chapitre, j'expliquerai comment j'en arrive à situer ce projet comme une archive autofictionnelle et mettrai en place la méthode que j'emploie dans celui-ci. Enfin, dans le troisième chapitre, je décrirai les trois étapes de mon processus de création, soit la performance, la sélection des images, l'écriture, l'édition et l'exposition.

¹ Emprunté au vers d'Huguette Gaulin (1971) *Lecture en vélocipède* : « enfanter aussi autre chose que de la chair ».

CHAPITRE 1

AUTOFICTION ET L'ARCHIVE DE SOI – CADRE THÉORIQUE

Dans ce chapitre, je ferai une présentation générale des artistes et auteur-ices avec lesquelles j'ai réfléchi sur les concepts d'autofiction et d'autoarchive. Il ne s'agit pas ici de faire une revue de littérature, mais plutôt de représenter avec honnêteté le corpus qui m'a servi dans mon approche de l'autofiction et de l'archive.

1.1 Le pacte autofictionnel

Bien qu'étant maintenant utilisé assez librement dans plusieurs disciplines artistiques, on doit savoir que le terme autofiction nous vient de la littérature. C'est au sein de ce champ qu'il fait l'objet du plus de débats et de tentatives de définitions. Même si en littérature, les définitions et les avis diffèrent sur ce genre, l'autofiction est toujours située en rapport à l'autobiographie et à la fiction. Il désigne généralement un roman dans lequel la vie de l'auteur-ice et la fiction sont combinés. Le terme autofiction est relativement jeune², Vincent Colonna considère néanmoins que cette pratique remonte à plus loin dans la littérature et qu'il ne s'agit donc pas d'un genre nouveau.

Le néologisme autofiction n'a pas de définition homogène dans les dictionnaires : le *Larousse*³ et le *Robert*⁴ en fournissent deux acceptions contradictoires. C'est pourquoi aussi il désigne selon les auteurs et les critiques des réalités bien différentes : tout le monde utilise le vocable à sa façon, certain que son emploi est le bon ; quelques-uns tentent même d'imposer leur définition, sans s'interroger sur l'existence de définitions concurrentes - au point que les interprétations contradictoires du mot autofiction pourraient remplir une anthologie. (Colonna, 2004, p.13)

Bien que Vincent Colonna avance que les définitions du *Robert* et du *Larousse* sont contradictoires, je remarque pour ma part qu'elles positionnent toutes deux l'autofiction en tant que croisement de

² L'invention du terme *autofiction* en littérature revient à Serge Doubrovski, qui en 1977 énonce sur la quatrième de couverture de son roman *Fils* : « Autobiographie ? Non. Fiction, d'événements et de faits strictement réels. Si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure d'un langage en liberté. »

³ Définition du mot Autofiction dans le Larousse : Autobiographie empruntant les formes narratives de la fiction

⁴ Définition du mot autofiction dans le Robert : Récit mêlant la fiction et l'autobiographie.

l'autobiographie et de la fiction. Les spécificités disciplinaires deviennent complexes, et comme le souligne Vincent Colonna, ne font pas l'objet de consensus. Dans son essai autofictif⁵ *La règle du Je* (2010), Chloé Delaume inclut un échange de courriels sur l'autofiction avec Philippe Gasparini. En premier lieu, elle l'interroge sur le « pacte autofictionnel ».

La notion de pacte a été introduite par Philippe Lejeune en 1971 pour désigner la spécificité de l'autobiographie : le « pacte autobiographique » est un engagement à dire la vérité sur sa propre expérience ; une promesse, sinon d'exactitude, du moins de sincérité. On peut lui opposer un « pacte fictionnel » stipulant que les faits et les personnages du récit doivent être considérés comme imaginaires, c'est-à-dire non vérifiables dans le réel. On voit tout de suite que les deux pactes ne sont pas exactement inverses : la majeure partie des faits rapportés par l'autobiographie ne sont pas vérifiables tandis que de nombreux éléments de la fiction pourront être imputés à l'expérience et à la sincérité de l'auteur. Cependant, cette notion de contrat de lecture permet de distinguer deux modes de communication tout à fait différents, dans la littérature comme dans la vie de tous les jours. « Je vais te raconter comment je me suis fait virer » n'induit par la même écoute que « tu connais la dernière blague sur Sarkozy? » (Gasparini, cité dans Delaume 2010, p.42)

Il me semble juste de dire que l'on n'a pas la même grille de lecture quand on nous présente de la fiction ou de l'autobiographique ; il reste qu'on se montre souvent curieux-se de connaître la portion de faits réels qui se trouvent dans un roman, un film, une œuvre, une chanson, etc. J'imagine que c'est pour cette raison que les biographies d'artistes et d'auteur-ices contenant des détails sur les événements entourant la création de certaines œuvres célèbres ont un tel succès. Même en présence de fictions, on veut avoir accès à l'autobiographique. Ce qui fait la différence, pour Gasparini, entre fiction et autobiographie, c'est la vérifiabilité des événements qui sont rapportés dans le roman tandis que l'autofiction jette un trouble dans ce pacte, en mêlant des événements réels et inventés. Dans le cas de la différenciation entre la fiction et l'autofiction, je pense qu'il s'agit ici d'une question plus importante pour le lectorat que pour les auteur-ices qui écrivent ces romans ; peu importe la nature de ce que l'on écrit, on part toujours de soi dans une certaine mesure. Gasparini suggère que les informations présentées au lectorat sur la nature du texte ont une influence importante sur la lecture ; d'une part, on a un texte qu'il faut recevoir comme étant une fiction complète, et de l'autre il y a devant nous un texte que l'on peut considérer comme une vérité. Chloé Delaume poursuit en interrogeant Gasparini sur la possibilité d'établir d'un troisième type de pacte, celui de l'autofiction.

Je ne le crois pas. On ne peut que tenter de mélanger les deux contrats. En donnant au héros une identité rappelant celle de l'auteur : « René », « David Copperfield », « Nathan Zuckerman ». En combinant les procédés propres aux deux types de récits. Et en cultivant le paradoxe. « Roman personnel » en France, « Ich roman » en Allemagne, « hishōshetsu » au Japon,

⁵ Désigné comme tel par l'autrice.

« mentir vrai » pour Aragon, « autofiction » pour Doubrovsky, cette stratégie d'ambiguïté n'est pas nouvelle. (Gasparini, cité dans Delaume, 2010 p.42)

Puisque Philippe Gasparini nous donne des exemples classiques d'œuvres dans lesquels le pacte fictionnel et autobiographique ne se distinguent pas si facilement, j'en conclus que l'on peut faire confiance au lectorat quant à sa capacité à accepter et comprendre l'ambiguïté. Je me demande si l'autofiction est à ce point différente de la fiction comme on est porté à le croire ; mais alors, pourquoi semble-t-il y avoir une obstination à différencier l'autofiction de la fiction ? J'avancerais que les *vrais romans de fiction* ne sont pas si éloignés de l'autofiction au moment de la pratique de l'écriture, et qu'il n'est, de ce fait, pas vraiment crucial de les différencier dans la forme. Est-il nécessaire à la compréhension d'un roman de savoir qu'il contient des événements réels de la vie de l'auteur ou non ? Au fait, est-il même possible de créer une fiction complète sans puiser dans le réel ? D'autant que cette prétention entre en contradiction avec le mythe du grand auteur qui puise l'inspiration pour l'écriture dans la vie. Au moment où je me suis posé ces questions, je pensais à Lauren Fournier, qui, dans une vidéoconférence où elle entre en conversation avec Pamila Matharu au sujet de son livre *Autotheory as Feminist Practice, in Art, Writing and Criticism* 2021. Fournier cite la pensée de Chris Kraus au sujet de la fiction écrite par des hommes.

So Chris Kraus, her critique in the 1990's is basically, as she puts it: most novels, most fiction by white men, is actually «a thinly veiled STORY OF ME». [...] What Kraus called out in the kind of 90's post-punk, white feminist autotheory was that many men have historically hidden behind fiction while actually writing from life. So she cites Paul Auster, who in one of his books has a character that's very clearly Sophie Calle, and has these vaguely fictionalized versions of Sophie Calle's conceptual artworks. But then Kraus from a literary criticism perspective is like: you've got the protagonist as the hero or the anti-hero, who's fully fleshed out, based on Paul Auster himself arguably, and then you have just this cast of supporting characters, many of whom are underdeveloped, or caricatures. In this case, that was Kraus's reading of Auster's treatment of the Sophie Calle character.⁶ (Fournier et Matharu, 2021)

« *a thinly veiled STORY OF ME* » : cette remarque m'amuse beaucoup parce qu'elle met des mots sur un sentiment que j'avais jusqu'à ce jour ressenti, mais que je ne savais pas comment exprimer. Chloé Delaume semble, elle aussi, fatiguée de ces débats disciplinaires, d'autant plus qu'elle jette d'entrée de jeu beaucoup de flou sur son rôle d'autrice dans *La règle du Je*. Elle embrasse l'autofiction comme une pratique dans

⁶ La citation de Lauren Fournier en conversation avec Pamila Matharu a été retranscrite pour ce mémoire à partir d'une vidéoconférence : *Autotheory as Feminist Practice – Lauren Fournier and Pamila Matharu in Conversation* (2021). Les répétitions et les tics verbaux engendrés par la forme orale de la présentation ont été retirés par souci de clarté

laquelle elle vit et créée sur un même plan. « Je m'appelle Chloé Delaume. Je suis un personnage de fiction. » (Delaume, 2010, p.79)

Le pays de l'Autofiction impose un pacte particulier : le Je est auteur, narrateur et protagoniste. C'est la règle de base, la contrainte imposée. La transgresser, c'est de changer le genre. Or *là-dessus, tout le monde ment*. Il faudrait s'accorder. Cesser de qualifier d'autofiction des récits personnels ou l'héroïne porte un autre nom que son auteur, par exemple. Interrompre l'adoubement des faiseurs dont le Je ne se met pas en danger, n'inverit pas la langue, se contente de transposer, entend le terme d'aventure sans en interroger la notion de liberté. Ne pas réduire l'autofiction a une démarche thérapeutique, le lectorat pris en otage, encastré derrière le divan. (Delaume, 2010, p.18)

Je me demande alors ce qui fait que, malgré tout, cela coince de manière récurrente. Pourquoi est-il important de distinguer la fiction de l'autofiction? Et pourquoi aussi ce genre littéraire est-il si vivement critiqué, notamment dans le milieu littéraire français? Si on part du principe que ce qui différencie fondamentalement l'autofiction et la fiction, c'est la grille de lecture que ces appellations donnent au lectorat pour appréhender le texte, je proposerais que la résistance à ce que l'on s'identifie comme un-e auteur-ice d'autofiction peut se situer dans la critique à laquelle on s'expose. Il est révélateur que, dans la vidéoconférence *Autotheory as Feminist Practice*, la première question qui fut posée à Lauren Fournier et Pamila Matharu aborde le narcissisme : « *On the subject of narcissism, how do we distinguish between somebody drawing on the autobiographical and somebody who is incapable of seeing issues or events in the context beyond themselves?* » (Fournier et Matharu, 2021) Chloé Delaume aborde, elle aussi, beaucoup la question du narcissisme, en en discute même dans les premières lignes de sa quatrième de couverture. « L'autofiction serait l'horreur. Le narcissisme, le nombrilisme et la vacuité, son destin. Et si c'était faux? » (Delaume 2010) Nombrilisme, narcissisme, égocentrisme, ces termes me sont tous trop familiers : ils reviennent de manière constante dans les critiques à l'endroit d'œuvres qui sont orientées vers soi⁷. On comprend de ce fait que l'on ne se met pas en jeu de la même manière lorsqu'on assume le genre de l'autofiction, les pratiques autobiographiques ou autothéoriques, et que l'on ne s'expose pas non plus aux mêmes critiques. La différence de la réception motive peut-être le choix de ne pas dire que l'on fait de l'autofiction. Il suffit, au Québec, de réfléchir au traitement médiatique des œuvres (et de la personne) de Nelly Arcan, à l'époque où elle était toujours vivante. Souvent ridiculisée, questionnée sur sa vie personnelle ou rouée de commentaires inappropriés sur son physique, Nelly Arcan a, non seulement souffert de jugement sur sa profession de travailleuse du sexe, mais aussi du fait de travailler à partir d'elle en traitant de sexualité, de travail du sexe, de romance et de problèmes

⁷ Je reprends et traduis ici l'expression employée par Lauren Fournier, *self-oriented work*.

de santé mentale.

Les pratiques qui se tournent vers soi sont souvent perçues comme une incapacité à voir plus loin que le bout de son nez, comme on le voit dans la question posée à Lauren Fournier et Pamela Matharu. Je remarque dans ma propre expérience qu'utiliser son propre corps ou sa propre vie dans la création artistique provoque des réactions qui se répètent. Les questions intrusives sur soi s'enchaînent et on veut souvent obtenir plus de détails sur l'aspect personnel dans la création. Très concrètement, on veut savoir quelle portion de vérité sur mon intimité fait partie de l'œuvre, ou comment la création est thérapeutique pour l'artiste, pour *moi* spécifiquement. Est-il possible de considérer qu'une femme peut puiser dans le personnel pour toucher à des thématiques plus larges? Je pense que nous avons ici une bonne piste de réflexion pour aborder le traitement qui est fait des personnes (et dans le corpus que j'utilise il s'agit plus particulièrement de femmes et personnes queer) qui puisent dans le personnel pour la création. Faudra-t-il toujours répéter que le personnel est politique ?

Dans une conférence, l'artiste et photographe Juno Calypso, qui elle aussi a été sujette à des accusations de narcissisme, mentionne l'idée du *Looped Gaze* en rapport à la pratique de la *selfie*.

I found out that what I do is actually called «the looped gaze». Here's a little clever ending for you. So you can be like: «fuck the male gaze, fuck the female gaze, I'm doing the looped gaze» where, you know when someone takes a selfie and they are not even looking into the camera, they're looking in their own eyes, and so they have got this loop. They are completely ignoring the audience. And this is why people tend to hate people that take selfies, because they are just like «They're not looking at me! » That's basically it. That's what it all boils down to. People are like «She should be looking at me! » No, she's looking at herself, she's good. Why are you so narcissistic?»⁸ (Calypso, 2017)

Je ne reviendrai plus à la question du narcissisme, néanmoins, il me semblait impératif de l'aborder puisqu'elle revient en écho dans la quasi-totalité des références que j'utilise dans ce texte, soit dans les œuvres elles-mêmes, soit dans les critiques qu'on leur a apportées. De demander avec insistance si les œuvres orientées vers soi sont des démonstrations de narcissisme me semble être au fond une question malhonnête. On pourrait facilement argumenter que la création en général est une entreprise narcissique. De plus, il me semble assez évident que la question est posée plus souvent à *certaines* qu'à d'autres. Mais, de manière plus importante, c'est une question cul-de-sac : qu'on y réponde *oui* ou *non*, cela ne change pas la nature de l'œuvre qui nous est montrée. Ça me semble plutôt être une question adressée au caractère de

⁸ La citation Juno Calypso a été retranscrite pour ce mémoire à partir de l'enregistrement vidéo d'une conférence : Here (2017) *Juno Calypso*. Les répétitions et les tics verbaux engendrés par la forme orale de la présentation ont été retirés par souci de clarté.

l'artiste : est-iel égocentrique ou non ? Est-iel narcissique ou non ? Je répondrai que cela m'intéresse aussi peu que de savoir ce qu'iel met dans son café. Lorsque l'on accuse les artistes qui se tournent vers soi pour créer d'être incapable de voir en dehors d'elleux, je fais valoir qu'il faudrait d'abord se pencher sur sa propre incapacité à déceler des enjeux plus larges dans la présentation d'expériences personnelles.

Puisque mon projet est interdisciplinaire et qu'il joint la performance à la poésie, la définition d'autofiction, telle qu'on l'utilise pour le roman, n'est pas tout à fait applicable à mes recherches. Elle agit tout de même comme point de départ pour envisager l'autofiction comme pratique ; ce qui m'intéresse particulièrement est ce qu'elle offre comme méthode de création. « Comme il ne s'agit ni d'un genre codifié, ni d'une forme simple, mais d'un gerbe de pratiques conniventes, d'une forme complexe, personne n'a tout à fait tort : chacun a saisi un "bout" de l'autofiction, une boucle du grand tourbillon qui l'inspire. » (Colonna, 2005, p.17) Cette définition de Vincent Colonna me sied bien malgré tout, on ne s'attarde pas sur les différences disciplinaires : elle désigne l'autofiction comme étant d'abord et avant tout une discipline qui se *pratique*. Serge Doubrovsky cité ici par Isabelle Grell dans l'ouvrage *L'autofiction* (2014) propose aussi une définition du genre en se concentrant sur la pratique, plutôt que sur les différences disciplinaires.

Dans son plus récent interview, il redonne sa place à l'autobiographie : « Je pense qu'autofiction et qu'autobiographie sont finalement deux sortes de romans de soi mais racontés à la manière du XVIII^e siècle, comme Rousseau, à la première personne dans un ordre temporel, et puis, le roman du XX^e siècle dans sa déconstruction, ses schizes, ses failles. C'est le même projet de se ressaisir mais dans le langage d'une autre époque. À l'origine, j'ai voulu opposer les genres, il fallait essayer d'établir un concept qui était contesté de partout et j'avais donc intérêt à batailler autour de la différence entre l'autobiographie et l'autofiction. Maintenant je dis que c'est simplement une question d'histoire. On ne peut plus écrire aujourd'hui comme on écrivait au XVIII^e ou XIX^e siècle. Le projet reste le même : ressaisir sa vie et la raconter mais pas de la même manière. » Il retient ultimement cette définition de l'autofiction : « récit dont la matière est entièrement autobiographique, la manière entièrement fictionnelle. » (Grell, 2014, p.15)

On voit que Doubrovsky abandonne finalement sa recherche d'opposer le genre de l'autofiction à celui de l'autobiographie et qu'il y voit une stratégie historiquement située pour raconter sa propre histoire. J'en retiens principalement cette dernière phrase : « récit dont la matière est entièrement autobiographique, la manière entièrement fictionnelle. » (Doubrovsky, cité dans Grell, 2014, p.15) Comme ma recherche se situe dans le cadre d'une démarche artistique, ce sont les définitions de l'autofictions qui en aborde le processus qui me sont le plus utiles.

1.2 L'autofiction en poésie

Puisque les textes qui se trouvent dans mon projet sont de nature poétique, les références que je présenterai seront toutes tirées de recueils de poésie. On dit de l'autofiction que ce sont des œuvres dans lesquelles l'artiste se met en scène, et même si ces recueils ne sont pas présentés comme des autofictions, chacune de ces autrices y jouent le rôle principal. La forme expérimentale et imagée de la poésie résonne d'ailleurs beaucoup avec l'autofiction telle qu'employée dans les arts visuels ; j'en présenterai des exemples plus tard dans ce chapitre. Je prends ici trois exemples d'autrices contemporaines québécoises qui m'ont accompagnée dans la création de mon projet, soit Chloé Savoie-Bernard, Maude Veilleux et Olivia Tapiero. Toutes trois utilisent le personnel comme terrain d'expérimentation. Cela leur permet de mettre la table pour parler d'enjeux plus larges qui traversent leur expérience du monde : le *je* pour parler de pauvreté, de racisme, de solitude, de désir, de religion, etc. Je vous présente ces trois autrices principalement pour donner un accès au paysage littéraire qui m'entoure et m'inspire.

1.2.1 *Une sorte de lumière spéciale* (2019), Maude Veilleux

Je commence avec le premier recueil de poésie que j'ai lu durant mes études de maîtrise : *Une sorte de lumière spéciale* (2019) de Maude Veilleux. Le recueil a été publié à peu près au même moment que le début de ma recherche. Ce qui me frappe toujours à la lecture d'*Une sorte de lumière spéciale*, c'est que ce recueil est indivisible. Il se lit d'un trait et la succession de pensées qui traversent la tête de Maude Veilleux nous emporte. Ce flot de pensée se répète, s'adresse lui-même et s'opacifie graduellement pour former, dans les dernières pages, une suite de fragments de lettres, mots et chiffres qui forment à peine des vers compréhensibles. L'autrice nous présente ici un *je* fragmenté, multiple et contradictoire. Une Maude Veilleux à la fois héritière de la pauvreté de la Beauce et intellectuelle académique, désirante et apathique, sobre et à la recherche d'expériences intoxicantes. Elle ne cherche pas à nous présenter de manière calculée les différentes facettes d'elle-même, dans une complexité lisse et contenue. Elle laisse plutôt apparaître les sentiments contradictoires aussi rapidement que ses pensées semblent la traverser en séquences hachées.

j'aimerais que vous puissiez ne rien comprendre à mon travail
je pourrais dormir
parce que je m'en crisse un peu de vous,
mais non c'est une joke
entendez tout
cherchez le sens
parce qu'il y a environ six variantes de moi dans ma tête
et qu'elles ne s'entendent jamais sur une ligne directrice (Veilleux, 2019, p. 49)

Elle entrecoupe le texte poétique de références à l'univers hypermoderne dans lequel elle vit. Par exemple, l'extrait qui suit est composé de titres de vidéos regardés sur YouTube. Dénué de ponctuation, sauf celle incluse dans les titres cités, ce passage illustre bien les soirées passées à regarder des vidéos, d'un même souffle, sans lever les yeux de son écran.

[...] my boyfriend isn't real the devil is inside my closet they called the cops on me at my own birthday i'm doing weird things in public I peed myself again coming clean pregnancy scare l girl l mattress bam he's leaving me things that I can fit in my mouth happy again...i've disappointed everyone drunk at disney dressing up my new boobs [...] (Veilleux, 2019, p.42)

Autrice et artiste pratiquant la performance, elle aborde avec un angle très performatif le fait de se mettre en scène, et le processus de retour vers soi qui s'opère lorsque l'on fabrique une image de soi pour l'autre. Elle fait ici référence à son métier de *camgirl*⁹.

je déteste le mot fantasme je le trouve laid, d'une autre époque
\$fantasme\$
l'écrire entre deux signes de piasse
ça fait plus contemporain
pis c'est vrai que j'ai développé un \$fantasme\$
autour du cash
je pense que c'est à cause de chaturbate
le son de cloche quand on te donne des tokens
pour un bec soufflé
c'est du conditionnement
à force de se regarder dans l'écran, de chercher
la bonne moue, le bon angle
le désir érotique se tourne vers soi
[...]
on finit par se baiser soi-même
on s'efface et on se voit devenir une autre (Veilleux, 2019, p.25)

Je retrouve dans cet extrait quelque chose qui rejoint énormément mon processus artistique. Le retour du désir érotique vers soi qui s'opère lorsque l'on travaille à partir d'image de soi est une déviation étrange. Malgré tout, je l'ai éprouvée comme une bifurcation naturelle, ou du moins soulageante. Il y a une forme de calme qui s'installe lorsque l'on peut naviguer l'érotisme en évacuant l'autre de l'équation. Je réfléchis beaucoup à mon envie de travailler des thématiques tournant autour de l'érotisme mais dans la solitude, que ce soit en performant sans public, ou par l'écriture en omettant les partenaires ou les personnes qui regardent

⁹ L'appellation *camgirl* (*camboy*, ou *cam model*) désigne les personnes qui produisent du contenu érotique amateur diffusé en direct sur internet. Ce contenu est partagé de plusieurs manières, dans cet exemple Maude Veilleux fait référence au site web populaire Chaturbate, une plateforme sur laquelle des créatrices performant pour un public qui peut interagir avec elleux en direct via le clavardage et les payer sous forme de *tokens*. Une pratique commune pour les usager-ères est de payer un nombre donné de *tokens* pour voir des actions spécifiques. Les décors de ces vidéos ont souvent l'apparence de chambre à coucher (s'il ne s'agit pas du vrai domicile du/de la créatrice).

le texte. Je racontais récemment à mon père le moment où j'ai compris être une femme, ou plus exactement que j'étais perçue comme une femme lors de ma très jeune adolescence (treize ou quatorze ans). Comme beaucoup de jeunes personnes, c'est à ce moment que j'ai commencé à subir du harcèlement de rue par des hommes adultes. C'est par la menace et les violences sexistes que j'ai compris que j'étais un objet de désir avant de moi-même désirer, et il m'a fallu longtemps pour pouvoir considérer l'érotisme comme quelque chose que je pouvais investiguer pour mes propres intérêts. En dehors des concepts flous et galvaudés du *male gaze* et du *female gaze* il y aurait donc le *self gaze*, endroit dans lequel je ne suis pas à l'abri de mes pensées critiques par rapport à mon moi-même, mon corps ou à la peur du ridicule, mais dans lequel je ne sers pas à autrui dans l'immédiat. Maude Veilleux parle ici de finir par se baiser elle-même en travaillant son image ; pour moi le détachement face à soi que permet la photographie ou la vidéo est un élément clef du retournement du désir érotique vers soi.

En combinant l'immatérialité de sa présence en ligne ou dans l'écriture et la description très sensorielle de son expérience de la ville et de son appartement, Maude Vielleux nous laisse l'accompagner dans le sentiment d'absurdité profond que provoque la vie dans l'hypermodernité. Je partage à maints égards cette expérience située. Il y a un sentiment d'urgence profonde face à l'infinité d'informations disponibles au bout de nos doigts à toute heure de la journée nous alertant de tout ce qu'il y a à faire ; la crise climatique, les injustices sociales, la veille d'une crise économique, la pandémie, etc. Et de l'autre côté il y a un épuisement face à la lenteur des rouages de la politique et des mœurs, et finalement l'attrait d'une expérience du monde agréable. « le meilleur suicide de l'époque est apolitique / les années 70 sont finies / je ne suis pas huguette gaulin » (Veilleux, 2019). Je ressens aussi chez Maude Veilleux une fatigue des pratiques artistiques qui emploient l'ironie pour façonner une critique facile de thèmes importants mais trop souvent abordés pour sembler avoir quelque chose de pertinent à dire sans aller au fond des choses, comme le consumérisme ou la culture populaire.

à la biennale de berlin en 2016
les commissaires ont voulu faire sentir l'anxiété de l'époque
this is the present in drag
les vieux critiques ont cherché la traditionnelle biennale
celle qui aurait parlé des migrants et de la crise européenne
celle qui aurait exposé daesh et le brexit
mais non
this is the present in drag
on boit du jus dans un pot de yogourt
le logo de windows 98 brodé sur un t-shirt
une statue géante de rihanna et des selfie sticks
l'ironie permet de ne jamais prendre position
un flottement

une zone safe
un *unfaith* (Veilleux, 2019, p.14)

1.2.2 *Fastes* (2018) et *Sainte Chloé de l'amour* (2021), Chloé Savoie Bernard

J'ai été très inspirée par l'écriture de la corporalité dans l'œuvre de Chloé Savoie-Bernard. Dans *Fastes*, elle pratique ce que je nommerais une autofiction organique, c'est-à-dire qu'elle travaille son corps comme un chantier fragmentable, comme un territoire à changements.

combien de couches
faudra-t-il retirer
regarder tomber
pour m'atteindre

toute épluchée
jusqu'à mon squelette
je ne m'offre ni me vends,
mais on me prend quand même (Savoie-Bernard, 2018, p.44)

Tout au long du recueil, Chloé Savoie-Bernard semble être tiraillée entre, d'une part, une force et une envie de vivre brûlante et, d'autre part, un corps morcelé, à moitié mort et usé par les autres. « les piétons ont cousu mes petites chair / en des drapeaux qui courtepointes s'agitent / aux flancs des corps intacts » (Savoie-Bernard, 2018, p.64) Très imagés, ces poèmes dans lesquels son corps est disséqué n'ont pourtant rien de *gore* ni de gratuit. Ce qui me fascine dans ce recueil, c'est justement la capacité de l'autrice à utiliser la destruction du corps comme des possibilités de renaissances.

dormir rallume tout ce que le jour assassine
régurgite tout ce qu'il mange de moi

je perpétue mes suicides mes résurrections
pas tuable ni par moi ni par les autres
je dors un œil fermé sur mes morts à venir
un œil ouvert sur mes vies phosphorescentes (Savoie-Bernard, 2018, p.17)

L'écriture est un médium qui se prête particulièrement bien aux images douloureuses sans que celles-ci tombent dans un registre graphique ou difficile à supporter lorsque l'écrivain-e joue dans la subtilité. Dans certains aspects de mon projet, j'ai emprunté ce traitement du corps comme un territoire que l'on peut altérer, une pratique de l'autofiction qui s'opère dans la chair.

Je veux parler d'un deuxième recueil de Chloé Savoie-Bernard : *Sainte Chloé de l'amour* (2021). Il s'agit du livre qui m'a fait découvrir cette autrice, le titre du recueil ayant accroché mon regard à la librairie. Cultivant moi-même une certaine passion pour l'univers des saints et saintes de la religion catholique, j'étais

plongée dans la lecture d'un volume recueillant les écrits de Sainte-Thérèse d'Avila qui débute avec le récit de sa transverbération. J'étais fascinée par la teneur profondément érotique de cette histoire où la sainte est visitée dans sa chambre par un ange qui la darde dans le cœur d'une flèche enflammée, la menant à l'extase.

J'étais alors en train de travailler sur une performance pour mon projet dans laquelle je personnifiais Sainte-Thérèse d'Avila, la mystique embrasée. Ce n'est d'ailleurs pas la première fois que je me représente en martyre ou en sainte dans ma pratique artistique; j'imagine que je ne suis pas à l'abri de l'attrait dramatique de l'imagerie catholique bien que je considère que l'institution qu'elle représente soit absolument condamnable à de maints égards. Dans *Sainte Chloé de l'amour*, Chloé Savoie-Bernard négocie avec son histoire personnelle complexe avec la religion tout en se canonisant au fil du texte.

je lui disais vois-moi si dévote et prends-moi
et fais-moi
sainte Chloé
première du nom (Savoie-Bernard, 2021, p.20)

Chloé de l'amour est une sainte à rebours de la mort
elle existe en filigrane en succédané en rebond en retour

sainte Chloé est dans tous mes sourires
c'est elle qui vous dit ce n'est pas grave vos retards
vos lacunes vos inconséquences
vos pieux mensonges délicats
c'est elle qui vous dit
j'en ai vu d'autres

elle parle pour moi (Savoie-Bernard, 2021, p.21)

J'admire le doigté avec lequel elle jongle avec tout ceci : la douleur sourde d'être l'enfant de personnes qui ont fui des circonstances politiques invivables, les expériences amoureuses, l'auto-canonisation et les possibles renaissances.

je voulais que le présent cède m'étendre ailleurs
prier pour devenir autre m'implanter
en d'autres lieux que mon corps se décompose
pour engraisser d'autres terreaux
je me savais fertile (Savoie-Bernard, 2021, p.17)

Il y a chez cette autrice un motif qui revient avec constance : la quête de la transcendance par la dissolution. C'est autre chose qu'un suicide, autre chose qu'une autodestruction, car si se détruire correspond à la fin de

quelque chose, se dissoudre, au contraire, éparpille l'être, le rend à la terre et lui donne une infinité de nouvelles natures possibles.

1.2.3 *Rien du tout* (2021), Olivia Tapiero

Je reste dans la dissolution avec Olivia Tapiero. Je me penche ici particulièrement sur la première section du recueil, c'est-à-dire le chapitre *Trou Noir*. « [...] ma vie entière aura été cette recherche d'une dissolution, car c'est ainsi que se révèle le cœur des choses : la bouche dévore la chair du fruit, la décomposition le ramène à la terre. C'est ainsi qu'apparaît le noyau. » (Tapiero, 2021, p.12) Cette autrice satisfait chez moi une envie que j'ai peine à nommer : il s'agit d'états totaux ou de complétions, ou encore de gestes portant l'assouvissement d'un désir à son extrême limite.

J'ai voulu avaler le soleil, absorber les corps désirés, tenir la mer dans mon regard sans jamais faire le deuil des rives. C'est un appétit qui me dépasse – un amour si grand pour le vivant que le chagrin devient inconsolable. Je finis par vouloir disparaître pour ériger une frontière à ma faim, à cet amour excessif, étouffant, un raz-de-marée qui m'effraie au point où je reste tétanisée dans la même pièce pendant des jours, sans rien amorcer, pour que tout demeure prégnant, comme gonflé de lumière. (Tapiero, 2021, p.13)

J'admire et envie son aptitude à décrire cet appétit d'absolu. Il est difficile pour moi de citer cette autrice parce que, si j'avais su aussi bien écrire, j'aurais écrit certains passages exactement comme elle l'a fait. C'est à la fois très grisant à la lecture, mais plus difficile à intégrer dans un mémoire : elle écrit parfaitement ce que j'aurais voulu vous dire. Voici un passage qui me fait exactement cet effet :

Pour la première fois, l'horizon s'effondre sur lui-même et le temps de l'appétit coïncide avec celui de l'histoire, des années qu'il nous reste, d'une urgence sans lendemain. Je continue à poser un pied devant l'autre, comme pour calquer l'époque où on ne voyait pas le bout de la route. La faim me suit comme une ombre. (Tapiero, 2021, p.14)

En lisant *Rien du tout* dans lequel le cataclysme latent traverse en filigrane les poèmes, je pense au personnage joué par Kirsten Dunst dans le film *Melancholia* (2011). Ces femmes se rejoignent dans leur conscience prémonitoire du cataclysme à venir, alors que tout le monde se préoccupe de futilités. Déprimées ou lucides, la distinction est parfois difficile à trancher. J'aurais aimé que le rôle de Dunst ait été aussi bien écrit que ce recueil.

Le motif de la bouche revient beaucoup dans l'œuvre d'Olivia Tapiero, et comme c'en est un que j'affectionne particulièrement j'ai été très inspirée par les images qu'elle crée autour de cet orifice.

« Au fond de la mer, il existe des fossiles vivants, dont les corps sont tout ce qu'on connaît de la préhistoire. La composition de ces organismes est optimale, elle n'a pas eu besoin de changer

depuis des millénaires. C'est d'une simplicité brutale et merveilleuse : tout s'organise autour de la bouche. » (Tapiero, 2021p.12)

« Je regarde des vidéos, je regarde des bouches, des bouches qui chuchotent, des bouches qui mangent des pieuvres vivantes, du miel en rayon, des nouilles udon, des viandes en sauce, je regarde les bouches bruyantes, j'ingère les bouches qui ingèrent, je suis une ouroboros-machine, un orifice absolu. » (Tapiero, 2021, p.21)

Dans ces passages on retrouve un peu ce que je décrivais chez Chloé Savoie-Bernard comme une autofiction organique, dans un univers dont l'orifice est le noyau, le lieu où partir en quête d'absolu. Dans cette entrevue donnée pour le journal Métro, Olivia Tapiero parle du corps comme d'un espace incomplet : « Je parle beaucoup de la bouche, des orifices du corps. Le corps ouvert, le corps troué. Pour moi le corps est incomplet. Il est en relation avec d'autres corps et des histoires qu'il ne connaît même pas, mais qu'il porte » (Tapiero cité dans Révert, 2021)

Je dirais que Maude Veilleux, Chloé Savoie-Bernard et Olivia Tapiero ont employé l'autofiction comme tremplin vers une certaine forme de renaissance. Se représentant toutes trois en relation avec un monde qui les meurtrit, elles travaillent l'écriture comme un potentiel, d'abord de rendre état de leur position, et ensuite pour imaginer des canaux pour se faufiler vers le changement, voir la salvation. Bien qu'elles dressent un portrait résolument personnel de leur réalité, elles nous offrent par la bande une fenêtre sur les enjeux de la vie d'une jeune femme de cette génération. Je pense souvent à une entrevue de l'artiste Maja Bajevic qui a beaucoup travaillé sur la situation politique et ses enjeux en l'Europe de l'Est, dans laquelle elle partage un point de vue que je trouve fascinant sur le rôle de la subjectivité dans les arts.

We are living in a world that is divided, if we want to acknowledge it or not, and that I would like to try to mend again. So for culture and art, it's always a big question: we change the world more with politics one would say. But on the other hand, art and culture has this specific position in society where subjectivity is allowed and welcomed also. Which makes the viewer understand a certain political situation better because it becomes familiar, it becomes something that he or she could live, or could have lived or experienced. And that is the power of art and culture in my view. (Bajevic, 2015)¹⁰

Pour moi, des autrices comme Maude Veilleux, Chloé Savoie-Bernard et Olivia Tapiero, nous offrent par le partage de leur point de vue subjectif, un portrait de leur réalité en tant que jeunes femmes écrivaines

¹⁰ La citation Maja Bajevic a été retranscrite pour ce mémoire à partir de l'enregistrement vidéo : Ready To Change (2015) Sarajevo - Maja Bajevic. Les répétitions et les tics verbaux engendrés par la forme orale de la présentation ont été retirés par souci de clarté.

vivant au Québec en ce moment. Réalité devant composer avec, entre autres, des enjeux comme la pauvreté, la crise climatique, le sexisme, les séquelles de la religion, et une quête de sens profond.

1.3 L'autofiction en arts visuels

Dans le champ des arts visuels, le genre de l'autofiction est moins strictement défini car il n'a pas un genre auquel s'opposer clairement comme l'autobiographie. Il est moins question en art de faire la différence entre un pacte autobiographique et fictionnel, le terme est donc utilisé plus librement. L'autofiction se retrouve dans la catégorie des pratiques de l'autoreprésentation, qui désignent tous les œuvres dans lesquelles les artistes se représentent iels-mêmes. L'appellation *autofiction* est généralement employée pour désigner l'usage d'une mise en scène qui participent à construire une narration comprenant de la fiction au sujet de l'artiste. Sandrine Morsillo nous propose ici une définition de cette pratique en art contemporain :

Dans l'art contemporain, certains artistes ont mis en œuvre différentes sortes d'autofictions pour se « façonner » une identité et qui plus est, une identité artistique. Ils se sont pris comme « objet » de leur œuvre pour s'inventer un destin, élaborer une autre représentation de soi et ce, à travers une « fiction d'événements et de faits strictement réels » comme l'écrit Serge Doubrovsky.

Invention d'*alter ego*, de pseudonymes, d'autobiographies, voire de « mythologies personnelles » ... On pourrait même ajouter que c'est devenu une pratique habituelle car nombreux sont les artistes qui expriment leur réalité la plus intime. Cependant, si ces artistes ont en commun une « quête de soi » à travers des techniques variées et des formulations très différentes, certains artistes ont travaillé plus particulièrement à la construction de leur identité d'artiste. C'est alors bien le terme d'autofiction qui sied à ces recherches artistiques. (Morsillo, 2008)

Les questions de personnages et d'*alter ego* reviennent souvent lorsque l'on aborde cette discipline, mais le vrai fondement de ce que représente l'autofiction en art est selon moi encore une foi dans la méthode, soit le travail d'une « autre représentation de soi » (Morsillo, 2008). Il ne s'agit donc pas de se représenter tel que l'on est, mais plutôt de s'utiliser en tant que matériel pour la création. On peut penser à des artistes qui ont été des pionnières de l'autofiction en performance, comme Adrian Piper, Tanya Mars, Suzy Lake et Eleanor Antin.

Que ce soit pour donner le ton juste, dramatiser, opacifier, par souci de pudeur, pour rendre intéressant ou simplement pour le plaisir d'enjoliver la réalité, je pense que ce que l'autofiction offre de particulier, c'est la possibilité d'utiliser le *je* comme matière première, tout en ayant la possibilité d'en flouer la fonction. Le *je* ne se situe plus nécessairement dans la confession ou dans le partage. Dans l'introduction du 105^e numéro

du périodique *Parachute* ayant comme thématique l'autofiction, Chantal Pontbriand nous offre sa définition de la discipline telle que pratiquée dans les arts visuels :

Une fiction élaborée en soi, avec soi, est une fiction qui consiste à rêver son moi en s'appropriant des fragments de l'autre, que ce soit l'autre en soi, en fouillant sa propre étrangeté, mais aussi fragments d'autres personnes, autant que du monde environnant. La multiplication des sources pouvant alimenter le façonnage du moi est caractéristique d'un monde où la surinformation domine, où les processus d'accélération du temps de la vie même, de l'accessibilité des choses sont croissants, et où la surmodernité est un fait de notre existence. Celle-ci crée de nouvelles approches du moi : la possibilité de choisir qui on est, surtout de rêver ce nouveau moi, de participer à sa constitution. À tout le moins, en avons-nous l'illusion. Quand ce processus s'inscrit dans le domaine de l'art, il acquiert une distance critique et devient processus du processus. Un certain degré d'abstraction s'y inscrit. L'artiste façonne son art à partir de, avec son moi, mais avec l'art, nous demeurons dans le processus : l'illusion d'une finalité quelconque est repoussée. (Pontbriand, 2002)

Je conçois l'autofiction comme une extrapolation et une stylisation du réel, un procédé par lequel on utilise le personnel comme matériau pour créer, pouvant englober des événements, des sentiments, des gestes posés, des conversations, etc. Comme le souligne ici Chantal Pontbriand, nous sommes dans une époque où les influences et références sont si nombreuses et disponibles que l'on pourrait passer la journée à se remplir d'œuvres et d'informations. L'autofiction est donc une opportunité double d'à la fois à assumer que je suis influencée par toutes ces sources, mais également que je ne peux opérer qu'à partir de moi-même. De ce fait, il m'est possible de jouer tout à la fois avec la stylisation, l'ajout, le collage, le *remix*, tout en demeurant, comme le dit Pontbriand, dans le processus et repousser l'illusion d'une quelconque finalité.

J'aborderai ici trois œuvres qui ont marqué mon cheminement par rapport à l'autofiction en art visuels, soit *Maman ne t'en fais pas* (2010) de Myriam Jacob-Allard, *Cosmosquaw* (1996) et *The Lonely Surfer Squaw* (1997) souvent présentées en duo, de Lori Blondeau et la série *The Honeymoon* (2016) de Juno Calypso. Je choisis ces trois exemples d'œuvres parce qu'elles restent, à travers le temps, parmi les œuvres que j'aime le plus et qui ont grandement influencé ma pratique artistique.

1.3.1 *Maman ne t'en fais pas* (2010) de Myriam Jacob-Allard.

Figure 1.1 : Myriam Jacob-Allard (2010) *Maman ne t'en fais pas* [Image fixe tirée de la vidéo] (Myriam Jacob-Allard)



Maman ne t'en fais pas (2010) est une œuvre vidéo durant laquelle l'artiste interprète la chanson du même titre datant de 1978, écrite et chantée par Marie King, une musicienne *country western* québécoise. Dans la chanson, la voix de Marie King et de sa fille Carole se répondent. La chanteuse raconte les difficultés qu'elle éprouve quand vient le temps de jongler entre son travail de mère et de musicienne, et sa fille la rassure alors, en lui assurant qu'elle comprend que sa mère doit gagner sa vie.

Je dois partir souvent en tournée
Pour de longs mois, je m'en vais chanter
Je dois laisser mes chers enfants
À mes amis ou à mes parents.

Que ce chemin est long parfois
De mes enfants, je m'ennuie tant
Pour les plus vieux, c'est moins inquiétant
Mais pour Carole, je m'en fais tant.

Mais non maman ne t'en fais pas¹¹
Je suis petite, mais je comprends

¹¹ Les huit premières lignes des paroles ici citées sont chantées par Marie King et les quatre dernières sont chantées par sa fille Carole King

Que tu dois partir pour gagner ta vie
Que je dois rester même si je m'ennuie.¹²

Dans la vidéo, Myriam Jacob-Allard interprète les deux voix de la chanson, assise sur une chaise avec un air impassible et une guitare dont elle ne joue pas. Partons ici de la description offerte par l'artiste sur ton site web :

Dans cette vidéo, je me réapproprie et réinvente la pièce *Maman, ne t'en fais pas* – chanson dans laquelle Marie King discute avec sa fille des réalités de son métier et de son rôle de mère. En personnifiant à la fois la mère et la fille, dans un état d'impassibilité, je désire mettre en contraste la représentation de la mère, souvent divinisée dans la musique country, et la réalité quotidienne de celle-ci à travers les multiples rôles qu'elle doit occuper.¹³

Dans cette œuvre, l'artiste poursuit une pratique de la personnification de figures de la musique *country western* québécoise. Elle a, entre autres, personnifié Renée Martel, Soldat Lebrun et Willie Lamothe. Dans la série *Devenir et être le héros* (2008-2010) elle incarne des artistes masculins de cette culture dans leur quotidien sous forme de docufiction pour se réapproprier leur image en tant que femme¹⁴. *Maman ne t'en fais pas* fait partie de ses recherches sur la figure de la mère dans la culture *country-western* québécoise, autant dans sa représentation dans la musique qu'à travers une recherche autoethnographique dans sa propre famille. Dans son mémoire-crédation réalisé pour sa maîtrise en arts visuels et médiatiques à l'Université du Québec à Montréal, *Exploration vidéographique, performative et installative de l'archétype de « la mère » dans la culture country western québécoise* (2015), elle trace, dans son premier chapitre *Alice, Claire et Myriam*, la passation de ce type de musique entre trois générations de femmes dans sa famille, soit sa grand-mère, sa mère et elle. Elle tient aussi de nombreux entretiens avec les membres de sa famille dans sa pratique.

Ce que je trouve singulier dans la démarche de recherche employée par Myriam Jacob-Allard pour s'intéresser aux questions de genre et d'identité entourant la musique *country western* est la diversité des stratégies. Certaines sont des méthodes plus classiques de recherche comme l'entretien ou la recherche dans la littérature, mais d'autres sont plus atypiques. Celle qui m'intéresse en particulier ici, c'est la

12 Marie King, (1978) *Maman ne t'en fais pas* [chanson]. Dans *Maman ne t'en fais pas*. Bonanza

13 Récupéré du site web de l'artiste : myriamjacoballard.com sous l'onglet *Maman ne t'en fais pas*

14 Information récupérée du site web de l'artiste : myriamjacoballard.com sous l'onglet *Willie Lamothe : devenir et être le héros*

personnification comme méthode de recherche. Elle écrit au sujet de la série *Devenir et être le héros* (2008-2010) :

J'ai commencé à réaliser la série de vidéos *Devenir et être le héros*, en 2008, dans laquelle je personnifie des chanteurs westerns qui étaient populaires dans les années 1940 à 1950 au Québec. Je les transpose et les personnifie en tant que femme dans la société actuelle, tout en réfléchissant au fondement des rôles de genre. Sous forme de docufiction, j'ai interviewé les membres de ma famille et des personnes rencontrées lors de festivals country westerns, à propos de l'importance qu'avaient ces chanteurs dans leur vie et dans le contexte québécois. En mélangeant une approche ethnographie et autoethnographie – en tournant en caméra subjective, en alternant entre de gros plans où je suis seule devant la caméra et des plans filmés à l'épaule, rappelant le cinéma direct – je créais une tension entre la fiction et le documentaire. Je soulevais certains paradoxes en remettant les histoires en question, à savoir si elles étaient véridiques ou non, en intégrant le personnel au collectif et vice versa. Dans un contexte relevant de docufiction, j'ai pu donc mettre de l'avant les rouages de la construction de certains mythes. (Jacob-Allard, 2015, p.36)

J'argumenterais aussi que Myriam Jacob-Allard fait entrer en elle ces figures de la chanson *country western* en les personnifiant, et qu'elle gagne une nouvelle compréhension de Marie King en empruntant ses mots, sa musique et ses costumes. Ce procédé n'est pas que représentatif et critique, il brouille aussi la ligne du temps et fait coexister des époques à l'intérieur de son corps.

Figure 1.2 : Myriam Jacob-Allard (2009) *Willie Lamothe : devenir et être le héros* [Image fixe tirée de la vidéo] (Myriam Jacob-Allard)



On peut voir ce type de démarche transposée de façon plus abstraite dans *Maman ne t'en fais pas*. Par la personnification du personnage de la mère et de la fille, et par un changement du ton de la chanson originale vers une performance vocale et une expression faciale neutre, voir froide, elle nous fait voir une autre facette de cette chanson : celle de l'autoreprésentation en tant que bonne mère. Myriam Jacob-Allard souligne le sous-texte sociétal de l'époque qui est en jeu ici, c'est-à-dire qu'il n'était pas socialement acceptable pour une femme du Québec rural des années 1960 et 1970 de quitter son foyer pour poursuivre une carrière dans le spectacle. Bien que je ne doute pas de la sincérité des paroles écrites par Marie King, dans son inquiétude par rapport à ses enfants et à la tristesse qu'elle éprouve lorsqu'elle doit les quitter pour partir en tournée, il reste intéressant de se pencher sur les motivations qui ont pu l'avoir mené à s'autoreprésenter comme une mère vivant des remords et de l'inquiétude par rapport à ses enfants.

1.3.2 *Cosmosquaw* (1996) de Lori Blondeau

Figure 1.3 : Lori Blondeau (1996) *Cosmosquaw* [Photographie sur boîte lumineuse] (Lori Blondeau, John Cook)



Lori Blondeau aborde et critique dans son travail les stéréotypes coloniaux racistes associés aux personnes autochtones. Artiste cri/métis/saulteaux, elle continue au fil de sa pratique artistique d'aborder différents

enjeux et réalités vécus par sa communauté. Elle emploie entre autres la satire des stéréotypes associée aux femmes autochtones en travaillant avec la figure de la « squaw » ou de la « princesse indienne » dans des œuvres comme *Cosmosquaw* (1996), *The Lonely Surfer Squaw* (1997), et, à travers un long travail collaboratif avec Adrian Stimson, *Belle Sauvage* (2002) ou *Putting the WILD Back Into The West* (2004). Un autre pan de son travail, s’inscrivant principalement dans le champ de la performance, est plutôt orienté sur le partage des histoires vécues par les membres de sa communauté et de sa famille, dans des œuvres comme *Are you my mother?* (2000), *Sisters* (2002) et *State of Grace* (2007).

Cosmosquaw (1996) et *The Lonely Surfer Squaw* (1997) sont toutes deux des photographies rétroéclairées présentées sur des boîtes lumineuses. Pour la première, l’artiste reprend les codes des couvertures du célèbre magazine *Cosmopolitan*. Bien que le magazine ait fait, dans les dernières années, des efforts en termes de diversités des personnes en faisant la couverture et ait tenté d’actualiser la nature de son contenu, on a pu voir historiquement une majorité de femmes blanches représentées sur ces couvertures, entourées de conseils pour la perte de poids, l’amélioration de son apparence via les vêtements et le maquillage, et des conseils pour pimenter sa vie sexuelle, concernant généralement la satisfaction du partenaire masculin des lectrices. Je prends l’exemple du numéro d’août 1996, l’année de la création de *Cosmosquaw* pour donner un aperçu de ce que Lori Blondeau pouvait trouver dans ces magazines au moment de réaliser l’œuvre. Sur la couverture, on peut voir Liv Tyler et des titres d’articles comme : *What Turns Men On Most – and women too* ; *Do you talk too much? (a quiz)*; *The Stay-Skinny Survival Secrets of Great-looking Cosmo girls*; *Answers to the 10 Most Frequently asked Questions about Orgasm*. Ou encore le numéro d’avril 1996 incluant, entre autres, les articles suivants : *How/Where Smart Women Look for (and Meet) Men* ; *Striptease at Home Just for Him*. *Nine Simple Sexy Steps* et *How to Act Not React When He Makes You Crazy*

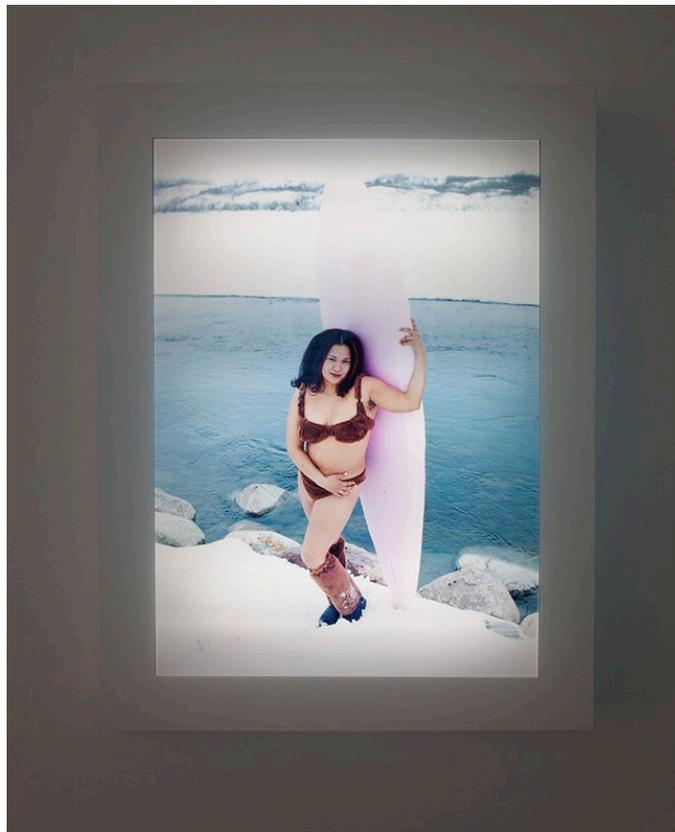
Lori Blondeau parodie cette imagerie en se montrant maquillée, présentant sa poitrine en avant-plan, et entourée de titres satiriques : « *10 Easy make up tips for a Killer Bingoface!* » et « *Is you man tired of the same olf dish? Learn How to Spoonfeed your man! Why He’ll Always Come Back for Seconds* ». Ce que je trouve particulièrement intéressant dans cette œuvre, c’est que l’artiste ne critique pas seulement le magazine en en parodiant les couvertures. *Cosmosquaw* émerge aussi d’un amour des femmes de sa communauté, et d’un désir de leur présenter une couverture de magazine qui leur ressemble, tout en utilisant l’humour pour se moquer des aspects ridicules (et sexistes) de *Cosmopolitan*.

It mimics the cover of the women’s magazine that Blondeau discovered was reading material at the Native Women’s Shelter in Montreal in the 1980s. The magazine would always include questionnaires that Blondeau saw as “geared for white women. ... my co-workers were looking for love in all the wrong places and I decided to make a magazine for them.” Her solution was to Indigenize the look and content of the page. (Enright, 2021)

Puisque Blondeau constate que ces femmes continuent de lire le magazine en espérant, potentiellement, y trouver des conseils utiles, elle souligne, dans son œuvre, que ces articles ne sont jamais écrits pour ou par des femmes autochtones, et que les conseils qu’y s’y trouvent ne sont donc pas adaptés à leur réalité.

The satire in the makeup line softens to humor when Blondeau talks about the social and cultural value of Bingo inside her culture. While she hated bingo, she realized it was a “big thing in my family. My grandma, my kokum, played bingo almost to the end of her life...I would go because that’s where I could have a good visit with my aunts and my grandmother...I went for the stories.” (Enright, 2021)

Figure 1.4 : Lori Blondeau (1997) *The Lonely Surfer Squaw* [Photographie sur boîte lumineuse] (Lori Blondeau, John Cook)



The Lonely Surfer Squaw (1997) est une reprise parodique des codes de la photographie *pin-up* et de la figure de la *surfer girl* californienne. Elle est ici déplacée des plages chaudes de la côte des États-Unis à une rivière glacée en Saskatchewan. Blondeau explore ici les stéréotypes coloniaux qui sexualisent et objectifient les femmes autochtones en se représentant en *pin-up* nordique, mais il y a aussi une composante historique qui explique sa solitude dans la photographie :

The photograph of The Lonely Surfer Squaw, in which she sports a red fur bikini and tall wrap mukluks and holds a pink Styrofoam surfboard, was taken near the Queen Elizabeth Power Station on the banks of of the South Saskatchewan River. It is the site of the infamous Starlight Tours, where Indigenous men were taken to the outskirts of the city by Saskatoon Police officers and abundant in the deadly winter cold. The practice caused the death of at least three Indigenous men, including Neil Stonechild in 1990. In the shadow of that piece of history, the surfer girl has reasons to be lonely beyond her wintry solitude. (Enright, 2021)

Lori Blondeau fait jouer dans un seul corps la *pin-up* et à la « squaw », et c'est par cette incarnation physique que le sous-texte critique apparaît : parce qu'elle est à premier abord drôle. On rit parce qu'il est évident que cette *pin-up* de la Saskatchewan n'a jamais, et ne peut exister. Personne n'irait faire du surf dans cette rivière glacée, il doit donc y avoir une raison pour laquelle elle se tient à cet endroit dans la neige. C'est ce qui nous amène à réfléchir au lieu particulier dans lequel elle se tient, et à apprendre l'histoire violente qu'a vu cette rivière.

1.3.3 *The Honeymoon* (2015) de Juno Calypso

Figure 1.5 : Juno Calypso (2015) *Sensory Deprivation* [Photographie] de la série *The Honeymoon* (Juno Calypso)



La pratique photographique de Juno Calypso s'inscrit principalement dans le champ de l'autofiction par la photographie et la vidéo, toujours seule devant et derrière la caméra. Dans les séries *Joyce* (2015), *The Honeymoon* (2015) et *What to do with a million years* (2018) elle se représente dans des environnements hautement esthétisés appartenant à la sphère privée, soit des chambres de motel ou l'intérieur d'une maison. Dans cette période de sa pratique, on retrouve une esthétique rétro qui mélange les décennies allant des années 1950 à 1980. Elle utilise souvent des outils de beauté comme des masques lumineux destinés à faire disparaître les rides ou des électrodes promettant de brûler le gras du ventre et des cuisses, et est majoritairement vêtue de lingerie aux couleurs pastel ou de robes de chambre dans ces univers fantomatiques et hyperféminins. Elle dit représenter « *all the creepy things we do alone* » (Calypso, 2017) en ouvrant la porte sur l'univers solitaire d'un personnage qui fait penser au cliché des femmes au foyer déprimées des années 1960.

Figure 1.6 : Juno Calypso (2015) *The First Night* [Photographie] de la série *The Honeymoon* (Juno Calypso)



Dans la série *The Honeymoon*, elle se photographie seule dans un motel américain accueillant des couples en lune de miel. Ce que je trouve le plus frappant dans ces photographies est l'efficacité du changement de registre que provoque un élément pourtant très simple : la solitude. On sent à travers la série qu'elle est seule

dans un lieu où il faut généralement être accompagné, et pose des gestes qui sont caractéristiques de circonstances romantiques comme une lune de miel, mais sans interlocuteur. Les photographies auraient eu un ton complètement différent si on avait senti que quelqu'un d'autre prenait les photos. Bien que j'aime beaucoup l'esthétique léchée et cinématographique de Juno Calypso, c'est la tristesse et la solitude qui transparaissent de ces œuvres qui me font les apprécier autant.

Figure 1.7 : Juno Calypso (2015) *Whirlpool* [Photographie] de la série *The Honeymoon* (Juno Calypso)



La photographie que je trouve la plus frappante dans la série est *Whirlpool*, dans laquelle on voit Juno Calypso dans un bain rose en forme de cœur, se regardant dans le miroir avec les jambes ouvertes. Il ne s'agit pas ici d'une scène de masturbation, mais elle a quelque chose d'autoérotique. Je sens dans cette image que l'objet de son désir est sa propre image la regardant dans le miroir, ce qui fait échos à sa pratique en général, au sens où il faut avoir une fascination particulière pour sa propre image pour avoir une démarche qui est presque exclusivement située dans l'autoreprésentation. Je sais que cette fascination ne résume pas la complexité de cette démarche, mais il est certain qu'elle en fait partie. En tant que spectatrice, il y a aussi quelque chose de très jouissif à regarder une personne diriger la sensualité de son regard vers elle-même.

On peut remarquer que ces trois artistes utilisent le costume pour se représenter en différents archétypes féminins, soit celui de la « bonne mère » pour Myriam Jacob-Allard, celui de la « squaw » pour Lori Blondeau et celui de la *housewife* déprimée et seule des années 1960 pour Juno Calypso. On peut aussi déceler mon affection pour les pratiques *camp* et pour la mise en scène à travers ces exemples. Ces trois artistes pratiquent selon moi l'autofiction car elles se projettent dans des personnages, stéréotypes ou personnes réelles, et agissent en tant qu'elles. Pour Myriam Jacob-Allard, l'enjeu est de faire exister Marie King et Willie Lamothe à travers elle, toujours au Québec, mais à une autre époque. Pour Lori Blondeau, il s'agit plutôt de personnifier le stéréotype colonial de la « squaw » pour souligner le ridicule de ce mythe qu'aucune femme n'a vraiment incarné réellement, et les violences causées aux femmes des nations autochtones résultant de cette forme d'objectification par la mythification. Il est aussi question pour Blondeau de l'effacement des femmes de sa communauté dans les médias populaires comme le magazine *Cosmopolitan*. Dans le cas de Juno Calypso, elle se représente dans un *alter ego* de femme au foyer déprimée, soulignant à la fois la glamourisation de l'esthétique des années 1950 à 1960 dans les médias et la solitude profonde de ces figures. Elles emploient la personnification comme une stratégie pour se glisser dans une autre personne ou figure, stratégie qui leur permet de traverser les époques et d'aborder des thématiques qui ont des origines dans le passé et qui continuent d'affecter leur réalité actuelle.

1.4 L'autoarchive

Ce qui m'intéresse particulièrement dans l'autofiction est le processus par lequel on utilise du matériel qui nous appartient et qui est ancré dans le vécu pour en faire une œuvre. Quels sont les moments, les pensées ou les sentiments qui sont retenus? Comment sont-ils mis en relation les uns avec les autres? Quelle histoire se trouve racontée par le collage de ces éléments? Un lien tout naturel semble se tracer entre de telles considérations et la pratique de l'autoarchive, à savoir que ces œuvres prennent comme point de départ un archivage de soi. J'utiliserai ici trois exemples d'autoarchive qui m'ont accompagnée tout au long de mes recherches : *No Archive Will Restore You* (2018) de Julietta Singh, *Testo Junkie* (2008) de Paul B. Preciado et *Charbon et Turbo* (2012) de Marie-Suzanne Désilets. Dans ces trois livres, les auteur-ices entreprennent une démarche d'archive de soi à partir d'une action ou d'une question spécifique. Julietta Singh commence l'écriture à partir d'un désir pour l'archive elle-même. Pour Paul B. Preciado, il s'agit d'une documentation de son processus de prise de testostérone synthétique accompagnée de recherches sur les technologies de biopouvoir. Marie-Suzanne Désilets, quant à elle, archive un processus artistique performatif dans lequel elle s'est acheté un lapin et un godemiché. Ce qui m'importe particulièrement ici, c'est d'observer les méthodes qu'ils utilisent pour construire leur autoarchive.

1.4.1 *No Archive Will Restore you* (2018) de Julietta Singh

No Archive Will Restore You (2018) est un essai sur l'idée de l'autoarchive. Composé de réflexions de l'autrice sur l'archive et de fragments autobiographiques dans lesquels Julietta Singh explore les différents aspects de sa personne qui pourraient être archivés, cet essai émerge d'un désir ayant fait surface à la suite de la lecture de ce passage écrit par Antonio Gramsci :

The starting-point of critical elaboration is the consciousness of what one really is, and is "knowing thyself" as a product of the historical processes to date, which has deposited in you an infinity of traces, without leaving an inventory... Therefore, it is imperative at the outset to compile such an inventory (Gramsci dans Singh, 2018, p.17)

Julietta Singh poursuit en décrivant avoir perdu le sommeil en raison d'un désir prenant de « l'idée opaque et désespérément séduisante de ma propre archive impossible¹⁵ »

There are at least two ways to understand the emergence of a desire: one is through a moment, when something shifts and the way you act and react, the way you turn things over, is fundamentally altered. The other is through accrual, how over time and repetition our histories draw us toward certain practices and ways of feeling and wanting. My desire is the idea of the archive. Or, more accurately, it is the idea of what the archive might have to offer. While I know that my desire for the archive is in reality a long accrual, I imagine it as this single solitary moment. (Singh, 2018, p.19)

Au cours de cet essai, Singh investigate son désir pour l'idée de l'archive de plusieurs façons. Elle part du principe qu'il serait impossible de dresser une archive complète de soi, et propose dès lors différents angles d'approches pour se documenter dans des extraits qui restent fragmentaires et dont l'ordre suit plutôt le flux de ses réflexions sur l'archive qu'un enchaînement méthodique. Elle aborde principalement, dans ces fragments autobiographiques : l'idée d'archive en tant que sujet d'étude académique ; le corps par sa surface, ses orifices et sa porosité ; la douleur physique ; la maternité ; la romance et la mémoire. À travers chacun de ces extraits, la même question revient en avant-plan: comment serait-il possible de se documenter, de répertorier ces expériences par rapport à chacune de ces thématiques spécifiques? Sans apporter de réponses, Julietta Singh nous ramène toujours à l'impossibilité d'être complètement contenue dans une archive. Ce qui est fascinant dans cette méthode, c'est qu'elle nous donne un témoignage de ce qu'elle trouverait intéressant d'archiver sur sa propre vie, de même qu'un portrait beaucoup plus étoffé de sa personne. Ce portrait aurait manqué de profondeur s'il avait été abordé d'un seul angle, par exemple, dans le chapitre *The Body Archive*, elle pense aux orifices du corps comme des lieux dont les entrées et sorties par d'autres corps pourraient potentiellement être répertoriées de manière exhaustive :

¹⁵ Traduction libre de l'extrait original: « the opaque and desperately seductive idea of my own impossible archive. »

«Pondering the idea of the body archive, I cannot resist thinking toward those palpable bodily openings: the orifices. Those holes in our bodies where other bodies have unabashedly entered and left their deposits. Among other things, the body's archive might be framed as an archive of penetration. A cellular recounting of sloughs of skin, of bodily fluids that have been shed or excreted into each body, into each of the body's canals. A history, in other words, of foreign bodily matter left inside us. In this sense, the vaginal archive turns out to be an anal and oral and acoustic one... Each orifice an entry where we palpably open, where other bodies have been, and by leaving their trace in us, have in a molecular sense, become us. » (Singh 2018, p.32)

Alors que cette méthode visant à dresser une archive du corps semble en être une relativement facile à accomplir, Singh court-circuite la possibilité de mener cette compilation à terme, en réfléchissant à la régénérescence des cellules du corps qui, à force de se remplacer elles-mêmes, effaceraient la trace des corps étrangers dans le sien. On pourrait en effet dresser la liste des corps qui sont entrés dans le nôtre, mais leur trace moléculaire disparaît avec le temps, et le corps n'est plus « constitué » par eux. La liste deviendrait donc lentement, mais inexorablement obsolète pour Julietta Singh, et cette obsolescence est produite par le corps même qui portait ces traces.

Dans le chapitre *Other Women*, elle décrit le désir de retourner aux premiers échanges de textos avec une personne de laquelle elle était devenue très amoureuse.

I am often struck by a desire to return to the beginning of this love, to those first textual missives between us that mark the site of our inaugural contract. But I would have to scroll forever to reach them. I have a suspicion that even if I were to spend that endless time jutting my thumb up the screen to go back and back in time, my iPhone would refuse to permit me into that virtual past. Has this device archived my romance, or imprisoned it? (Singh, 2018, p. 82)

Ayant moi-même, à plusieurs moments, fait l'exercice de retourner dans les archives de mon téléphone cellulaire pour retrouver les premiers textos de nature romantique échangés avec quelqu'un, j'ai constaté que la conclusion de cette recherche est fort décevante. Même si la technologie avait, cette fois, coopéré avec moi et m'avait permis d'accéder à ces messages, force était de constater que le retour dans la quantité énorme de messages en faisait seulement ressortir leur caractère banal et qu'une fois arrivée à la missive recherchée, elle était d'un ennui total comparativement au souvenir que je m'en faisais. Puisqu'il n'est pas possible d'archiver ce texto avec la dose d'adrénaline qui a traversé mon corps au moment de le recevoir, son archivage sera forcément incomplet, et de ce fait inutile.

C'est dans un jeu de va-et-vient constant entre le désir de l'archive de soi et son impossibilité même que Julietta Singh nous mène tout au long de *No Archive Will Restore You*. C'est avec transparence qu'elle nous propose de la suivre dans une narration qui abandonne partiellement la méthode académique. La démarche procède finalement comme une succession de tentatives d'arriver à un but inatteignable. Ce que je retire

principalement de ce texte est l'engagement de l'auteurice à nous révéler les coutures d'un processus émergent d'une envie, d'une sorte de pulsion, plutôt que d'une entreprise purement intellectuelle.

1.4.2 *Testo Junkie* (2008), Paul B. Preciado

Les premières lignes de *Testo Junkie* nous informent sur la nature de l'essai :

Ce livre n'est pas une autofiction. Il s'agit d'un protocole d'intoxication volontaire à base de testostérone synthétique concernant le corps et les affects de B.P. Un essai corporel. Une fiction, c'est certain. S'il fallait pousser les choses à l'extrême, une fiction autopolitique ou une autothéorie. [...] Sont consignées ici aussi bien les mircomutations physiologiques et politiques provoquées par la testostérone dans le corps de B.P. que les modifications théoriques et physiques suscitées dans ce corps par la perte, le désir, l'exaltation, l'échec ou le renoncement. (Preciado, 2008, p.11)

J'ai d'abord lu *Testo Junkie* durant mon baccalauréat, alors que le livre circulait dans mon groupe d'ami-es. On discutait beaucoup de son contenu autour de moi. Preciado figure dans la liste des auteur-ices qui ont vraiment accompagné mes ami-es queer et moi dans une exploration et déconstruction du genre au sens large. Pourtant, ce qui m'a frappé en premier dans *Testo Junkie* est sa forme, et c'est pourquoi j'y reviens ici. C'était la première fois que je lisais un ouvrage qui mélangeait philosophie, passages autobiographiques, sociologie, et pourrait-on dire, auto-expérimentation scientifique. J'ai une fâcheuse tendance à ne pas lire les préfaces et avant-propos des livres que j'ouvre, et la première fois que j'ai lu *Testo Junkie*, je n'avais pas lu l'avant-propos dans lequel Paul B. Preciado nous avertit de la nature du texte :

Je donne à lire ces pages qui relatent des croisements de théories, molécules et affects, pour laisser trace d'une expérience politique dont la durée exacte a été de 236 jours et nuits et qui continue aujourd'hui sous d'autres formes. Si le lecteur trouve ici, assemblés, sans solution de continuité, des réflexions philosophiques, récits de séances d'administration d'hormones, et registres détaillés de pratiques sexuelles, c'est simplement parce que c'est le mode sur lequel se construit et se déconstruit la subjectivité. (Preciado, 2008, p.12)

Je dois dire qu'au premier abord, j'étais confuse : tout de suite après l'introduction dans laquelle Preciado relate une vidéoperformance faite en commémoration de son ami Guillaume Dustan après l'annonce de sa mort, on passe sans transition explicite à une histoire sociopolitique et scientifique de ce que Preciado désigne comme l'ère pharmacopornographique.

Il y a chez Paul B. Preciado une qualité qui m'a tout de suite beaucoup marqué dans sa façon de mêler le philosophique au personnel. Le personnel est abordé d'une manière foncièrement intellectuelle, qui détache du sentiment d'impudeur que l'on peut avoir lorsqu'on lit des récits, par exemple, de pratiques sexuelles marginales (ou plus exactement: queers). Même si la nature de l'information diffère, il aborde avec le même ton sa vie personnelle et ses réflexions philosophiques sur les structures de biopouvoir parce qu'elles sont

foncièrement interreliées. « Je ne m'intéresse pas à mes émotions en tant que miennes, n'appartenant qu'à moi et uniquement à moi. Je n'étudie pas, ici, ce qu'il y a d'individuel en elles, mais plutôt ce qui est externe et vient les traverser. » (Preciado, 2008, p. 11) Cette touche particulière dans la façon d'écrire l'autobiographique, c'est-à-dire d'une manière factuelle, presque documentaire, je l'ai ensuite retrouvée chez Guillaume Dustan. Avec ces deux auteurs, j'ai eu accès à une pratique d'écriture de sa propre vie sexuelle, amoureuse et politique que je n'avais jamais rencontrée. Paul B. Preciado a défait pour moi l'injonction à adopter une méthode unique au sens disciplinaire et m'inspire à faire confiance à la capacité des lecteur-ices à comprendre des registres de pensée fluctuants et interreliés.

1.4.3 *Charbon et Turbo* (2012), Marie-Suzanne Désilets

À la suite d'une rupture, Marie-Suzanne Désilets s'achète un lapin (Charbon) et un godemiché (Turbo). Le livre d'artiste comprend des fragments de texte et des photographies agissant comme une archive de sa vie avec ses deux nouveaux compagnons. Le texte, organisé en ordre chronologique, relate ses pensées quotidiennes par rapport à sa rupture, son vibreur, son lapin et un voyage qu'elle entreprend. La documentation photo nous montre les objets dans différentes mises en scène, par exemple Charbon, des carottes et Turbo le godemiché rouge ressemblant aux carottes. La documentation est parfois assez factuelle : « J'ai lu dans le journal du dimanche que le lapin est coprophage, c'est-à-dire qu'il mange ses crottes. Je ne connaissais pas ce mot. Je l'embrasse souvent sur la bouche. » (Désilets, 2012, p.63) Parfois, les entrées de journal sont plus émotives : « 28MAR J'ai présenté Charbon à mes parents. Je me trouvais pathétique. La célibataire ratée qui s'est acheté un lapin pour combler son manque affectif. Il incarne l'échec de ma vie amoureuse et mon incapacité à me reproduire. J'imagine la tête de mon père si je leur avais présenté Turbo. » (Désilets, 2012, p.73)

J'aime beaucoup l'humour pince-sans-rire qui traverse le projet, surtout au niveau des images. Par exemple, une planche dans laquelle elle a inclus deux schémas de la coupe transversale d'un lapin et d'un pénis placés côte à côte. Le fragment qui m'intéresse le plus dans cet ouvrage est une série de photographies introduites au milieu du livre à propos desquelles elle ne donne aucune information. Dans ces photographies on peut voir une série d'hommes à peu près nus dans différents lits, portant tous le même costume de lapin composé d'un masque à oreilles et d'une petite queue tenant sur un élastique porté autour de la taille.

Je me retrouve aussi dans ce texte qui inclut des passages confessionnels dans lesquels elle se rend très vulnérable, et d'autres où elle avoue tricher dans ses aveux. « J'aime tenir un journal. Je rêve et je triche. Je peux écrire, par exemple, que je suis heureuse et parfaitement équilibrée. (À me relire plus tard, je serais d'abord confuse, me rappelant très bien que c'était faux. Mais avec le temps, je finirais par y croire, peut-

être.) » (Désilets, 2012) Je trouve intéressant qu'elle admette mentir dans ses entrées de journal alors qu'elles sont d'abord destinées à elle-même. Alors que je me serais attendue à ce qu'elle avoue tricher dans ce qu'elle présente aux autres, elle modifie au contraire ce qu'elle note pour se convaincre elle-même, à rebours, qu'elle est quelqu'un d'heureux. L'écriture devient alors pour elle une manière de changer sa réalité à postériori.

Ces trois exemples d'archives de soi m'ont accompagné dans ma démarche d'archivage parce qu'elles ont toutes trois un cadre établi par une démarche spécifique. Il ne s'agit pas ici de tentatives d'archiver le plus possible sur soi dans un temps donné par exemple, mais bien de garder des traces d'un processus précis, soit : la tentative d'une archive, la prise de testostérone synthétique et l'achat d'un lapin et d'un godemiché.

CHAPITRE 2

UNE ARCHIVE AUTOFICTIONNELLE

Dans ce chapitre, j'aborderai le contexte précis qui m'a conduit à la création de *SPECTACLES*. Ensuite, je présenterai la posture que j'ai adoptée au sujet de l'autoarchive et de l'autofiction afin de mettre en place ma méthode de création. Il faut savoir que ces réflexions se sont articulées à travers les lectures que j'ai citées dans le chapitre précédent (et bien d'autres) ainsi que dans le travail d'expérimentation que je décrirai dans le chapitre suivant.

2.1 Contexte

Alors que j'entreprends mon travail de création, la pandémie du Covid-19 frappe. Inutile de brosser un tableau détaillé des bouleversements qu'elle a engendré dans nos habitudes sociales. Il reste qu'il est devenu soudainement impossible de présenter une performance devant un public vivant. Cette situation complique passablement les choses pour une recherche en performance.

Dans mon quotidien, la solitude commence à tout envahir. Elle remplit l'espace de mon appartement vide, elle occupe les heures de ma journée, elle envahit mes pensées. Elle semble acquérir des qualités aussi physiques que conceptuelles, et se prolonge d'abord sur des semaines, puis des mois. À l'hiver 2021, cela fait maintenant des mois que je n'ai pas tenu un autre être humain dans mes bras. Je commence à faire des rêves dans lesquels je suis un nourrisson oublié dans son berceau (je me demande bien ce que Freud aurait dit de tout cela). Les téléséries que je regarde se mettent éventuellement à inclure la pandémie dans leurs arcs narratifs, il n'est même plus possible de se remplir le cerveau d'histoires d'amour en faisant mine que ce sont des « recherches en études culturelles », et une ambiance glauque se répand avec le concept de « nouvelle normalité ».

En parallèle, les productions culturelles sur *Zoom* et vidéoconférences se multiplient. En regardant des performances se dérouler en diffusion en direct, un constat me frappe : dans ces performances diffusées sur le web, ce que je ressens le plus n'est pas ce qui est là, mais ce qui fait défaut. La caméra pointe l'action, mais la plateforme pointe l'absence : l'absence du public, l'absence du momentum malgré la simultanéité. La méthode de diffusion elle-même fait résonner en écho la situation actuelle, les nouvelles accablantes, la solitude et la détresse grandissante, bien plus que l'œuvre qui est censée occuper mon attention.

Pour transiger avec la multitude de choses que l'on adapte au virtuel, et prendre une pause de l'humour jaune sur la pandémie qui habite tous les médias récents, je gravite naturellement vers des formes artistiques qui n'ont pas besoin d'être adaptées en temps de crise sanitaire, soit la lecture et l'écriture. Les livres qui

ont habité ma pandémie sont, entre autres, ceux que j'ai abordés dans le chapitre précédent. Il y avait quelque chose de salvateur dans le fait de lire des auteur-ices se tourner vers iels-mêmes, d'habiter d'autres têtes que la mienne, et prendre une pause des événements de l'actualité. Iels deviennent des membres de mon quotidien, d'autres personnes pour habiter ma solitude forcée. Je gravite vers ces médiums, car ils sont aussi en dehors de la temporalité pressante qui persiste même dans un temps où le monde semble avoir arrêté de tourner. Nous restons toutes chez soi, mais on nous dit qu'il y a une vidéo-conférence intéressante à voir à chaque heure de la journée : ce TV Hebdo culturel m'opresse.

J'en suis donc au moment de m'embarquer dans le travail de création. J'avais amorcé ma recherche à travers des expérimentations vidéographiques et souhaitais alors renouer avec une partie de ma pratique performative se déroulant devant public. Je voulais retrouver à la fois le côté imprévisible et grisant de la présence du public, mais aussi le jeu intéressant que proposent les contraintes d'un lieu spécifique. J'ai beaucoup performé dans des bars et milieux festifs, et il faut composer dans ces endroits, entre autres, avec le bruit, les durées limitées, les interactions de membres du public. Cependant, je bénéficiais également de ce milieu dans lequel je me reconnais : bruyant, souvent accessible à un public enthousiaste, bien que pas nécessairement connaisseur d'art, et imprévisible. Par exemple, lors d'une performance dans un bar à spectacles, je buvais les uns après les autres des *shooters* de jus, mais qui avaient l'apparence d'alcool ; pendant cette action, un membre du public s'est exclamé : « Eh! Fais attention, tu te sentiras pas bien tantôt! ». Je parlais souvent aussi du contexte dans lequel j'allais performer pour créer les œuvres, par exemple, j'ai récité en 2017, dans un bar sur le Plateau Mont-Royal un texte intitulé *Grosse fatigue : constat que la chair est triste même si j'ai baisé tous les barmans du Plateau*.

Je réfléchis encore une fois à ces diffusions de performances dans laquelle la caméra pointe l'action, mais où le médium pointe l'absence, et me demande de quelle manière je pourrais investir physiquement l'espace dans ces circonstances. Ce nouveau contexte me force à repenser à la manière de rendre possible l'acte de faire de la performance lorsqu'il est impossible d'avoir un public, et ce, sans avoir recours à la diffusion vidéo en direct ou à la vidéoperformance. S'il n'est pas possible de contourner la solitude (au sens artistique et personnel) dans laquelle je me trouve, je me dis qu'il faudrait travailler avec elle.

Dans *La règle du Je*, Chloé Delaume avance que « L'autobiographe écrit *sur* sa propre vie. L'autofictionnaliste écrit *avec*. » (Delaume, 2010) Pour elle, c'est une question de justesse :

Je ne suis pas un auteur néo-réaliste. Je ne suis pas non plus un auteur à bonne idée à bonnes petites histoires. Je ne suis pas dans le vrai, je ne suis pas dans le faux, j'essaie d'être dans le juste, le juste passe non pas par le discours, mais par la parole, la parole vraie, la *parrhèsia* aussi, peut-être. Le juste ton, la juste note. Écrire c'est transmettre ; si j'utilise le faux, c'est pour que le vrai sonne juste. Fiction, autobiographie, formes, langue : outils et matériaux. (Delaume, 2010, p.56)

Avec Chloé Delaume, je réfléchis à des stratégies qui pourraient transmettre avec justesse le contexte dans lequel je me trouve, sans qu'il en soit pour autant le sujet. Non pas que la solitude soit un sujet futile ou inintéressant, c'est plutôt que la solitude est un sentiment qui ne me nourrit pas dans la création. La solitude telle que je l'ai vécue a plutôt vidé ma tête d'images et de mots. C'est une émotion muette, qui, comme l'épuisement, agit comme une série de petits poids qui s'ajoutent subtilement, jusqu'à la cassure. La solitude n'est en effet pas abordée de manière frontale dans *SPECTACLES*, mais elle traverse le projet, car elle en est le point de départ. « L'autobiographe écrit *sur* sa propre vie. L'autofictionnaliste écrit *avec*. » (Delaume, 2010) Je dois donc mettre en place une méthode de création simple, dans laquelle je travaille *avec* mon contexte, et non pas contre.

Je commence donc à filmer quelques courtes performances qui sont conçues pour pouvoir en retirer des images fixes, sans avoir de plan particulier pour les résultats. Assez rapidement, puisque le format photo est limité, je commence à les lier à de courts textes qui donnent de l'information sur l'action. Par exemple, l'une des premières performances que j'ai filmées est *Fixer le flash de la caméra jusqu'à ce que mes yeux ne voient plus jamais qu'une lumière rassurante*. Avant d'être le titre de ce fragment dans le livre, c'était le seul extrait de texte qui accompagnait les images. Je me filme dans des mises en scène simples, conçues pour donner une image symbolique qui se tient en elle-même.

Ce format me fait réfléchir à la documentation de performance accompagnée d'un court texte. J'ai constaté que c'est à travers la documentation, par les livres, les cours d'histoire de l'art ou les sites web d'artistes que j'ai eu accès à la majorité des performances que je connais. J'ai remarqué au fil du temps que je suis beaucoup plus attirée par le récit des actions accompagné d'images fixes que par une documentation vidéographique. Mais au-delà de la comparaison entre le format texte-image et vidéo, je remarque que je préfère souvent la documentation à la performance elle-même. Je pense ainsi à plusieurs occasions où j'ai été spectatrice d'une performance en personne, pour ensuite en voir la documentation. Il se produisait souvent une dissonance entre l'expérience des deux éléments. Alors que cette dernière était séduisante, brève et efficace, la performance l'était parfois beaucoup moins, soit en raison de longueurs, ou parce que l'idée de l'action était plus intéressante que de la regarder se dérouler. La documentation était pourtant fidèle et honnête. D'où la question : que se produit-il entre l'action et le récit? Je n'ai pas de réponse exacte ; en revanche cette question m'offre une avenue pour travailler la performance sans public. Si la documentation peut être aussi, sinon plus intéressante que la performance elle-même, pourquoi ne pas la travailler directement ?

Comme l'expérimentation était ma façon de travailler pour ce projet, il m'a fallu amorcer le processus avant

de pouvoir déceler tout à fait la direction dans laquelle je me dirigeais. J'accumule petit à petit des vidéos de performances que je réalise seule dans mon appartement que je filme avec mon téléphone cellulaire. Plus j'accumule de matériel, tout en lisant Julietta Singh en parallèle, plus il devient apparent pour moi que ce projet s'articule comme une autoarchive. Cependant, elle n'est pas composée de documentation factuelle de mes états ou de mes activités ; il s'agit plutôt d'une collection de documents d'abord mis en scène et ensuite édités, prenant comme point d'origine des éléments autobiographiques et de mon quotidien. Face à la quantité grandissante de photographies de moi dans mon ordinateur et de traces que je compile de ma propre existence, je commence à comprendre que ce qui sera mon moteur de création durant ces années sera l'ensemble d'étranges solutions à la peur de la disparition que provoque l'intense solitude dans laquelle je me trouve. À défaut d'avoir des témoins de mon existence, je bâtis une compilation de preuves que j'étais là, vivante. En me rendant à cette conclusion qui me gêne un peu et que je trouve trop sentimentale ou thérapeutique, je tombe sur cet extrait de *Trente* de Marie Darsigny :

Je me connais, j'ai besoin de raisons pour vivre, peu importe lesquelles, j'ai besoin de scénarios. Quand j'étais en secondaire un, je jouais à un jeu pour me motiver à aller à l'école : j'imaginai que j'étais observée par un être supérieur imaginaire, je me disais que si mes actions étaient surveillées ça voulait dire que je n'avais pas le droit à l'erreur, c'est comme ça que j'ai appris à être parfaite, c'est comme ça que j'ai appris à ranger mes livres dans mon casier par dégradé de couleurs et par ordre de grandeur, j'avais besoin de motivation pour vivre dans le quotidien, pas besoin de croire en un dieu quelconque, juste besoin de penser être regardée (Darsigny, 2018, p.43)

Comme Marie Darsigny, je me suis toujours imaginée être observée par diverses figures au courant de ma vie. Ces figures ne me motivaient pas à être une bonne écolière rangée, elles me donnaient plutôt un sentiment d'importance, je suppose. Je crois aussi que c'est un résidu d'avoir beaucoup lu durant mon enfance et adolescence : j'imaginai qu'une entité narrerait ma vie comme si j'étais un personnage de roman. Je m'imagine donc, dans le cadre de ce projet, devenir mon propre être supérieur m'observant vivre, et qui juge de ce qu'il serait intéressant d'archiver. Je croise aussi ces mots de Chloé Savoie-Bernard : « dans mon appartement je retourne les miroirs / il me faudrait d'autres yeux que les miens pour m'adorer / où êtes-vous vous qui m'aimez ». Je crois que si j'ai lu et relu *Sainte Chloé de l'amour* sans être gênée de la sincérité avec laquelle Chloé Savoie-Bernard assume son désir d'être vue et sanctifiée, je devrais pouvoir opérer à partir de la peur de ma disparition sans finir avec un journal intime impudique et fleur bleue.

2.2 Réflexions sur l'archive de soi

Julietta Singh le réfléchit dans *No Archive Will Restore You* : peu importe la méthode que l'on choisit pour faire une archive de soi-même, cette décision sera toujours arbitraire et incomplète. Il serait impossible de garder une archive complète de soi et de son corps. La forme potentielle la plus évidente serait celle du

journal, mais elle pose deux problèmes principaux, celui de l'information incomplète, et celui du risque d'être un document absolument ennuyeux pour autrui.

It was then that I started to wonder over my own body as an impossible, deteriorating archive - a body that had across my life felt both excessive and insufficient, oftentimes even monstrous. Abandoning the pursuit of a legitimate archive - one external to me and one that might ensure my professional success and upward mobility - I began instead to dwell on the messy, embodied, illegitimate archive that I am. (Singh, 2018, p.27)

Je ressens une similarité dans les points de départ de Julietta Sing et du mien, bien que les résultats soient très différents, à savoir la recherche d'une archive vivante, incorporée et imparfaite. Dans mon cas, la tentative d'autoarchive s'inscrit dans un grand ensemble de pratiques qui font partie de ma vie depuis longtemps, qui vise un archivage complet de ma personne, de manière aléatoire, avec des degrés de rigueur et de discipline extrêmement variables. Ces pratiques se déploient dans des élans soudains d'une émotion difficile à décrire, une sorte de désir de compiler des traces et des détails de ma vie, comme s'ils allaient m'être utiles plus tard, me mettre en garde de ne pas répéter les mêmes erreurs, me permettre de me complaire dans la nostalgie, servir à un projet obscur pas encore conçu, faire joli à mon enterrement, etc. Ces pratiques comprennent, entre autres, un répertoire papier des heures de la journée durant lesquelles je travaille, chaque jour en faisant (idéalement) plusieurs X sur un papier. Tenir un journal sur mes pensées et émotions, dans lequel j'écris chaque jour pendant des mois, et pas du tout pendant d'autres. Remplir des calendriers des années précédentes pour organiser rétroactivement mes souvenirs dans le temps. Des listes des livres que j'ai lus. Des fichiers pleins de photos de mon propre visage. Un répertoire mental de souvenirs que je me rejoue souvent, mais accompagné d'une conscience qu'il me faut ne pas trop les user, car il y a un seuil passé lequel ils deviennent presque étrangers à moi, comme une scène de film. Si je rejoue trop le souvenir, l'image reste, mais le sentiment s'efface.

Ce que je veux retirer du processus de l'autoarchive, c'est la possibilité de créer le matériel spécifique à la collection que je veux amasser, à la différence d'un.e véritable archiviste qui devrait travailler à partir de matériel préexistant, et tenter de le conserver au meilleur de ses capacités. Il ne s'agit donc pas de documenter fidèlement ma réalité pour produire une archive qui serait un témoin des deux dernières années telles que je les ai vécues et ressenties. Je veux plutôt fabriquer des moments et jouer avec la documentation comme on écrirait un roman : par le recadrage, la dramatisation, l'omission et l'ajout. Je désigne *SPECTACLES* en tant qu'archive autofictionnelle, parce que bien que le projet contienne, avec une certaine narrativité, des fragments de ma « vraie vie », chacun d'entre eux a été créé pour cette archive avec une part de fiction.

2.3 Réflexions sur l'autofiction en performance

Comme je l'ai établi plus tôt, en littérature, l'autofiction se positionne par rapport à l'autobiographie dans ses différences par rapport à elle, ce qui n'est pas tout à fait applicable à une pratique en arts visuels. Pour travailler avec l'idée d'autofiction en performance, je pars d'un parallèle entre la documentation de performance et l'écriture d'une autobiographie. J'en reviens au pacte autobiographique comme étant un « engagement à dire la vérité sur sa propre expérience ; une promesse, sinon d'exactitude, du moins de sincérité. » (Gasparini dans Delaume, 2010, p.42) Si l'on transpose les caractéristiques de ce pacte à la documentation de performance, on peut dire que la documentation est souvent appréhendée avec l'a priori qu'elle est un témoin fidèle des actions qui ont été posées et de leur contexte, avec une promesse similaire « sinon d'exactitude, du moins de sincérité ». Je prends ici l'exemple de la performance *You Don't Own Me* (1978) par The Clichettes, ici retrouvé dans l'ouvrage *Performance au Canada 1970-1990* (1991) et de *Interior Scroll* (1975) de Carolee Schneemann, récupéré du site web *Fine Art Multiple*.

Figure 2.1 : The Clichettes (1978) *You Don't Own Me* [Performance] (The Clichettes)

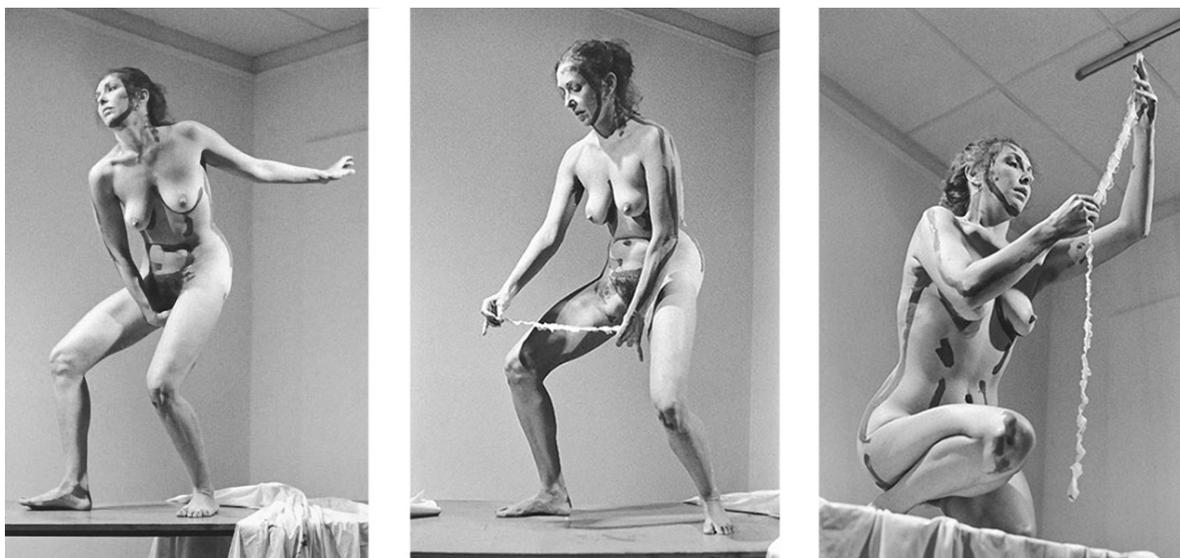


Dans l'ouvrage, sont présentées cette photographie et un court texte nous relatant les actions s'étant déroulées durant la performance.

In 1978, at the Concert Hall at Yonge and Davenport, A group of independent choreographers made a brief but lasting appearance as a lip-sync girl group: The Clichettes. The occasion was the Tele-Performance Festival, several evenings of new performance works that responded to TV as content of theatrical technology. Writing for the Tele-Performance issue of Fuse (then Centerfold), Colin Campbell noted that the Clichettes were «dangerous and aggressively funny.» That was the evening when Louise Garfield, Joanna Householder and Janice Hladki (with Elizabeth Chitty) introduce their lip-sync version of Lesley Gore's You Don't Own Me

Pounding their fists on the floor to the lyrics, « don't tell me what to do, don't tell me what to say...» the Clichettes were subconsciously helping to hammer out part of the foundation for a new woman's cultural community. With You Don't Own Me, The Clichettes discover their first of many pops landmines loaded with subversive potential that were just waiting to be detonated (Robertson, cité dans Richard et Robertson, 1991, p.159)

Figure 2.2 : Carolee Schneemann (1975) *Interior Scroll* [Performance] (Carolina Nitsch Contemporary Art)



Les trois photographies sont présentées accompagnées de ce court texte :

Schneemann climbed onto a table wearing only a white sheet and an apron. She told the audience she would read from her book Cezanne, She Was A Great Painter, 1976 but quickly lost interest, and dropping the sheet started applying mud to her body. She then enacted a series of ritualistic poses before discarding the apron. Then, after adopting a squatting stance, she began to pull a rolled-up scroll from her vagina and read it out loud to her mesmerized audience. (Ballantyne-Way, 2017)

On peut donc voir que quand ces deux exemples, que je considère comme de la documentation classique de performance, nous avons accès à quelques images accompagnées d'un court texte qui décrit les actions, et parfois d'un bref commentaire sur la teneur de l'œuvre. Pour ces deux exemples, le court texte a été rédigé par un tiers parti, mais il y a des instances où il est écrit par l'artiste. Tout comme pour l'écriture d'une biographie ou autobiographie, il y a toujours des choix subjectifs qui sont posés lorsque vient le temps de représenter objectivement la réalité. Dans le cas de la documentation de performance, en excluant ici les instances où la documentation est ouvertement manipulée comme partie intégrante du processus artistique, les choix qui sont faits au moment de documenter une performance sont similaires à ceux que l'on pose lors

de l'écriture d'une autobiographie, c'est-à-dire que l'on ne cherche pas à représenter la réalité avec exactitude et précision, mais dans ce qu'elle a de plus intéressant selon un angle spécifique.

Lors de la captation et de l'édition de documentation vidéo ou photographique de performance, on choisit le cadrage, les extraits les plus percutants, les images fixes intrigantes, on coupe parfois les longueurs et les erreurs au montage, etc. Quand la documentation est accompagnée d'un court texte, différents choix stylistiques sont possibles, mais on retrouve la plupart du temps une courte description des actions et du contexte. Je compare donc la documentation de performance à l'écriture d'une autobiographie pour parler d'autofiction en arts visuels parce que le contrat habituel de la documentation est de rendre le réel. Pour travailler l'autofiction à travers la documentation de performance, j'aborde les procédés de la documentation comme des outils qu'il est possible d'utiliser dans la création elle-même, et dans lesquels il est intéressant d'injecter une part de fiction. Truquer les photos, fictionnaliser le texte d'accompagnement, etc.

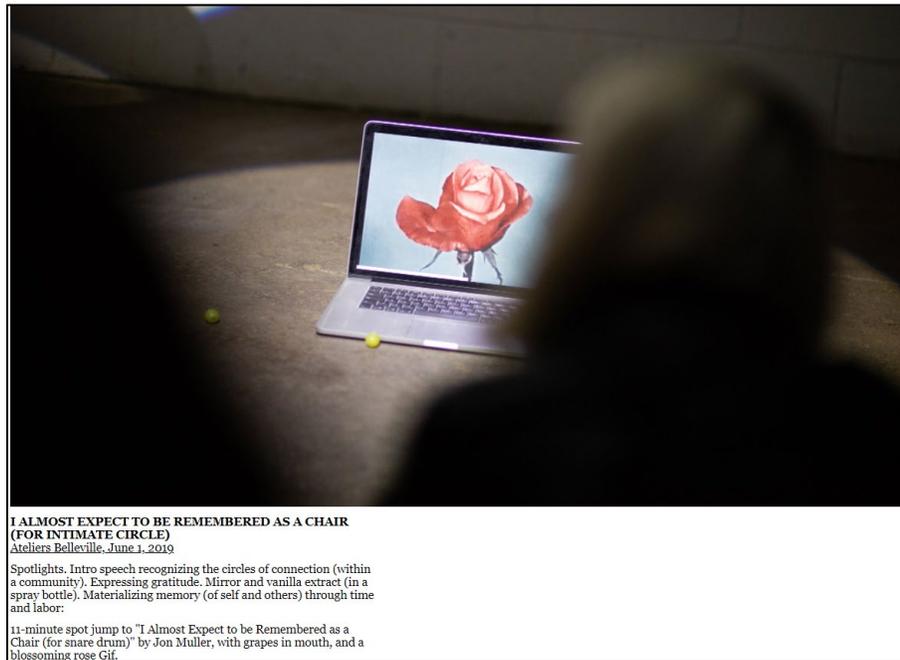
Je pense à des artistes qui travaillent avec la documentation comme complément à l'œuvre, un espace que l'on peut investir créativement. Par exemple, Nadège Grebmeier Forget liste ici l'entièreté des matériaux utilisés dans la performance, mais ne donne pas d'information supplémentaire sur les actions, nous laissant deviner leur déroulement à partir d'images énigmatiques. Le déplacement des codes classiques du texte de documentation est minimal, mais efficace.

Figure 2.3 : Nadège Grebmeier Forget (2020) *La Chandeleur (remixed)* [Capture d'écran récupérée de nadege-grebmeier-forget.com] (Nadège Grebmeier Forget)



Le texte figurant sous l'image comprend donc les ingrédients de la performance : « *2Kg of sugar, 2.5 Kg of flour, ½ pounds of butter, 2 litre of milk, 125 ml of vanilla, 12 eggs, 1 cup of (gold) glitter.* »

Figure 2.4 : Nadège Grebmeier Forget (2019) *I Almost Expect to be Remembered as a Chair (For Intimate Circle)* [Capture d'écran récupérée de nadege-grebmeier-forget.com] (Nadège Grebmeier Forget)



Un autre exemple que je prends de Nadège Grebmeier-Forget se situe à mi-chemin entre la documentation de Carolee Schneemann et des Clichettes; et de celle de *La Chandeleur (Remixed)*. Pour *I Almost expect to be Remembered as a Chair (For intimate circle)*, il y a ici plus d'information sur la nature des gestes qui ont été posés, mais le texte reste résolument énigmatique et presque poétique :

Spotlights. Intro speech recognizing the circles of connection (within a community). Expressing gratitude. Mirror and vanilla extract (in a spray bottle). Materializing memory (of self and others) through time and labor:

11-minute spot jump to "I Almost expect to be Remembered as a Chair (for snare drum)" by Jon Muller, with grapes in mouth, and a blossoming rose Gif. (Grebmeier-Forget, 2019)

Nadège Grebmeier-Forget a clairement une bonne connaissance de la manière dont circule son travail, et sait bien que la majorité des gens qui entendent son nom pour la première fois se dirigent sur son site web. Celui-ci est très bien construit et a une esthétique qui complémente et complète sa pratique. Je crois que ses choix de documentation sont posés intentionnellement pour le médium web, c'est-à-dire qu'elle donne assez

à voir pour mettre en haleine, mais laisse suffisamment de place au mystère pour qu'on soit porté à aller voir ses performances en personnes ou en diffusion en direct, médium qu'elle travaille d'ailleurs souvent.

Il y a d'autres cas où les informations entourant les performances n'ont pas été intentionnellement truquées par l'artiste, mais où l'omission et le temps ont créé un récit qui diffère des événements réels. Je pense spécifiquement à la très célèbre œuvre *Shoot* (1971) de Chris Burden.

Figure 2.5 : Chris Burden (1971) *Shoot* [Images fixes tirées de la vidéo] (Chris Burden)



Une croyance subsiste au sujet de l'œuvre : Chris Burden aurait demandé à son ami de lui tirer dans le bras avec un fusil, un endroit du corps qui pourrait subir l'impact sans que la blessure soit fatale. Cependant, Chris Burden a admis que la blessure était accidentelle. Son ami, qui était un ancien militaire qui aurait dû avoir une capacité à viser juste, devait tirer assez précisément pour que la balle ne fasse qu'effleurer son bras.

The bullet would wizz by my arm and the bullet would scratch it, and one drop of blood would roll down my forearm. That was the ideal [plan]. He stood about 15 feet away from me, he asked if I was ready, I stiffened up, stuck my arm a little [...] It turned out to be a flesh wound. It went in and out of my arm, with a 22 bullet. (Burden, dans Kutner 2015)

Il n'est pas très difficile d'avoir accès à l'information exacte sur la performance, cependant *Shoot* a fait partie du corpus de plusieurs de mes cours d'histoire de l'art (que j'ai suivi après 2015) et jamais ce détail n'a été mentionné. Je crois que la documentation joue un rôle important dans l'histoire. L'enregistrement

de dure une minute cinquante-quatre secondes, et comprend une portion audio dans laquelle Chris Burden nous informe, en voix hors champ, que la captation vidéo du coup de feu ne dure que huit secondes. Durant la portion audio, il nous donne des instructions sur les sons et éléments sur lesquels porter notre attention. Dans les huit secondes, le coup de feu arrive à la toute fin, et Burden se met immédiatement à marcher vers l'extérieur du cadre sans crier ou paraître surpris (probablement sous l'effet du choc), ce qui laisse croire que l'événement s'est déroulé comme prévu, d'autant plus que les images qui circulent le plus souvent de cette œuvre sont des images fixes du fusil pointé sur l'artiste et de la blessure. Je retire de cette histoire que Chris Burden n'a pas truqué la documentation, mais plutôt procédé par omission. Il est difficile de dire pourquoi l'artiste n'a pas inclus le détail de l'accident dans la documentation, cependant ce détail change énormément la charge symbolique de l'œuvre, puisque se faire tirer dans le bras est considérablement plus grave que de se faire érafler par une balle.

En résumé, je pars de l'idée que la documentation de performance peut être exploitée comme un terreau fertile à la création lorsqu'on l'appréhende comme une ressource modifiable et fictionnalisable ; que soit par l'omission, comme dans le cas de Chris Burden, par la description détournée comme Nadège Grebmeier-Forget, ou, par exemple, en mentant complètement sur le contenu des images, ou encore en ajoutant des éléments qui ne se sont pas produits dans la performance dans le texte. À la différence d'une documentation fidèle à la réalité, que je mets en parallèle avec l'autobiographie, je fictionnalise la documentation de mes propres performances pour ce projet. Je reviens à Chloé Delaume qui dit travailler *avec* sa vie. Dans ce projet, je fictionnalise qui je suis et mon quotidien pour et par la caméra, pour et par le texte. Je suis résolue à ne pas révéler la part de fiction qui se trouve dans mon projet, mais il faut savoir qu'il y en a beaucoup. Certains gestes ont été truqués pour la caméra, beaucoup exagérés. Mais au-delà de la magie du théâtre qui a été déployé pour fabriquer ces images, il y a surtout une multitude de mises en scène, qui restent plus ou moins rapprochées de la réalité, mais qui présentent, somme toute, une fabrication.

CHAPITRE 3

TRAVAIL DE CRÉATION

Dans ce chapitre, je décrirai les différents aspects du processus de création de ma publication SPECTACLES en présentant les étapes de ma démarche. L'objectif de ce chapitre n'est pas d'expliciter ce qui se trouve dans la publication, mais plutôt de me pencher sur le travail en lui-même et d'éclairer les influences et motivations qui l'ont nourri.

3.1 Début du processus de création et motivations

Je ne débute pas la création de ce projet avec l'autofiction ou l'archive en tête. Le processus s'enclenche de lui-même à partir des contraintes qu'impose le début de la pandémie. Il s'agit à la fois de l'obligation de travailler de chez moi et seule, de moyens financiers restreints et aussi d'une énorme fatigue. Mon désir de « faire avec » émerge alors d'un besoin de remplir des journées complètes de solitude et de poursuivre la création malgré l'état d'attente dans lequel nous plonge la pandémie. J'en arrive à une série de questions pour amorcer la création, lesquelles me poussent vers l'idée d'une archive autofictionnelle : qu'est-ce qui émerge quand on fait de la performance dans l'absence de public? Qu'ai-je envie de faire apparaître dans un quotidien solitaire et stagnant? Comment puis-je travailler la documentation et le récit de performance pour créer un ensemble narratif?

Le choix du format du livre est entre autres lié à mon retour à la lecture et à l'écriture que je décrivais plus tôt, mais s'est aussi opéré de manière naturelle durant le deuxième atelier de création du programme. J'avais amorcé un projet sur la figure de la *bad girl* dans une sorte d'hommage à Marjo et Tracey Emin, et j'étais alors dans une phase de recherche où je me plongeais dans les articles écrits à leur sujet. Très simplement : le premier confinement est tombé au milieu de cette session, et mes plans d'installation vidéo ou de performance devant public étaient maintenant impossibles à réaliser. Je me suis tournée à ce moment vers le *zine*, pratique qui m'a toujours beaucoup inspirée dans ma démarche avant la maîtrise, et ai commencé à mettre le fruit de mes recherches textuelles et performatives sur papier. Ce format m'a beaucoup plu, et il m'a semblé naturel de joindre des expérimentations performatives à des extraits de texte de registre variés. J'ai toujours travaillé la performance en tandem avec le texte, et la forme du *zine* m'est apparue comme une évidence à ce moment. J'ai donc décidé de poursuivre avec le livre, dans une optique où cette forme permet de rassembler des mois d'expérimentations et de retravailler les documents amassés, dans une capacité presque infinie. Je savais que je voulais procéder par petits fragments ou par micro-expérimentations, et la forme du livre m'apparaissait comme le choix évident de forme pour pouvoir ensuite les traiter comme un ensemble.

Au tout début de mon processus de création, j’imaginai que, pour ce projet, je créerais une série de persona qui auraient chacune un chapitre dans un livre d’artiste. Ce livre aurait recueilli les traces de performances de personnages artistes fictifs. Il y avait la Mélancolique, l’Ivrogne, la Cochonne, l’Amoureuse et quelques autres. Il me faudra un certain temps pour laisser tomber cette idée de persona, alors qu’au fil du travail je comprends qu’il ne s’agit pas d’alter ego. Je précise : la Mélancolique, la Cochonne, l’Ivrogne et les autres représentaient plutôt différentes facettes des thématiques qui m’intéressaient, tout en habitant toutes, quelque part, la même Camille Blais, qui est en soi un personnage mi-fictif, mi-réel. Je pense toutefois qu’il me fallait commencer avec ces persona pour arriver à l’autofiction. Il m’était nécessaire de nommer clairement l’apport de la fiction dans ce projet pour ne pas avoir le sentiment d’étaler mon journal intime au grand jour. J’imagine que beaucoup d’artistes qui travaillent à partir d’éléments autobiographiques doivent composer avec cette gêne. Les persona m’étaient aussi utiles en me permettant de travailler à *partir de* et *dans* moi-même pour créer autre chose, et j’ai réussi à conserver cette qualité sans avoir recours à elles. En regardant le matériel s’accumuler, j’ai compris que je n’avais pas besoin de cette structure pour justifier ma démarche aux autres. J’ai commencé à faire confiance à l’ambiguïté du travail et à sa qualité polysémique.

Je pense aussi que cet entêtement à clarifier que « ce n’est pas que de moi qu’il est question » avait plus à voir avec la réception aux expérimentations que je présentais au début de ma maîtrise. Comme je le disais au sujet du roman d’autofiction, on ne s’expose pas à la même forme de critique lorsque l’on admet que l’œuvre part et parle de soi ; j’avais alors besoin d’un prétexte pour éviter les questions personnelles. Je trouvais à ce moment-là que j’en dévoilais suffisamment dans le travail, et je voulais garder une part de pudeur dans les discussions de groupe.

J’étais aussi très inspirée par la lecture de *Art queer, une théorie freak* (2018) de Renate Lorenz. Cette phrase de Rosi Braidotti, citée dans l’introduction, m’a énormément frappée : « Comment l’art queer peut-il être abordé d’une manière qui ne classe pas, ne nivelle pas, ne comprenne pas, mais poursuive, par d’autres moyens, la dénormalisation qu’il induit, le désir d’être-autre, d’être-ailleurs et de changer? » (Braidotti dans Lorenz, 2018, p.33) Dans ce contexte, Braidotti nous parle particulièrement de dénormalisation queer au sens de structures de pouvoir politique.

Rosi Braidotti décrit le sujet comme un “composé spatio-temporel traçant les frontières des processus de devenir”. Elle propose une éthique qui se préoccupe de la capacité à être affecté-e et à affecter, de la capacité à soutenir un “désir de devenir”, mais aussi des limites de cette capacité. Car le désir de changement a des limites ou des seuils (que Michel Foucault aurait certainement analysé comme des relations de pouvoir). Ces limites, qui constituent les sujets, restreignent leurs possibilités tout en déterminant “avec quelle intensité ils courent [...] à quelle distance ils peuvent aller [...] de quoi sont capables les corps.” Braidotti examine ainsi l’aspect précis de ces limites et de la façon dont elles sont fixées. (Lorenz, 2018, p.35)

Cet aspect m'intéresse énormément, notamment dans son questionnement sur les limites rencontrées par les individus. Cependant, lorsque je suis tombée sur la citation pour la première fois, je l'ai interprétée de manière plus personnelle et poétique. Tout d'abord, j'étais dans un moment de ma vie où j'avais une nécessité dévorante *d'être-autre, d'être-ailleurs*. Ensuite, « d'une manière qui ne classe pas, ne nivelle pas, ne comprend pas, mais poursuit ». J'avais alors une faim de me mettre au travail sans avoir à comprendre et expliciter ce que j'avais envie de faire. Le programme universitaire dans lequel j'étudie encourage ses étudiant-es à analyser leur travail, à en discuter en groupe et à synthétiser leur processus créatif à des stades embryonnaires du travail. J'estime qu'il s'agit d'une méthode pédagogique qui est en soi utile et raisonnable, mais qui posait quelques problèmes pour ceux d'entre nous qui avions besoin de se mettre au travail afin de savoir ce que nous faisons.

Je reviens à *être-autre, être-ailleurs*, avec le trait d'union qui font d'elles des verbes autonomes. Une large part de ma pratique performative avant mon parcours à la maîtrise partait d'une motivation un peu particulière : celle de vouloir être quelqu'un d'autre que moi, et spécifiquement quelqu'un de plus intéressant. Je ne suis pas certaine de savoir ce que je désigne spécifiquement par *quelqu'un d'intéressant*, mais je savais que ça passait par le spectaculaire, et plus précisément par les stratégies employées pour *rendre spectaculaire*. Je pense, entre autres, à Tracey Emin dont la présence médiatique, l'œuvre et le mystique m'attirent beaucoup ; cependant je sais que ce que j'aime est un ensemble de choses que l'on me présente. J'aime les titres d'articles qui la surnomment « *Art's Bad Girl* », les entrevues télévisées alcoolisées, son attitude désinvolte face aux médias, etc., mais je me doute bien que Tracey Emin n'est pas plus intéressante que moi au déjeuner ou chez la coiffeuse. Ce que j'aime, donc, c'est la collection de moments médiatisés, spectacularisés, dramatisés : des procédés que je peux, dans une certaine mesure, emprunter. J'ai souvent dit pour blaguer que, par la performance, je prends la route des paresseuses pour me rendre intéressante. Je peux par exemple citer ces figures, leur emprunter des caractéristiques et leur voler une partie de leur aura sans avoir besoin de faire grand-chose moi-même. Il n'est donc pas surprenant que la pensée de Renate Lorenz ait autant résonné en moi, l'emprunt, l'imitation et l'hommage à d'autres artistes ayant depuis quelques années traversé ma pratique. Sa pensée sur la contagion et le drag transtemporel, pensée qui soutient qu'il serait possible d'entrer en connexion et d'être contemporaine de personnes et de figures à travers l'histoire par la performance se présente comme une évidence pour moi. Munie d'une telle pensée, c'est à ce moment que je réalise le projet de zine, qui était composé de la documentation de ma tentative de contenir et canaliser en moi l'essence de Marjo et de Tracey Emin à la fois, dans une étude sur la figure de la *bad girl*.

Après les premiers essais avec la persona, je m'engage dans un processus moins cadré. J'abandonne le confort qu'apportent les persona rangées avec des caractéristiques spécifiques, qui dictent la direction des expérimentations et je me lance dans une démarche plus floue et intuitive, parce que plus personnelle. J'investis alors le désir d'*être-autre, d'être ailleurs* d'une manière moins littérale bien qu'il demeure l'une de mes motivations principales. C'est avec ces éléments que je commence un processus créatif par expérimentation qui me donne après quelque temps une méthode qui se déploie en trois étapes. La première consiste à filmer les performances ; la deuxième est celle du travail sur les images ; la troisième phase est celle de l'écriture. Au moment de filmer et d'écrire, je me laisse guider par des intuitions pour travailler la performance dans la solitude, et c'est ainsi que les morceaux de mon archive autofictionnelle se multiplient à la manière de champignons. Elles s'accrochent au réel et se nourrissent de lui : elles forment des excroissances sur mes journées, pas tout à fait des fragments du quotidien filmés, mais pas non plus des fictions complètes. C'est dans le travail d'édition, qui s'opère à la toute fin, que j'organise les fragments dans un ensemble narratif et débroussaille ce qui est intéressant d'archiver. J'appriivoise à ce moment comment cet assemblage qui part de moi devient un objet extérieur qui devra être compris par autrui.

3.2 Performer

«At the moment my art is situated between the pornographic tendency to reveal everything and the erotic inclination to hide what it's all about » (Dumas, 1998, p.33)

À partir du printemps 2020, j'ai un rythme d'environ une performance par semaine, réalisées et filmées dans mon appartement pour la majorité d'entre elles. Je capte d'abord les images avec mon téléphone cellulaire parce que je considère ce que je filme comme des essais préliminaires. J'ai continué d'utiliser cette caméra parce que c'était la plus accessible et celle que j'avais toujours à portée de main. Puisque, dans ma vie, je filme et photographie tout avec mon cellulaire, je ne vois pas pourquoi j'aurais abandonné la manière la plus naturelle pour moi de me documenter. La texture qu'elle donne à l'image me plaît aussi esthétiquement, et je trouvais logique d'utiliser la caméra la plus abordable et facile d'utilisation comme tant d'artistes ont utilisé la Kodak Super 8 et les caméscopes destinés à l'usage domestique dans l'histoire de l'art.

Je démarre avec quelques idées notées sur un papier. La performance commence toujours, pour moi, par l'écriture. Je pars de notes sommaires comme : *pleurer du lait* ou *se laver les pieds dans du vin*. Pour filmer les performances, je procède toujours de la même façon : premièrement, je me maquille et choisis mon costume ; j'installe ensuite les objets que je veux utiliser dans l'espace, teste l'éclairage et les angles de

caméra ; puis je filme une première fois les actions. Je visionne rapidement l'enregistrement pour en voir le résultat et si j'en suis insatisfaite, j'en filme d'autres versions.

Pour ce qui concerne la première étape, je me maquille et me costume tout d'abord comme préparation à la performance. J'ai entendu beaucoup de Drag Queens et d'artistes de scène décrire l'effet du costume dans leur processus de préparation. Il s'agit d'un moment pour se concentrer, ralentir et visualiser leur performance, dans un processus presque méditatif. Ensuite, iels décrivent un moment spécifique qui survient lorsque le costume, la perruque et le maquillage sont portés, où iels se sentent devenir le personnage qu'iels incarnent. Je vois beaucoup de similarité avec la préparation avant d'aller danser ou d'aller à une fête. La douche, le maquillage, la coiffure et le choix des vêtements sont aussi, dans cette instance, un moment de retrait avant d'aller se pavaner qui changent l'attitude et l'état mental dans lequel on se présente au monde. On peut, en quelque sorte, choisir son personnage à travers son costume. Le costume et le maquillage m'aident aussi à me représenter dans une sorte de féminité ouvertement travaillée. Je suis immensément inspirée par la théorie et les pratiques queers : il y a quelque chose qui m'attire beaucoup dans la féminité très ouvragée, celle qui n'est pas un corps ou une essence, mais une série de symboles que l'on peut emprunter. Je pense à des figures comme Dolly Parton qui a une esthétique vestimentaire tellement particulière qu'elle est devenue une signature. Pour se costumer à la Dolly Parton, il ne faut pas un visage ou un corps qui lui ressemble. Il faut une énorme perruque blonde avec des boucles en rouleaux, des gros seins (faux ou pas, l'important c'est qu'ils soient là), et une chemise western à franges et à paillettes. Je travaille dans la féminité comme un attirail, un costume que l'on peut porter. Puisque j'affectionne tant cette féminité plus grande que nature, et qui ne répond pas aux règles du bon goût, le costume et le maquillage ont toujours fait partie de ma pratique de la performance, d'autant plus qu'avant ma maîtrise, elle se déployait majoritairement dans des contextes de bars et de soirée. J'affectionne particulièrement les codes visuels vestimentaires et de beauté appartenant au monde du spectacle. Les chanteuses, danseuses, les artistes drag et performeuses de burlesque font partie de mes influences les plus fortes en performance. Outre Dolly Parton, je pense à des artistes comme Dalida, Earthater, Lana Del Rey, Katya Zamolodchikova, Grace Jones, Kate Bush, Nina Hagen, Diane Dufresne, parmi tant d'autres. Il va donc de soi dans ma pratique de la performance d'utiliser le costume comme outil visuel. Lorsque je pense au costume en performance, je pense immédiatement à ce chapitre écrit par Jayne Wark, *Dressed to thrill : costume, body, and dress in canadian performative art* que j'ai lu durant mon baccalauréat et qui m'a fait découvrir des artistes féministes et/ou queer que j'aime énormément comme Lori Blondeau. Dans l'introduction du chapitre, elle nous démontre clairement que même si l'on décide que les vêtements ou l'apparence physique ne sont pas des considérations artistiques intéressantes, ce sont des référents que l'on ne peut pas éviter et qui méritent d'être considérés avec sérieux.

If the body is indeed the site where the particularities of identity are visibly marked, it is also indisputable that the body in performance is rarely unadorned. More often than not, the body is accompanied by various cultural artifacts, from simple street clothed to theatrical costumes to elaborate constructions that function as hybrids between prop and art object. Even when the body is naked, the performance context establishes a public setting, and this implies of flaunting of flesh that goes against the culture's social restrictions period. [...] Bodies that appear naked in public risk censure, scorn, or ridicule. So when naked flesh is exposed in performance we read this as a deliberately disturbing and potentially subversive disruption that is as heavily coded as are the stricture of social dress. And in performance that uses costume or dress, these colours are conveyed through the sartorial adornment of the body by means of which identity is negotiated or "performed" in the social sphere. (Wark, 2004, p.86)

Je trouve qu'elle décrit la nudité d'une manière intéressante, alors que j'ai entendu l'argument contraire à plusieurs reprises, c'est-à-dire que la nudité serait une forme de neutralité dans la représentation d'un corps. Par exemple, Pipilotti Rist dit en entrevue au sujet d'une vidéoperformance dans laquelle elle se présente nue que pour elle, la nudité efface les signifiants qui permettent de situer le corps dans son contexte: « [...] *for me, the naked figure means : no time, no social class.* » (Rist, 2017) Je pense qu'il y a des contextes dans lesquels la nudité peut être neutre, cependant je l'ai personnellement employée dans mon projet pour ses effets particuliers. Je travaille avec ce que provoque *ma* nudité, ou *ma* nudité partielle ; et dans ce cas les référents associés aux vêtements ou accessoires choisis.

Dans mes premiers essais, j'expérimente avec les différences et avantages que la pratique de la performance pensée uniquement pour la documentation peut offrir. Je remarque d'abord que la solitude en change complètement la temporalité. Dans les performances que j'ai présentées devant public, l'un de mes soucis principaux était le *timing*. Combien de temps faut-il pour transmettre une idée, à quel moment faut-il passer à l'action suivante pour éviter les longueurs? J'ai d'ailleurs une préférence personnelle pour les performances brèves et poignantes : s'il n'y a pas d'utilité intrinsèque au propos à étirer le geste, dans le temps, pourquoi s'éterniser pour donner un air sérieux à l'œuvre? Dans ce contexte, le temps n'est important que pour moi et me permet de m'attarder longtemps sur des éléments spécifiques puisque ces explorations n'existeront que par l'image et le texte. Cette temporalité particulière me permet d'aborder une forme de performance d'endurance ou de longue durée dans un angle complètement différent, puisqu'elle n'a pas besoin de rester engageante pour le public ni d'être spectaculaire. Par exemple, le geste de sourire sur une longue durée de temps revient comme motif dans le projet, et je peux filmer cette action durant des heures sans contrainte pour arriver au résultat escompté. Ce qui est frappant visuellement dans le fait de sourire jusqu'à ce que le visage se torde, c'est l'expression incontrôlable qui vient après de longues minutes à tenir. Il est donc important de maintenir le geste à travers dans la durée, ce qui représente un effort considérable d'endurance, lequel n'est toutefois pas très intéressant à regarder se dérouler en personne. Puisqu'il est clair dans le projet que durant les performances, je pose les gestes seule, je me concentre aussi sur ce que cette

solitude a à offrir symboliquement, et comment les mêmes gestes peuvent provoquer une lecture différente que s'ils étaient faits devant public. Pour cet exemple du sourire, j'explore l'effet qui se produit lorsque l'on regarde quelqu'un se sourire à elle-même pour la caméra, en contraste avec ce que ça créerait de regarder quelqu'un sourire à un public.

L'un des motifs qui reviendront souvent est une recherche d'altération de mon corps. L'odeur de l'eau de Javel, la lumière pointée directement dans l'œil, l'alcool et la nourriture font partie d'une série d'éléments que j'ingère, absorbe ou utilise pour modifier mon état durant la performance. Ils agissent sur moi de manières variées, mais ont tous un potentiel de me changer (on revient à Lorenz), que ce soit au niveau physique ou psychologique. On peut voir un exemple du traitement qui a été fait de l'utilisation de l'alcool dans le travail de Tracey Emin, tel que décrit ici par Julia Skelly. Je trouve le cas de Tracey Emin particulièrement intéressant en lien avec ma pratique parce qu'il y a une dimension que l'on pourrait décrire comme « confessionnelle » que nous avons en commun.

Emin, who has referenced her two abortions, among other things, in her art, has been called «confessional» in a way that connects her with the legacy of «tragic» female artists and writers, although Emin is still alive and kicking, now creating work more concerned with the aging female body than with alcohol consumption which challenges readings of her earlier works as (simply) signifiers of self destruction. Despite ongoing discourses that expect female drinkers (and drug users) to be punished, morally if not legally, Emin lives on and continues to produce art. She did not die of her “excesses” as a young British artist, thereby deflating the image of Emin as powerless over her self-destructive tendencies. (Skelly, 2017, p.83)

Mon utilisation de l'alcool dans mes performances est également une manière de citer des artistes comme Tracey Emin et de faire un pied de nez à cette analyse de l'alcool comme symbole d'autodestruction en associant l'alcool à, par exemple, la salvation.

J'utilise aussi ce projet comme manière de contourner la solitude et de faire apparaître des personnes chez moi. Je me mets par exemple en compagnie de mon amie Sophie-Anne Belisle pour *Robe de crachat*, à la suite d'une série de messages qu'elle m'envoie au sujet d'un rêve qu'elle avait fait, dans lequel elle me faisait une robe de salive pour une performance. Dans *Réactiver la performance du party de jour de l'an 2019 chez Gui B.B. : les trois conseils de ma mère pour vaincre la dépression saisonnière* je refais un segment d'une performance que j'avais présentée devant mes ami-es lors de la soirée du jour de l'an annuelle de mon amie Guillaume B.B. Je tentais ici de me replonger dans le sentiment de communauté et d'amitié qui imprègne mon souvenir de la première itération de la performance, pendant laquelle mes ami-es avaient beaucoup ri.

Figure 3.1 : Camille Blais (2022) Réactiver la performance du party de jour de l'an 2019 chez Gui B.B. : les trois conseils de ma mère pour vaincre la dépression saisonnière [Image tirée de SPECTACLES]



Ce que je cherche à faire à travers ces performances, c'est surtout d'insuffler de l'intensité dans un quotidien solitaire, autant inquiétant qu'ennuyeux. Puisque je filme souvent et que les moyens de production requis sont minimaux, je peux me permettre de faire beaucoup d'essais au gré de mes envies. Je semble avoir des pulsions récurrentes de me remplir par la bouche ou par les yeux, de me purifier, de gaspiller du vin, mais surtout une recherche de moyens de transcender les limites de mon corps et des quatre murs de ma chambre. Je prends plaisir à construire des mises en scènes, même si les actions sont pensées pour les images, je dois les performer dans ma vie réelle, et ce processus change le tissu de mes journées et y ajoute finalement l'intensité recherchée.

3.3 Fixer les images

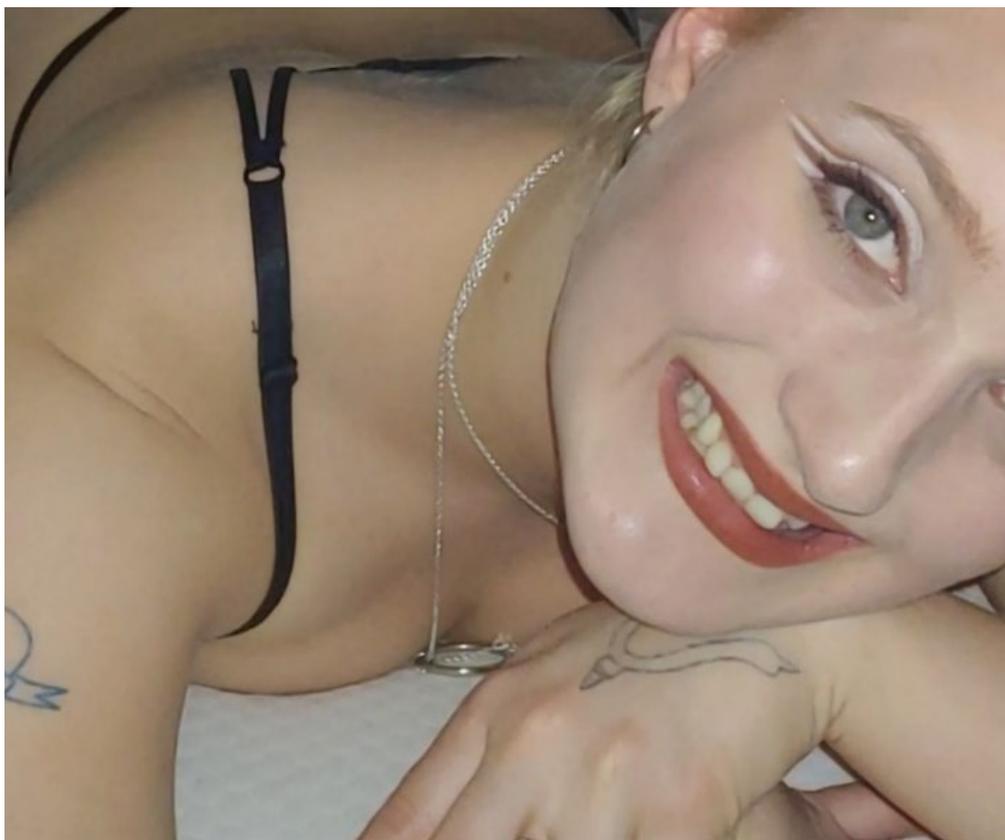
à force de se regarder dans l'écran, de chercher
la bonne moue, le bon angle
le désir érotique se tourne vers soi
[...]
on finit par se baiser soi-même
on s'efface et on se voit devenir une autre (Veilleux, 2019, p.25)

Après avoir performé et filmé les actions, je visionne les enregistrements pour en retenir quelques images fixes. Je n'ai pas une approche de photographe, c'est-à-dire que je pense d'abord en action et que je trouve ensuite les plans qui me semblent intéressants de garder. Souvent, j'en retiens des dizaines ; puis, je resserre le nombre au moment du processus d'édition pour trouver celles qui sont le plus parlantes ou qui communiquent le mieux avec le texte. C'est une démarche particulière que de regarder des heures d'enregistrements vidéo de soi-même. Plus j'en regarde, moins je me reconnais et je perçois alors un étrange personnage qui me ressemble. Je suis surprise par ses gestuelles saccadées et son regard sévère qui se plonge dans la caméra. Ce personnage génère les images que j'utilise; ensuite, je l'édite, la façonne, lui donne une personnalité. Quand je sélectionne les arrêts sur image, je choisis souvent les moments où je regarde directement l'objectif.

Il y a quelque chose qui me séduit dans le regard de ce personnage qui assume le postulat singulier de ce projet. Elle semble dire : *Oui je me suis filmée, pendant tout ce temps, pour que vous me regardiez exister.* Le *vous*, dans ce cas, m'inclut et commence d'ailleurs par moi. Si je peux me regarder et me rendre mon regard, c'est que je suis encore là, vivante. J'imagine que ce procédé va de pair avec une pratique qui prend place dans ma vie au début de la pandémie : me regarder dans le miroir de ma chambre comme premier geste au réveil et comme le dernier avant d'aller me coucher. La solitude presque totale dans laquelle je vivais m'amenait alors à me plonger dans des films, des séries télévisées et des livres, ce qui me faisait déjà sentir en déconnexion avec mon corps. Mais ce sont les cours et rencontres virtuelles qui m'ont le plus radicalement fait perdre le contact avec la notion même de corporalité. Les gens avec qui je parlais ne sont que des têtes bidimensionnelles, je commençais même à avoir peine à les distinguer de l'arrière-plan dans leur petit rectangle respectif, et des autres choses qui bougent sur mon écran. Je me sens comme un bébé qui regarde un mobile tourner au-dessus de sa tête. Il y a des formes qui bougent et certaines que je peux identifier comme des visages, mais il n'y a rien qui ne s'approche. Je ressens mon corps comme une entité floue, celle dans laquelle je me trouve, mais dont je ne ressens plus les limites, un lieu aux contours gazeux. Durant cette période, je pensais souvent à *Food for the Spirit* (1971) d'Adrian Piper qui se photographiait dans le miroir pour reprendre le contact avec la réalité physique de son corps alors qu'elle jeûnait et s'absorbait complètement dans la lecture de *Critique de la raison pure* de Kant. Mon entreprise est certes

moins érudite, mais reste similaire et je me regarde alors depuis, deux fois par jour droit dans les yeux dans le miroir, pour me rappeler que je suis là. Avec Adrian Piper, je reconnais mon existence dans le miroir, mais c'est avec le *looped gaze* cité par Juno Calypso que je me filme et me transforme en images.

Figure 3.2 : Camille Blais (2022) Fixer le flash de la caméra jusqu'à ce que mes yeux ne voient plus jamais qu'une lumière rassurante [Image tirée de SPECTACLES]



Le travail de la performance par l'image me permet de me concentrer sur des éléments subtils et je prends avantage des cadrages serrés pour mettre l'emphase sur des détails qui passent rapidement. Le visage qui se crispe en souriant, un regard vide, une coulisse de liquide sur un objet. Je prends plaisir à pouvoir arrêter l'action pour figer une milliseconde dans le temps. Par exemple, dans toutes les performances qui contiennent des éléments liquides comme *Laver ses pieds dans le vin* et *A Mouthful of Love*, je peux arrêter l'image sur les gouttes ou les jets qui disparaissent en une fraction de seconde. J'ai habituellement travaillé la performance dans des conditions où le public était à quelques mètres de moi et ce ne sont pas les conditions idéales pour travailler les gestes discrets.

Figure 3.3 : Camille Blais (2022) *Soifs* [Image tirée de *SPECTACLES*]



Je parlais plus tôt de la temporalité particulière dans laquelle je travaille en faisant de la performance pour l'image, et soulignais qu'il n'était pas nécessaire pour moi de me soucier des longueurs durant les actions. Il y a une autre qualité spécifique à ce procédé : l'image fixe donne un caractère énigmatique ou dramatique aux gestes qu'il n'est pas nécessaire de calculer pour l'action complète. Lorsque je regarde les vidéos captés, je les trouve longs et répétitifs, alors que, curieusement, les images que j'en tire sont frappantes. Je retrouve cette même idée difficile à exprimer en lisant un paragraphe citant Robert Fleck au sujet de l'œuvre *Lait Chaud* (1972) de Gina Pane :

Comme Robert Fleck le rappelle, les photos des actions de Gina Pane "sont trompeuses, elles suggèrent souvent un côté spectaculaire, théâtral et expressionniste, qui est tout à fait absent de l'action réelle". Elles ne sont pas des référents bruts des actions. (Hontou dans Boucher, 2014, p.179)

L'action corporelle n'a jamais été pensée comme une œuvre éphémère, mais comme une composition murale réalisée en trois temps. Ces trois temps – préparation (story-boards), action

et prises de vue, puis montage-, désignent un processus maîtrisé dans lequel la photographie travaille à l'accomplissement iconique de la performance (Hontou dans Boucher, 2014, p.179)

Gina Pane est décédée avant ma naissance, je n'ai évidemment jamais pu assister à une de ses performances, mais elle fait partie du corpus d'art performance qui m'a été montré durant mon parcours universitaire. J'ai toujours été très frappée par les images de ses œuvres et suis aujourd'hui aussi frappée par ce processus particulier auquel le mien ressemble un peu. J'en reviens à cette dissonance, dont je parlais dans mon deuxième chapitre, que je ressens souvent entre mon expérience d'une performance et les images utilisées pour la documentation. La solitude forcée dans le travail m'a donné une occasion de travailler la documentation de performance directement et, à la différence de Gina Pane, personne ne pourra témoigner du déroulement réel des actions.

3.4 Écrire

J'ai commencé la création de ce projet avec de très courts textes accompagnant les images de performance. J'avais généralement un titre et une courte description de l'action. Je parlais alors de l'idée du détournement des codes de la documentation de performance. Les textes étaient là pour faire état d'une action parfois invisible à la caméra ou d'une idée, par exemple : *Fixer le flash de la caméra jusqu'à ce qu'une partie de mon oeil ne voit plus jamais qu'une lumière rassurante*. Dans d'autres cas, ils étaient plus directs : *Se laver les pieds avec du vin*. Je faisais cependant face à un problème, à savoir que je voulais conserver la méthode que je m'étais donnée alors que je tendais vers une forme moins brève et plus poétique. Heureusement, en relisant *Sweet Nothings* (1998) qui recueille des idées, textes et poèmes de la peintre Marlène Dumas, je suis tombée sur ce poème :

*I can see why many visual artists
dislike words in artworks. They feel
that words dirty the clear water that
has to reflect the sky. It disturbs
the pleasure of the silent image,
the freedom from history, the beauty
of nameless forms.*

*I want to name our pains.
I want to keep on changing
our names.*

*I know that neither images nor words,
can escape the drunkenness and
longing caused by the turning
of the world.
Words and images drink the*

same wine.

There is no purity to protect. (Dumas, 1998, p. 25)

«*Words and images drink the same wine. There is no purity to protect*»: quand j'ai trouvé cette citation, mon problème s'est trouvé résolu presque d'un coup. Dumas avait raison, il n'y avait pas de pureté à préserver dans les images, ni dans la méthode et j'en suis rapidement arrivée à constater cette évidence : le texte et l'image agiraient de pair et sur un plan d'égalité dans mon projet. Ces deux éléments sont, au même titre, la documentation des performances et se complètent dans leurs lacunes et leurs qualités.

L'une des premières idées avec lesquelles j'ai commencé à travailler était l'intention de m'éloigner de la représentation en performance. En travaillant la performance directement pour la documentation, je pouvais performer une intention ou le fait de penser à quelque chose. Par exemple, dans la série *Bouches pleines – études*, il y a un des segments qui porte le titre *Vin – concevoir l'œsophage comme canal vers la salvation*. C'est aussi une occasion d'investir un registre très subtil qui ne peut pas être perçu visuellement. L'écriture me permet de partager des événements invisibles ou des sensations corporelles. La corporalité, ou ce qui entre dans mon corps et l'affecte, est un motif récurrent dans le projet. Avec le texte je peux lier à une image déjà efficace de l'information qui ouvre la porte sur mes motivations, mon processus et ce que je vis supposément en filmant les actions. Par exemple, dans *fixer le flash de la caméra jusqu'à ce que mes yeux ne voient plus jamais qu'une lumière rassurante*, je fais jouer à la lumière du flash de mon téléphone cellulaire le rôle d'une sorte d'entité divine qui a le pouvoir de me changer fondamentalement. Après avoir passé autant de temps à regarder dans l'objectif d'une caméra pour m'autoreprésenter, je me suis souvent frappé à un sentiment d'absurdité. Qu'est-ce que cet amas de photos de moi peut bien avoir comme intérêt, et pourquoi est-ce que je m'entête dans ce projet? La solution à ce problème fut, pour cette performance du moins, de trouver dans la caméra un pouvoir de transformation; y aurait donc une utilité à ce processus un peu incongru. Le motif me plaît et je poursuis avec *Une lumière rassurante, suite* où la caméra est évacuée et laisse le rôle de personnage principal à la lumière qui aurait la capacité alléchante de faire de moi un être qui se traverse d'un trait, en ligne droite.

ingestion de lumière artificielle
je fends mon visage pour la prendre

j'ouvre la bouche
y fait entrer le poing
j'ouvre les yeux
laisse les parois de mes pupilles s'éroder
double pénétration : performance d'endurance

la fonction biologique du poing est de nous rappeler l'élasticité de la mâchoire (Blais, 2022)

Je suis revenue à une pratique qui fait partie de mon processus créatif depuis plusieurs années, c'est-à-dire de travailler la performance par le script. Parfois, sous la forme imprimée ; parfois, récité devant un public, je trouve une force énorme dans le fait de nommer des actions sans les poser. L'une des qualités qui m'intéressent principalement dans le script, c'est la possibilité de performer l'impossible à travers le texte. Je pense au premier exemple que j'ai vu de script de performance impossible : la très citée *Blood Piece* (1960) de Yoko Ono. «*Use your blood to paint. / Keep painting until you faint. / Keep painting until you die.* » Je me souviens que quelque chose s'est délié pour moi au moment où j'ai compris que ce type de travail était non seulement possible, mais également pratiqué depuis le milieu du XX^e siècle. Par exemple, puisque je ne peux pas être en présence de Sophie-Anne, et surtout pas partager de la salive en temps de crise sanitaire, c'est par le texte dans *Robe de crachat* que je fais exister cette interaction de fluides.

Figure 3.4 : Camille Blais (2022) *Robe de crachat* [Planche tirée de *SPECTACLES*]

<p>le propre de l'écume c'est qu'elle ne reste pas en place tu continues de cracher pour m'habiller reste s'il te plaît faisons un pacte de salive habille moi du liquide qu'il ne faut pas partager</p> <p>je te dirai comment faire, tu t'appliqueras et nous serons heureuses comme deux cochons dans la boue</p>	
--	--

Je ne pense pas que j'aurais pu réussir à rendre un récit aussi complexe en ne conservant que les images de performance. Une grande part de l'autofiction passe par le texte, parce qu'il fait le récit d'une personne à la fois déprimée, désirante, amère, exhibitionniste, drôle, etc. Je pars toujours d'éléments autobiographiques pour me mettre à l'écriture. Habituellement, je commence avec des notes prises dans mes carnets personnels et j'essaie de voir ce qui est le point central de l'idée pour les dépouiller des détails trop intimes. L'objectif n'est pas ici de cacher que ces textes prennent racine dans mon expérience située, mais plutôt d'aller à l'essentiel pour pouvoir toucher à des thématiques plus larges. J'essaie de passer, par exemple, de *Je me*

sens seule à l'idée de la solitude, comme dans l'extrait *Coussin chauffant électrique* : « je me suis acheté un coussin chauffant électrique / il atteint approximativement la température de la peau humaine / il s'éteint automatiquement au bout de trois heures / à chaque trois heures, je le rallume » (Blais, 2022) J'ai procédé de manière similaire pour *A mouthful of love*. Bien que les notes initiales aient été le résultat d'une relation amoureuse spécifique, j'avais plutôt envie de parler d'un problème répandu dans les relations hétérosexuelles, c'est-à-dire le manque d'intelligence et de ressources émotionnelles dont font preuve beaucoup d'hommes, qui donnent le sentiment d'être en couple avec un être à qui il faut apprendre à nommer ses émotions, une sorte d'enfant.

ne m'invite plus dans la crevasse où tu croupis
ton lit est encore trempé de sueurs âcres
j'ai toléré tes fièvres :
tes pores expient par le sel
des angoisses que ta bouche ne sait pas nommer
tu n'as pas voulu apprendre les mots que nous t'avons épelé
ceux que tu connais ne parlent que de Dieu et d'Armes

tu t'entêtes à me grogner dans la bouche
pour me dire *j'ai mal*
comment arrêter l'enfant de pleurer
quand le sein est sec et la salive épuisée (Blais, 2022)

Figure 3.5 : Camille Blais (2022) *A Mouthful of Love* [Planche tirée de *SPECTACLES*]



L'écriture poétique offre des possibilités spécifiques à ce genre. Il n'y a aucune limite à ce que l'on peut se faire vivre dans le texte, alors que les actions que je peux poser avec mon corps sont très restreintes somme toute. L'écriture est un médium que je reprends naturellement lorsque j'ai besoin d'élargir ma réalité et de repousser les limites de ce que je peux accomplir. La mise en mots d'états impossibles à atteindre est particulièrement attirante pour moi parce qu'elle me projette dans ceux-ci, me permet de les vivre à travers la fiction. Par exemple, je parle d'un *devenir-cocktail* dans *Bouches pleines – études N.1, Cerises : se remplir la bouche tassé tassé jusqu'au fond* :

se remplir la bouche – tassé tassé jusqu'au fond
je ressens le seuil de ma gorge
apprivoise l'étouffement
ENFIN REMPLIE : état romantique
[...]
dans un devenir-cocktail
je laisse le liquide couler dans ma gorge
sucrer mon sang
je garde la chair des cerises sur ma langue comme garniture pour faire joli au bord du verre
et enfin, lance une invitation à perforer ma peau avec une aiguille très fine
être-abreuvoir
ça me fera une sueur qui attire les mouches à fruits (Blais, 2022)

Figure 3.6 : Camille Blais (2022) *Cerises, se remplir la bouche tassé tassé jusqu'au fond* [Planche tirée de *SPECTACLES*]



Dit très simplement, au plan personnel, l'une de mes motivations à créer *SPECTACLES* se trouvait là : dans une quête de repousser les restrictions imposées par mon quotidien et de pouvoir le transformer en un ensemble narratif. J'ai trouvé un prétexte pour travailler avec une série de contraintes au lieu de les subir,

contraintes variant de la réalité devenue rapidement banale de la pandémie, mais d'autres plus difficiles à contourner comme l'impossibilité d'habiter un autre corps que le sien, ou de le transformer en *cocktail*.

3.5 Édition

L'édition de ce livre a été le moment de transformer ces centaines de photos et de pages de texte en un ensemble qui était, d'abord compréhensible, ensuite engageant. L'une des difficultés principales de l'édition en est une qui est contradictoire : une certaine gêne de présenter des éléments autobiographiques aussi personnels et un attachement sentimental à ceux-ci. Je m'explique : dans un premier temps je ressentais une certaine pudeur au sujet du matériel. J'ai dû trouver la ligne juste entre le fait d'opacifier pour amoindrir mon apparent rapport personnel aux thématiques abordées, et rester suffisamment transparente pour que le public ait des points d'accroches pour comprendre le projet. Dans un deuxième temps, il y avait des images ou des textes qui ne fonctionnaient pas très bien avec l'ensemble ou qui étaient répétitifs, mais dont j'avais du mal à me défaire parce que j'étais attachée aux événements autobiographiques ou sentiments auxquels ils faisaient référence. Ce type de décisions sont difficiles à faire seule, j'ai donc eu recours aux commentaires et avis de mes merveilleux-ses ami-es pour m'éclairer lorsque j'étais trop près du projet pour pouvoir avoir du recul.

On comprend par différents indices que la succession des performances n'est pas organisée en ordre chronologique dans *SPECTACLES*, par les coupes de cheveux changeantes par exemple, ou des tatouages qui apparaissent puis disparaissent sur mon corps au fil du livre. J'ai choisi de ne pas organiser les performances en ordre chronologique puisque la temporalité des deux dernières années a été plus cyclique que progressive, autant par rapport aux injonctions de confinements données par le gouvernement et l'état de la pandémie que dans mes états personnels. J'ai plutôt décidé d'organiser les performances en fonction des thématiques qu'elles abordaient, et de leur ton. Il y a toutefois une chronologie que mon ami-e Alegria m'a fait remarquer dans l'une de nos conversations. Mon personnage semble se laisser emporter dans son propre jeu et avoir de plus en plus de plaisir à performer et à se documenter au fil du livre, par exemple dans des performances comme *Exhibitionnisme comme motif artistique*. Bien qu'elle ne respecte pas la chronologie réelle du travail, j'ai trouvé intéressant de laisser les fragments dans cet ordre, parce que le plaisir représentait ici une sorte d'ouverture ou de finalité au travail. On m'avait auparavant fait remarquer que les premiers ensembles de performances que j'avais montrés à mes ami-es semblaient former une sorte de loupe de laquelle il m'était impossible de me dégager, ils provoquaient un sentiment d'enfermement. Bien que la première section de *SPECTACLES* reflète encore la réclusion dans laquelle je me trouvais à ce moment, j'ai réussi à trouver à travers ma démarche artistique une manière d'accomplir ce que je voulais

faire, c'est-à-dire de changer mon quotidien. Je trouve intéressant que ceci soit ressenti par les autres dans le travail.

Au moment d'écrire ce mémoire, l'impression de *SPECTACLES* n'ai pas encore eu lieu. Le livre compte 114 pages et sera imprimé à environ 60 exemplaires dans un format poche, imprimé aux jets d'encre et avec une reliure allemande. Je prévois être économique dans la technique d'impression pour être en mesure de le distribuer à un faible coût en choisissant un type de papier et d'impression peu coûteux. Il est important pour moi de rester près des pratiques de publication alternatives qui ont toujours influencé ma pratique du livre d'artiste. Je pense à la pratique du *zine* ou au tract, mais aussi aux petites maisons d'édition indépendantes, aux autopublications, aux pamphlets imprimés à la bibliothèque, etc. J'ai d'ailleurs, dans ma pratique, toujours donné gratuitement mes publications. Puisqu'il s'agit d'un projet de plus grande envergure, il ne sera pas possible pour moi de donner les éditions de *SPECTACLES*, cependant je souhaite en faire une impression qui me permettra de le vendre à un prix abordable pour rester dans cette tradition *D.I.Y.* Un autre facteur important est qu'il serait pour moi impensable de produire un livre qui serait hors des moyens de mes ami-es et de mon entourage qui me nourrit et me supporte. Le milieu artistique dans lequel je me situe en est un de soirée de performance organisées dans la cour d'un-e de nos ami-es, de lectures de poésie informelles dans nos appartements, d'événements artistiques dans des bars, d'expositions de ruelle. C'est dans ce mode de fonctionnement *D.I.Y.*, alternatif et débrouillard que j'imprimerai ce livre pour lequel les ressources monétaires sont limitées, mais dont la recherche artistique est soignée, à l'image des pratiques qui m'entourent. Le livre trouvera son public par l'exposition et à travers le réseau d'ami-es et d'artistes qui m'entourent. Autopublié et disséminé via le bouche à oreille, la circulation de ce livre prendra d'abord place dans la communauté rapprochée à laquelle j'appartiens et qui m'a tant manqué durant les mois de confinement. Il est aussi probable qu'il trouve sa place dans le réseau de diffusion québécois de zines, de livres autopubliés et de publications féministes *D.I.Y.*

3.6 L'exposition

Mon exposition aura lieu au Centre de diffusion et d'expérimentation de la maîtrise en arts visuels et médiatiques (CDEx) à l'Université du Québec à Montréal. Je compte faire du livre le point central de l'exposition, et donc aménager l'espace pour permettre au public de le consulter confortablement sur place. Les exemplaires seront rendus disponibles à la consultation, et je m'assurerai de prévoir différents sièges pour permettre au public de pouvoir feuilleter le livre. Il est aussi important pour moi d'avoir assez d'exemplaires pour que le public ne se sente pas dans l'obligation de le remettre à sa place rapidement, puisque la force complète du projet ne peut être appréciée que par une lecture attentive. L'objectif de l'exposition sera, en premier lieu, de donner un lieu pour avoir accès au livre. Il sera rendu disponible pour

l'achat et la consultation au CDEx. Je créerai ensuite une adresse courriel destinée à recevoir les demandes pour acheter le livre après la période d'exposition, et m'occuperai de les faire parvenir aux destinataires. Sur demande et par la même adresse courriel, je ferai aussi parvenir aux personnes le souhaitant une version virtuelle gratuite de *SPECTACLES*.

En plus de la table où seront présentés les exemplaires de *SPECTACLES* et des sièges, je prévois présenter dans l'espace tous les objets utilisés dans les performances composant le projet. La forme de l'exposition me permettra de présenter des traces des performances d'une manière différente que celle qui apparaît dans le livre. Je compte faire une installation dans l'espace qui comprendra l'ensemble des vêtements et objets que l'on peut voir dans les images fixes contenues dans le livre. J'en tiens déjà un répertoire, qui comprend entre autres : un *string* rouge sur lequel est inscrit le mot « amour » en imprimé réfléchissant, des dizaines de bouteilles de vin vides, deux pots de cerises marasquin, un miroir, une *ring-light* domestique, des cendres, un chapeau de *cow-boy* à imprimé léopard, un coussin chauffant électrique, une pinte de lait, une boîte d'ongles artificiels, etc.

L'installation agira pour moi de complément au livre, en donnant un accès différent à ces performances, cette fois à travers les objets et non par les images et le texte. Je pense qu'elle permettra de donner accès à l'univers matériel dans lequel je me situais pour la création, comme la majorité des objets m'appartenaient déjà et ont provoqué des idées pour les performances ou leur ont ajouté un aspect visuel intéressant. Ce ne sont pas des objets précieux et ils forment un ensemble hétéroclite, ce qui fait échos au contenu du livre. Je tenterai aussi d'être présente la majorité du temps dans le lieu d'exposition, maquillée et costumée comme pour les performances qui se trouvent dans le livre. Il me faudra au moins être présente pour m'assurer de l'entretien des aliments périssables qui se retrouveront dans l'espace, comme le lait ou les bols de cerises. Je veux inclure ma présence physique comme élément performatif dans l'exposition ; je pense qu'elle produira un effet particulier aux personnes feuilletant un livre rempli de mon image mise en scène. En plus de m'occuper des objets périssables, j'y serai pour discuter avec les visiteur-euses, et répondre à leurs questions.

Le centre du projet réside somme toute dans le livre, et dans l'idéal, je souhaiterais que *SPECTACLES* soit lu (par ceux qui repartiront avec une copie), dans le bain, nu-e dans un lit, au parc au soleil, sur le siège de la toilette ; qu'il soit éventuellement taché de vin ou de sueur ; que la tranche soit usée par le sédiment granuleux caractéristique aux fonds de sacoches.

L'exposition et la réception de *SPECTACLES* restent à venir, je ne peux donc pas encore me prononcer sur la finalité du projet ; comment va-t-il agir et être perçu lorsque ce projet profondément personnel deviendra pour d'autres un objet en lui-même. Cependant, je peux dire que la mémoire est une chose mystérieuse qui répond à ses propres règles. Les deux dernières années ont été très difficiles pour moi comme pour beaucoup de gens, mais quand j'y repense, il y a quelque chose d'intéressant qui se produit : je ne suis plus capable d'en avoir des souvenirs très clairs, mais beaucoup de mes souvenirs s'organisent autour de la documentation que j'ai amassée pour ce projet. J'ai en quelque sorte réussi mon pari : je voulais changer mon quotidien et y injecter de l'intensité. Cette intensité a été gagnée a posteriori, puisqu'à force de travailler cette archive autofictionnelle, je finis par me remémorer cette période à travers le projet plus que par des souvenirs de mon quotidien. On dit que lorsqu'on raconte un mensonge suffisamment de fois, on finit par se croire et c'est exactement ce qui se produit pour moi avec *SPECTACLES*.

CONCLUSION

« Pourquoi écrire sur l'art? Et plus particulièrement pourquoi écrire sur ma pratique? » est une question légitime, et en est une qui m'a traversé, voire paralysée, lors de l'écriture de ce mémoire. Il y a autant de réponses que de personnes qui écrivent sur l'art. Voici la réponse de Marlène Dumas, tirée de son texte *Why I Write About Art* :

Artwork is not synonymous to intention. It is peculiar that although almost everybody says that artworks don't give answers, they seem to be sure that a good work asks questions. It sounds like the other side of the same coin to me. What artworks do, the role they can or do still play in our society, is unclear to me. Writing about art refines my own confusions and contradictions about these matters. [...] I write about art because I want to dissociate myself from the tone of most art writings. I am not impressed by ART neither disappointed, because I never believed in ART as the Big White Hope anyway; or saw artists as larger than life. (Dumas, 1998, p.12)

« *What artworks do, the role they can or do still play in our society, is unclear to me. Writing about art refines my own confusions and contradictions about these matters.* » Marlène Dumas semble résoudre plusieurs problèmes pour moi dans les réflexions qui entourent ce projet. D'assumer d'emblée que l'on joue dans l'ambivalence en rapport avec la discipline que l'on pratique a une force énorme à mes yeux. J'ai été, dans la création et dans l'écriture, souvent tétanisée par la question suivante : « qu'est-ce que j'essaie de dire et de faire avec ce projet? » Somme toute, je n'ai pas de grand agenda à remplir, ou de grande recherche à conclure via ce projet de création et ce mémoire. Tout ce que je peux offrir est de donner à voir en profondeur mon processus situé et humain, comme tant d'autres artistes l'ont fait avant moi.

Dans ce mémoire j'ai tenté d'être transparente en présentant les références qui m'avaient nourrie dans mon travail. C'était pour moi l'occasion de m'éloigner d'un travail scolaire et d'enfin écrire comme les auteur-ices que j'aime le plus, c'est-à-dire d'une manière honnête par rapport à mon point de vue situé. Avec ces penseur-euses, j'ai pu présenter le cadre théorique qui m'a permis de réfléchir dans cette recherche. Le contexte artistique et théorique qui a nourri mes réflexions sur l'autofiction et l'autoarchive est contemporain, féminin, féministe et queer, et part du personnel pour ouvrir la porte sur des réalités complexes et profondes.

L'autofiction est un terme qui nous vient de la littérature, et au sein de ce champ il est mis en contraste avec l'autobiographie. Faisant l'objet de débats au sujet de sa nature exacte, je retiens que ce genre littéraire est d'abord une discipline qui se pratique, dans laquelle « le Je est auteur, narrateur et protagoniste. » (Delaume, 2010, p.18) Les auteur-ices œuvrant dans ce genre littéraire sont souvent l'objet de critiques concernant la nature potentiellement narcissique de leur travail, cependant j'y vois plutôt, dans beaucoup de cas, une

démarche partant de soi pour aller vers l'autre. Empruntant aux méthodes de la fiction et de l'autobiographie, l'autofiction se démarque pour moi comme une discipline qui, avant tout, permet de créer à travers et par soi.

Dans les arts visuels, l'autofiction se positionne différemment que dans le champ de la littérature, parce qu'elle n'entre pas en opposition directe avec un style établi comme l'autobiographie. Entre autres, le personnage, l'*alter ego*, la mise en scène et la personnification sont des stratégies employées par les artistes pratiquant l'autofiction dans les arts visuels. Se prenant comme sujet ou matériau de création, ces artistes travaillent avec le *je* comme matière première dans une extrapolation ou stylisation du réel.

Par l'autoarchive, les artistes et auteur-ices prennent comme point de départ pour la création l'archivage de soi. Cette pratique pouvant prendre une infinité de forme, ce que j'ai trouvé intéressant d'observer ici était les différents angles d'approches de ces artistes dans la construction d'une archive de soi. Quel point de vue est adopté, quels éléments sont archivés, de quelle nature sont-ils? Je vois en tout cela des clefs de compréhension du point de vue des auteur-ices et artistes, mais aussi de leurs motivations.

Pour composer avec les contraintes imposées par le contexte de la pandémie de la Covid-19, je me suis tournée vers la performance sans public. La solitude et un sentiment prenant de ma propre disparition m'ont mené à garder des traces de ces performances qui se sont tissées à travers mon quotidien, pour en garder une archive. À partir d'un intérêt pour le récit de performance comme discipline à part entière, j'aborde l'autofiction en performance en partant de l'idée que la documentation est un matériau que l'on peut altérer et retravailler en mêlant fiction et réalité. Ensuite, je suis partie du principe que cette archive en est une autofictionnelle, parce qu'elle recueille des fragments d'autofiction en performance, mais aussi parce que le matériel qui s'y trouve a été construit pour cette archive spécifique, à la différence d'une archive traditionnelle où il faut composer avec des documents préexistants.

Par cette recherche j'ai voulu partir de contraintes et explorer les possibilités offertes par la pratique de l'autofiction lorsqu'on l'applique à la documentation de performance, et finalement en faire une archive de soi autofictionnelle. La documentation de performance a été finalement pour moi un point de départ plus qu'un procédé à détourner. Cette recherche est allée beaucoup plus loin qu'une simple insertion d'une part de fiction dans la documentation de performance ; elle a été l'occasion de travailler en profondeur la représentation d'un personnage qui vivait une vie parallèle à la mienne, dans le même corps. Le travail de création m'a mené à travailler par la vidéoperformance, l'image et l'écriture à repousser les limitations, à la fois de mon corps et de mon contexte. En quête de transcendance et de changement, j'ai créé un lieu-livre dans lequel les limites sont des points de départ. Après avoir fait face au sentiment de mon inexorable

effacement, c'est une hyper-présence qui se retrouve dans *SPECTACLE*, dans lequel je remplis chaque page. Je ne suis pas disparue, j'étais là, vivante.

Le conseil le plus important que j'aie entendu dans mon parcours me vient encore une fois de mon ami-e Alegria, c'est-à-dire qu'il est crucial d'être honnête par rapport aux envies et motivations qui nous poussent à la création de projets spécifiques. Alegria a selon moi mis le doigt sur l'essentiel : quand on examine une œuvre, dès lors que les motivations de l'artiste sont mises au clair, on embarque plus facilement dans son jeu et on a envie de l'accompagner. J'aurais pu complètement faire abstraction des enjeux personnels entourant ce projet et vous en faire une justification érudite. Je crois toutefois que j'aurais manqué ce qu'il y avait de plus intéressant à réfléchir. Il m'a fallu me battre avec l'esprit de synthèse que j'ai lorsque j'écris des textes analytiques pour rendre ma démarche avec transparence, alors que j'avais une envie de tout cadrer nettement, en ordre chronologique. Mon esprit, alors concentré sur la rédaction d'un texte limpide, essayait de dégager une suite simple de cause à effet de mon processus de recherche. J'aurais voulu présenter un enchaînement net, partant de mes intentions, poursuivant avec la démarche et concluant avec les résultats, mais force était de constater que ma démarche n'était en réalité pas du tout succincte ou organisée dans cet ordre. J'avais oublié que pour comprendre il me faut parfois d'abord écrire. Ce mémoire est donc la somme abrégée des centaines de pages de réflexions éparses qui m'ont traversée en croisé. J'ai adopté le parti pris de l'honnêteté pour que ce mémoire agisse comme un accompagnement intéressant à mon projet, un qui ne tente pas d'explicitier, de décrire ou de justifier, mais qui informe par l'ajout sur le processus qui a finalement résulté en *SPECTACLES*.

ANNEXE A
SPECTACLES

SPECTACLES

*Words and images drink the same wine,
there is no purity to protect*

Marlène Dumas

*Jouez pour moi une chanson, une chanson sentimentale
pour une fille sentimentale qui s'ennuie*

Renée Martel

AVANT-PROPOS

SPECTACLES est la somme de deux ans passés à performer sans public. Se déployant de 2020 à 2022, ce projet émerge d'une période d'intense solitude qui m'amène à rechercher des avenues pour négocier avec l'isolement et le sentiment croissant de ma disparition. Par la performance, je deviens mon propre témoin et entreprends de transcender les murs de mon appartement — de me changer.

Fantasmes, règlements de compte, strip teases, soifs de salvation et tentatives d'enfanter autre chose que de la chair* sont ici mis ensemble dans une archive trafiquée prouvant que j'étais là, vivante.

* Repris de Huguette Gaulin « Enfanter aussi autre chose que de la chair »
Lecture en vélocipède, 1971

COUSSIN CHAUFFANT ÉLECTRIQUE



je me suis acheté un coussin chauffant électrique
il atteint approximativement la température de la peau humaine

il s'éteint automatiquement au bout de trois heures
à chaque trois heures, je le rallume



RÉACTIVER LA PERFORMANCE DU PARTY DE
JOUR DE L'AN 2019 :
*LES TROIS CONSEILS DE MA MÈRE POUR
VAINCRE LA DÉPRESSION SAISONNIÈRE*

se sourire 10 secondes dans le miroir provoquerait des hormones
de bonheur dans le cerveau : TRICK YOURSELF CHOUCOUNE

je repense à quand j'avais performé pour vous, j'avais glissé un mor-
ceau de miroir sur ma cuisse dans mes collants fishnets et m'étais
sourie en levant la jambe comme une chienne qui pisse, ça vous avait
fait rire

je rejoue la scène sans trop savoir si elle souligne votre absence ou si
elle me rapproche de vous





ROBE DE CRACHAT

Extrait de conversation avec Sophie-Anne Belisle, à la suite de son opération au genou - 22 septembre 2021

23h48

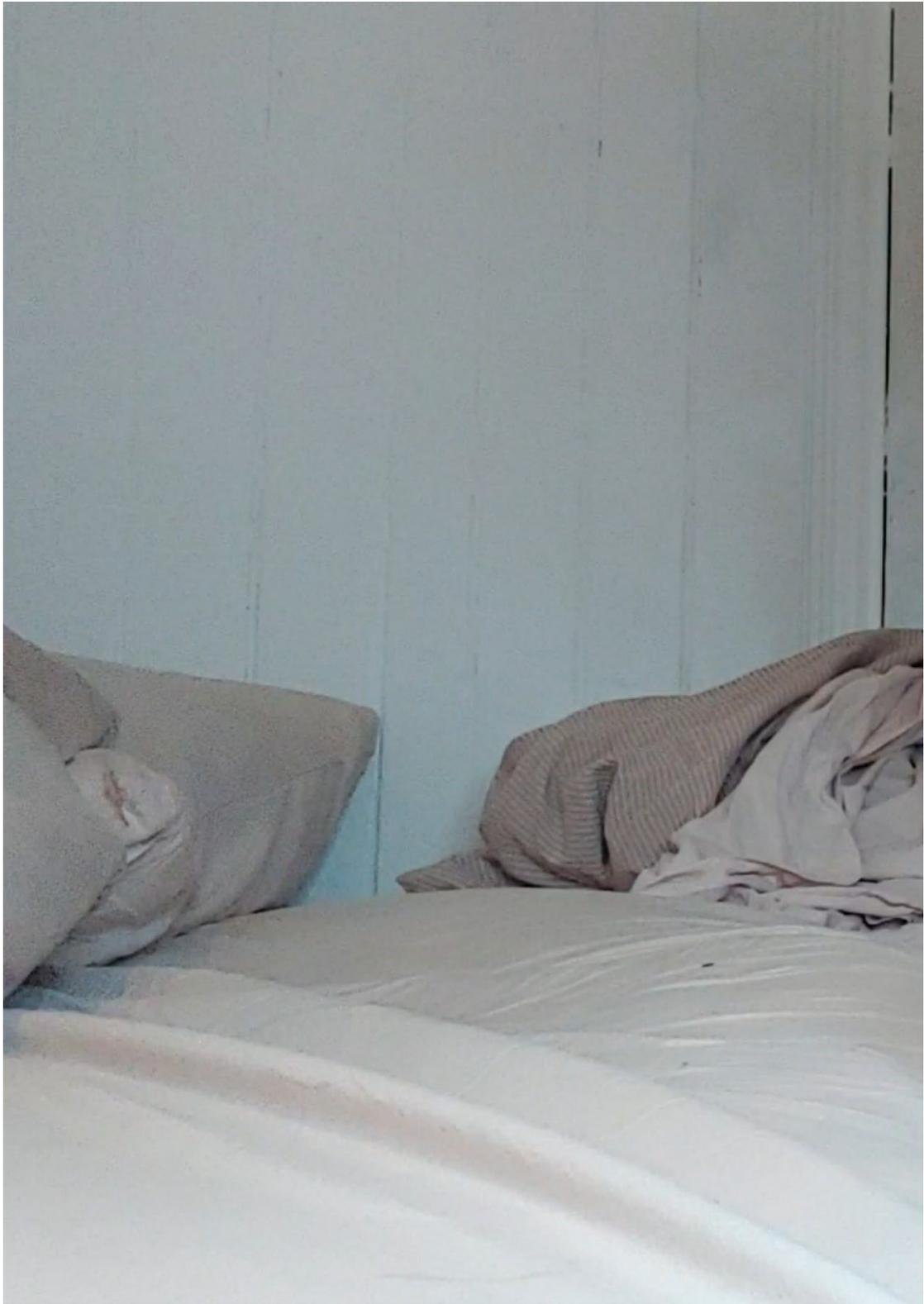
Chère Camille, j'ai rêvé qu'on collaborait pour une performance dans laquelle je te faisais une robe en crachat. Je suis high sur l'opoid. Bonne nuit.

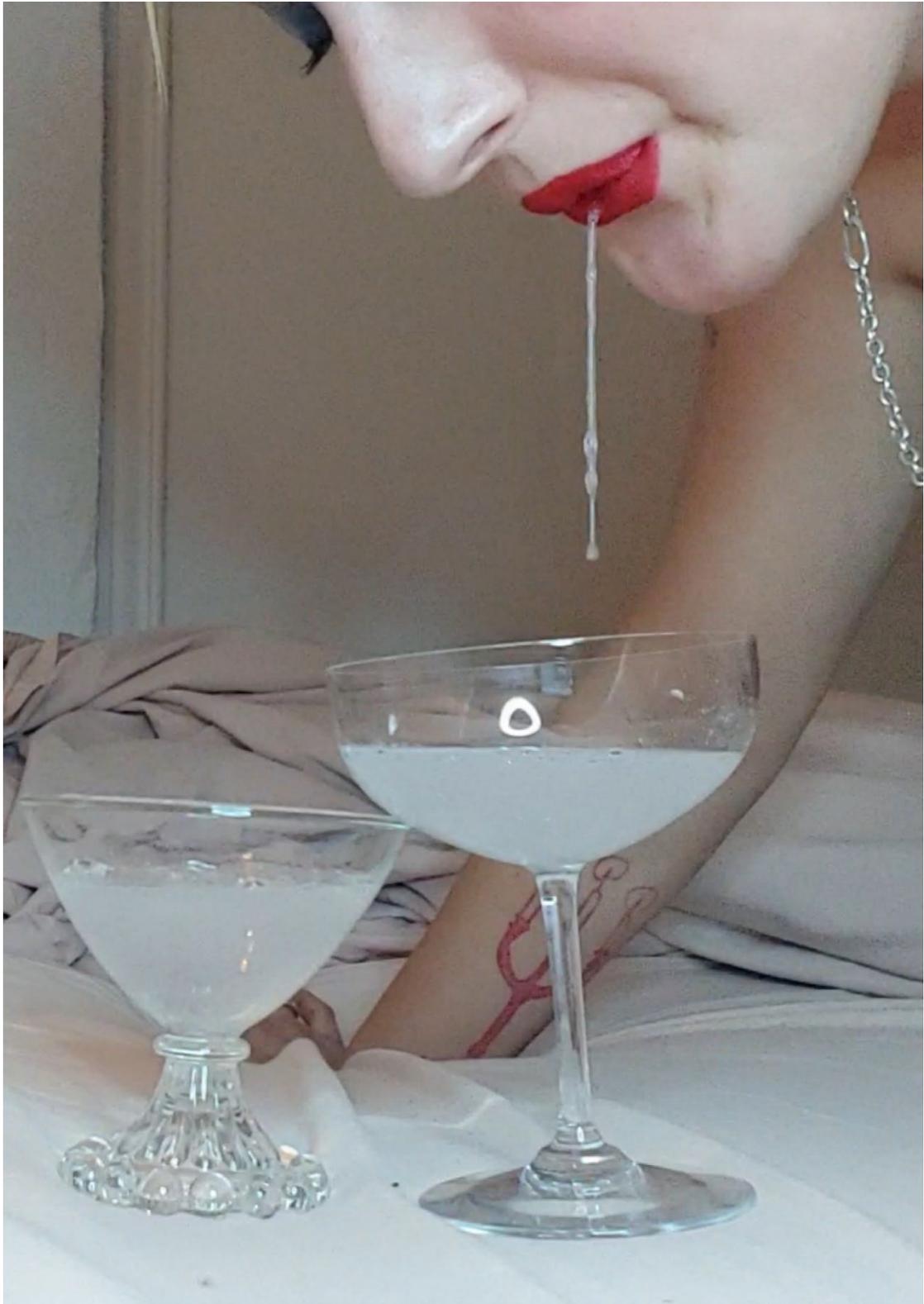
Xoxo

Madame Minou.

12h03

Tu me donnais des indications claires sur les endroits où
tu voulais que je crache pour que ce soit plus esthétique





le propre de l'écume est de ne pas rester en place
il faut que tu continues de cracher pour m'habiller
reste s'il te plaît
faisons un pacte de salive
drape-moi du liquide qu'il ne faut pas partager

je te dirai comment faire, tu t'appliqueras
et nous serons heureuses comme deux cochons dans la boue

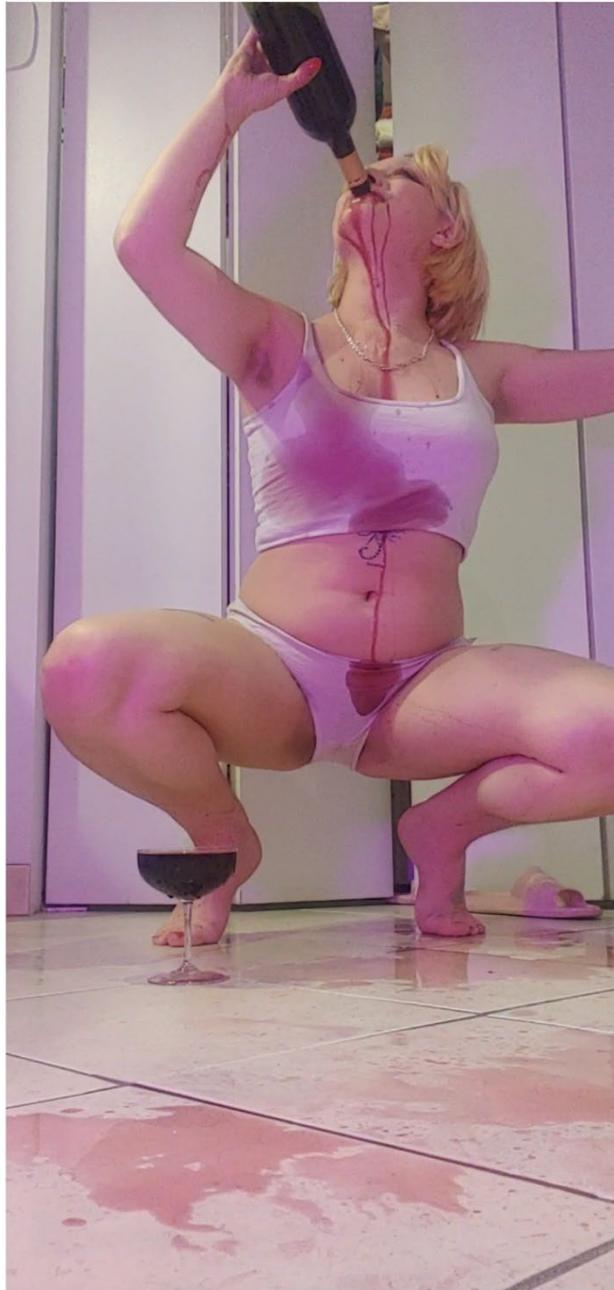


A MOUTHFUL OF LOVE (OU MA LETTRE DE
DÉMISSION D'ÉCRIRE LES MÊMES MOTS POUR
DES HOMMES QUI PORTENT DIFFÉRENTS
NOMS)

le sais-tu ce que ça fait

de baiser quelqu'un qui veut aller voir entre tes jambes pour
retourner dans les pulpes maternelles de quiconque
décevant : moi qui me croyais unique

tu pointes le nez dans la fente, en espérant y faire entrer la tête
pourtant tu devrais me savoir infertile
j'ai fumé mes muscles comme des poissons salés au soleil
mes viandes te seront inutiles





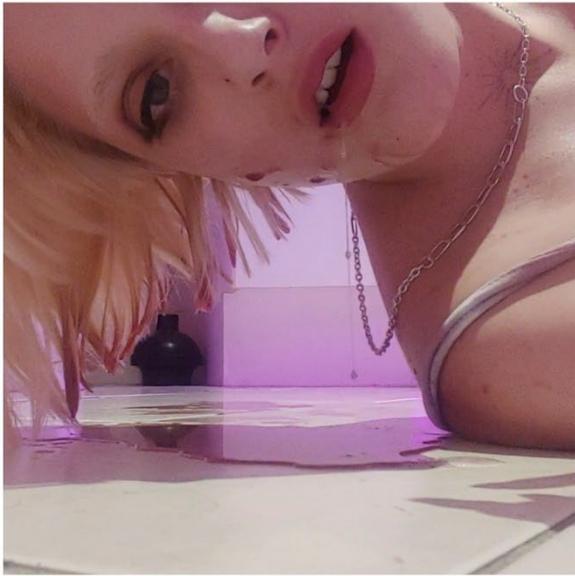


je te retournerai aux marécages, dans un panier
rempli de fruits et de cigarettes

PARASITE : tu n'offres rien à celles chez qui
tu cherches secours

translucide, friable, tu as peur de tout
il faut que je te couvre les yeux souvent
tu as besoin d'aide pour dormir
je me serais souhaité autre chose
(je te méprise)

maman est triste, maman est saoule





je te creuserai un autre trou
je te présenterai quelqu'un d'autre qui t'abreuvera

ne m'invite plus dans la crevasse où tu croupis
même si je n'ai nulle part d'autre où aller
ton lit est encore trempé de sueurs âcres

j'ai toléré tes fièvres :
tes pores expient par le sel
des angoisses que ta bouche ne sait pas nommer

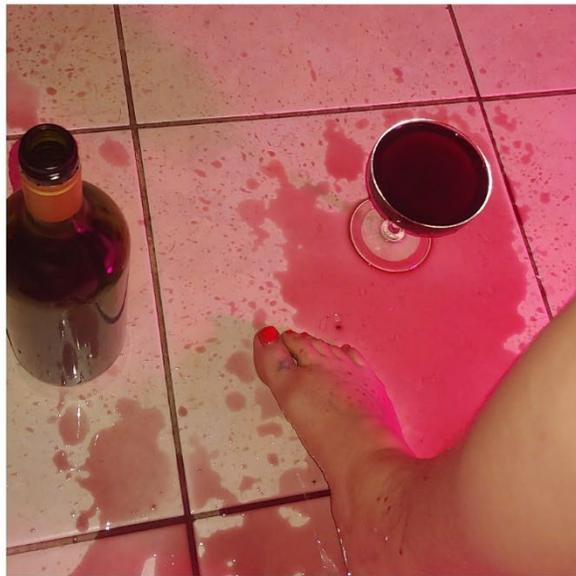
tu n'as pas voulu apprendre les mots que nous
t'avons épelé
ceux que tu connais ne parlent que de Dieu et d'Armes

tu te jettes sur les passantes, AU FEU! À L'AIDE!

tu t'entêtes à me grogner dans la bouche
pour me dire *j'ai mal*

comment arrêter l'enfant de pleurer
quand le sein est sec et la salive épuisée





CHERRY BLOSSOM

remplir sa brassière de cerises marasquin
pour invoquer les souvenirs
de l'odeur de l'acétone, du sucre et de la terre mouillée
du sel sur la peau ou posé sur le dos de la main
sel-sueur-tequila-lime-salive

je pense à prendre les doigts de mes ami-es
pour en peindre les ongles
couper leurs cheveux
leur remplir la bouche de vin
à genoux, lasser leurs bottes
tenir leur bras pour qu'ils ne glissent pas sur la glace
et leurs longues jupes pendant qu'ils pissent dans la ruelle
boire au même verre





nous nous sommes toujours préparé-es ensemble pour les fêtes
nous rallongions nos ongles, cils et talons
rembourrions nos brassières et culottes
extensions de corps pour narguer l'acceptable

je pense à ce tendre garçon qui m'avoue
que ce qu'il préfère du sexe c'est de discuter après

j'ai toujours préféré la préparation à la fête
je la pratique seule sans sortir de chez moi ces temps-ci
coquetterie improductive – elle me rapproche de vous

SOIFS

nous avons bu pour tester le fantasme
de devenir complètement liquides
deux flaques retenues par des membranes
soulagées de la pointe harassante des os

tu m'avais parlé en anglais
pour me dire les choses qui te gênaient en buvant au goulot
you're very attractrice
attractive
you're being dismissive
is this ok
very attractive
thanks for being here

je m'accroche à ce souvenir
en cherche les détails
j'aurais voulu être plus lucide
sentir la chair mûre se liquéfier sous la peau du fruit
je regrette le flou que le vin a jeté sur l'image





tu avais serré mon torse comme on éteindrait
une chandelle avec deux doigts mouillés de salive

je t'avais dit que j'ouvre grand la gueule dans mes performances
pour te plaire





BOUCHES PLEINES - ÉTUDES
1. VIN - 2. CENDRES - 3. CERISES

Il n'y a que deux orifices par lesquels on peut remplir le vide.

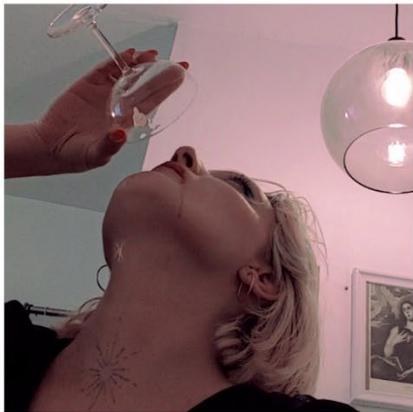
Charlie Morin



1. VIN
concevoir l'œsophage comme canal vers la salvation

se remplir
pour être tempérée
pour être de meilleure compagnie*
pour échapper à la crispation respiratoire

* « *What do you offer your friends to make them so supportive?* »
Sarah Kane, *4.48 Psychosis*, 1999



tout semble émettre un bruit répétitif ici
l'eau dans les tuyaux
le calorifère
le frigo
mon pouls
et quelque chose d'indistinct qui clique
entre mon tympan et le fond de ma gorge
les sons qui viennent de l'intérieur sont les plus alarmants

toux suspecte
calorifère – frigo – tuyaux – organes – encore
le cliquetis s'accélère en suivant une cadence régulière
concert désagréable
mon appartement me nargue : il me sait piégée

concevoir l'œsophage comme canal vers la salvation :
j'émousse les contours de ma conscience

je manipule les notes que je retranscris
celles que j'ai prises pour garder des traces de ma présence

emotional porn – I'm giving my best performance
m'aimeriez-vous plus si je vous nommais toutes mes
maladies, même celles que j'ai inventé
la confession en est-elle une si elle est malhonnête
(even the cops in your mind are bastards)



2. CENDRES

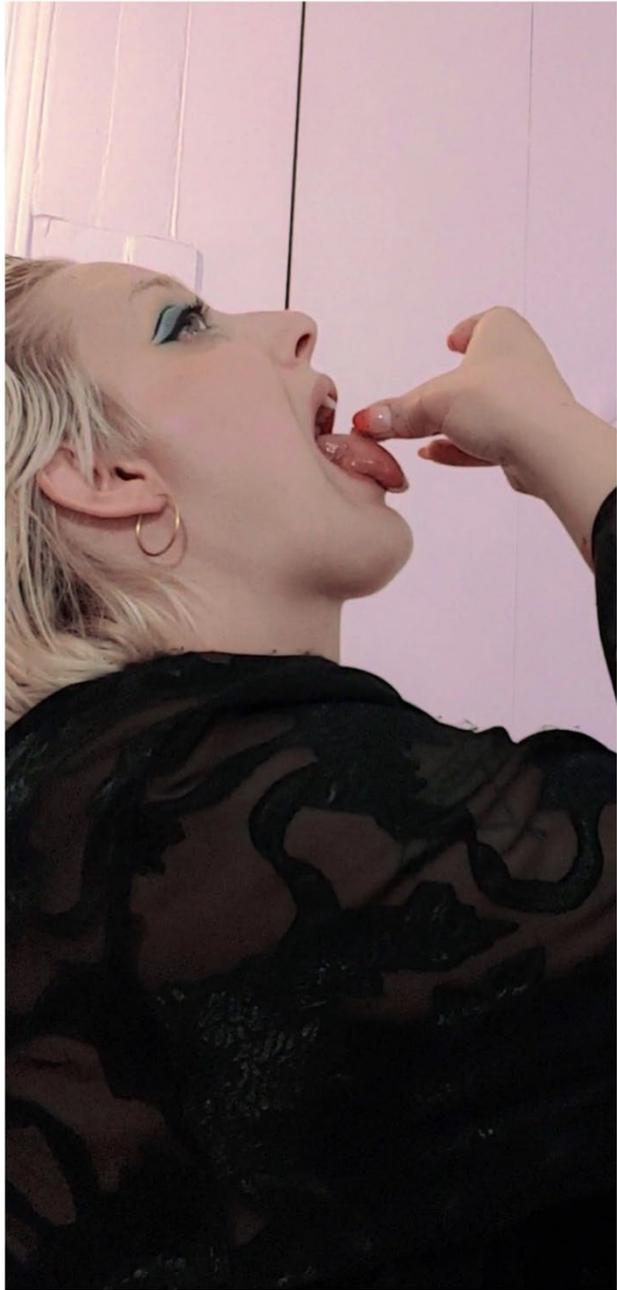
sécher la langue pour y déposer les cendres

je compte
note
compile et analyse
mes états successifs
depuis mes 20 ans
dans un document excel
pour être organisée chez le médecin

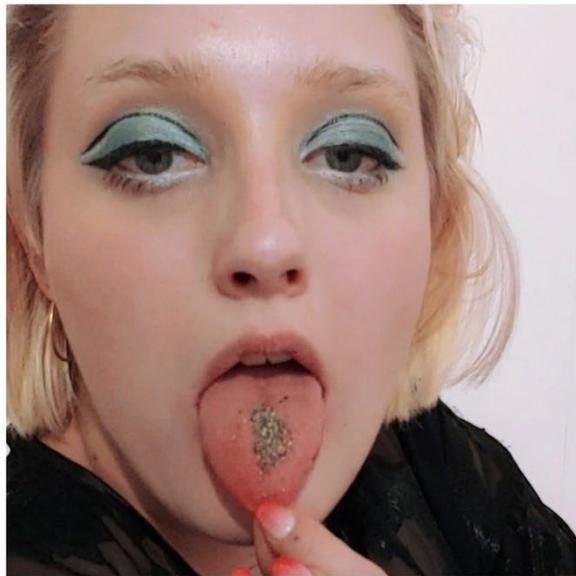
hypocondrie
trouble dit anxieux
symptômes dits psychosomatiques
je passe le poil au peigne fin
pour trouver les preuves de quelque chose de tangible

il est difficile d'écrire des choses édifiantes
quand on a peur de son propre pouls
c'est lassant





J'AI CONFIANCE EN LA MÉDECINE
J'AI CONFIANCE EN PAPA



3. CERISES

se remplir la bouche tassé tassé jusqu'au fond

se remplir la bouche - tassé tassé jusqu'au fond
je ressens le seuil de ma gorge
apprivoise l'étouffement
ENFIN REMPLIE : état romantique

quand ma bouche est pleine
je sens mieux l'air passer par mon nez
l'air entre et sort
méditation guidée
c'est reposant

le jus comble les interstices entre les cerises, mes dents, ma langue
et mes joues

dans un devenir-cocktail
je laisse le liquide couler dans ma gorge
sucrer mon sang

je garde la chair des cerises sur ma langue
comme garniture pour faire joli au bord du verre

et enfin, je lance une invitation
à perforer ma peau avec une aiguille très fine
être-abreuvoir

ça me fera une sueur qui attire les mouches à fruits





il me faut vous dire que j'ouvre grand la gueule dans mes performances pour vous plaire



FIXER LE FLASH DE LA CAMÉRA JUSQU'À CE QUE
MES YEUX NE VOIENT PLUS JAMAIS QU'UNE LU-
MIÈRE RASSURANTE

la lumière touche le fond du crâne
tison - brûle - rétine

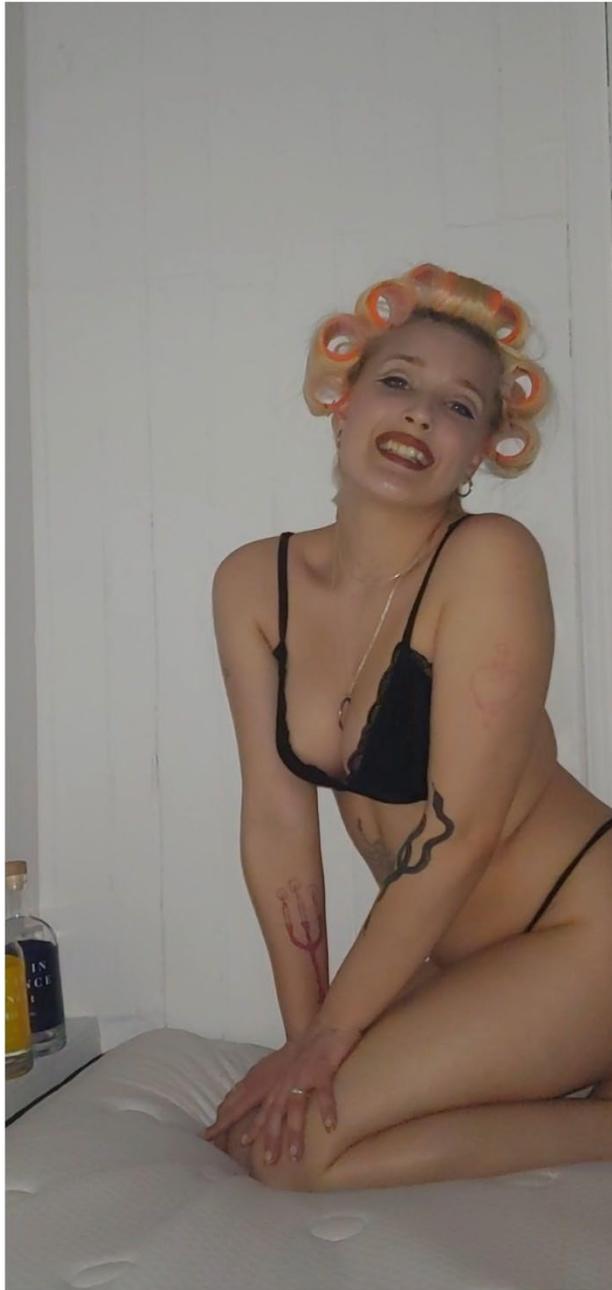
aiguille/canal vers l'écran dans lequel je me vois
GOODGOODGOOD GIRL

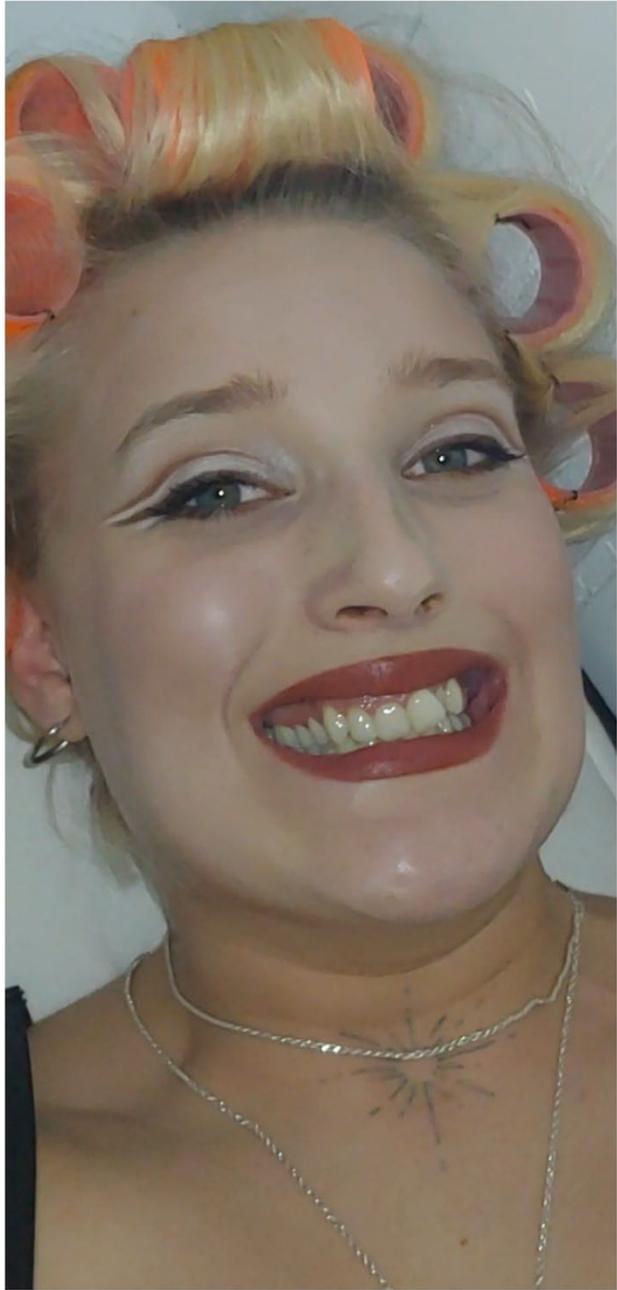


cambrier le dos - l'os fléchit
sourire 1, 2, 3 heures
le muscle se crispe
ne laisse apparaître qu'une fente tremblante
scintillant au milieu du visage
salives + larmes : mes ouvertures suintent et se tordent

à genoux - j'implore ce soleil affûté de me changer
jamais plus je ne fermerai les yeux
ne verrai l'autre côté de mes paupières

à genoux - fixer le flash de la caméra en souriant
pour devenir lucide, pure, illuminée : quelqu'un de bien





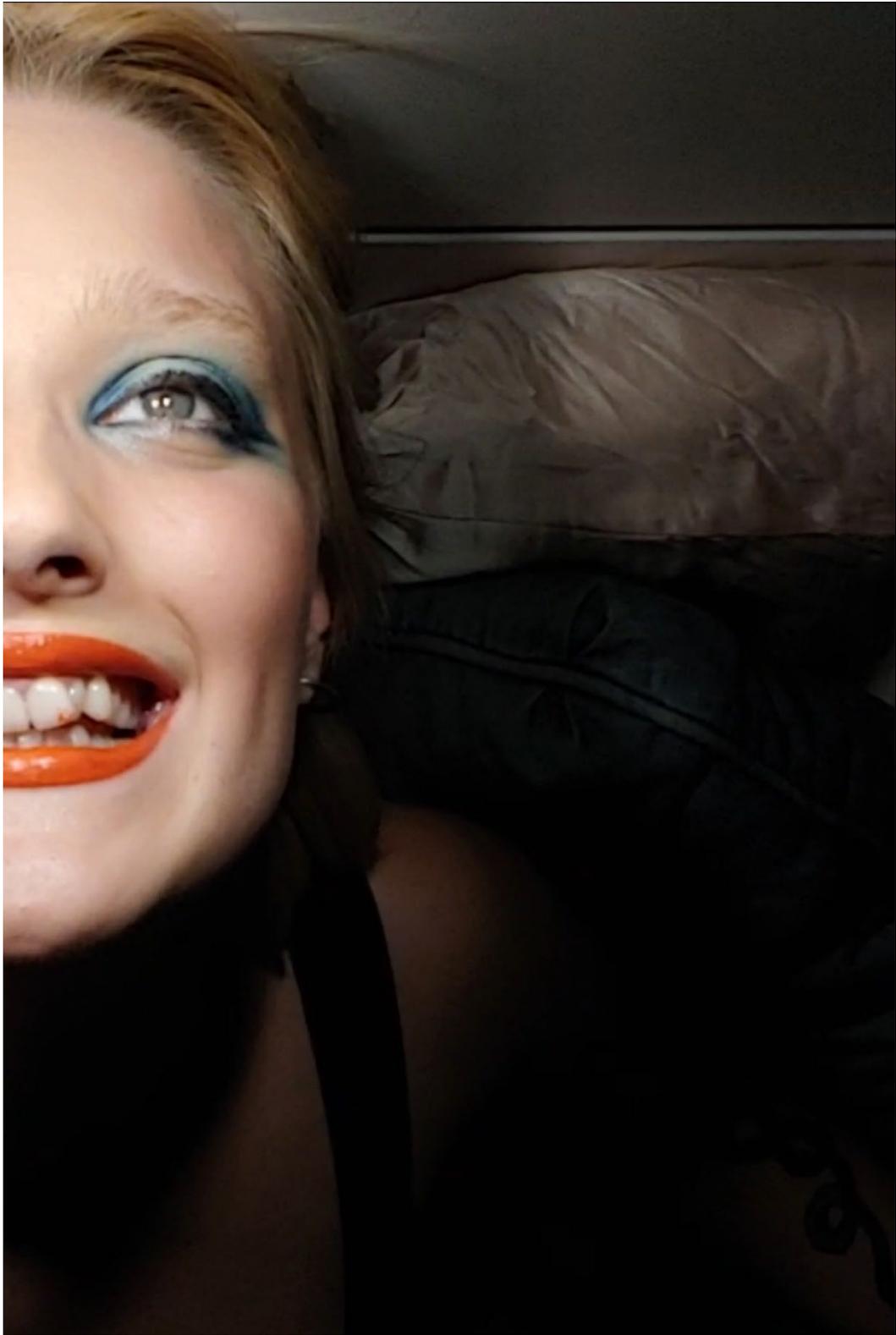
UNE LUMIÈRE RASSURANTE, SUITE





ingestion de lumière artificielle
je fends mon visage pour l'accueillir

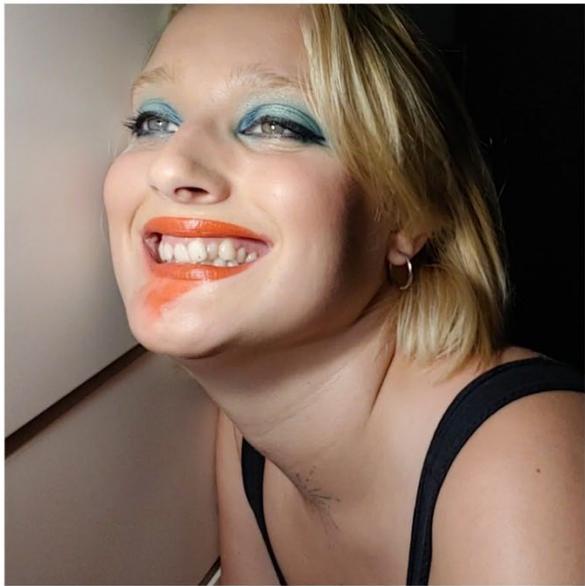




j'ouvre la bouche
y fais entrer le poing
j'ouvre les yeux
laisse les parois de mes pupilles s'éroder
double pénétration : performance d'endurance

la fonction biologique du poing est de nous rappeler l'élasticité
de la mâchoire





le faisceau mine un canal
de l'œil à l'œsophage

je souhaiterais que toutes les ouvertures de ma tête mènent à lui
un passage à sept entrées vers le ventre
pour que tout puisse s'avaler

je me sou mets à l'exercice
j'attends patiemment que la lumière perfore ma chair
et fasse enfin de moi
un être qui se traverse d'un trait - en ligne droite

elle me dit :
quel beau travail
comme tu t'appliques
que tu es patiente pour moi
continue et tu seras récompensée

CRACHER DANS SES GANTS

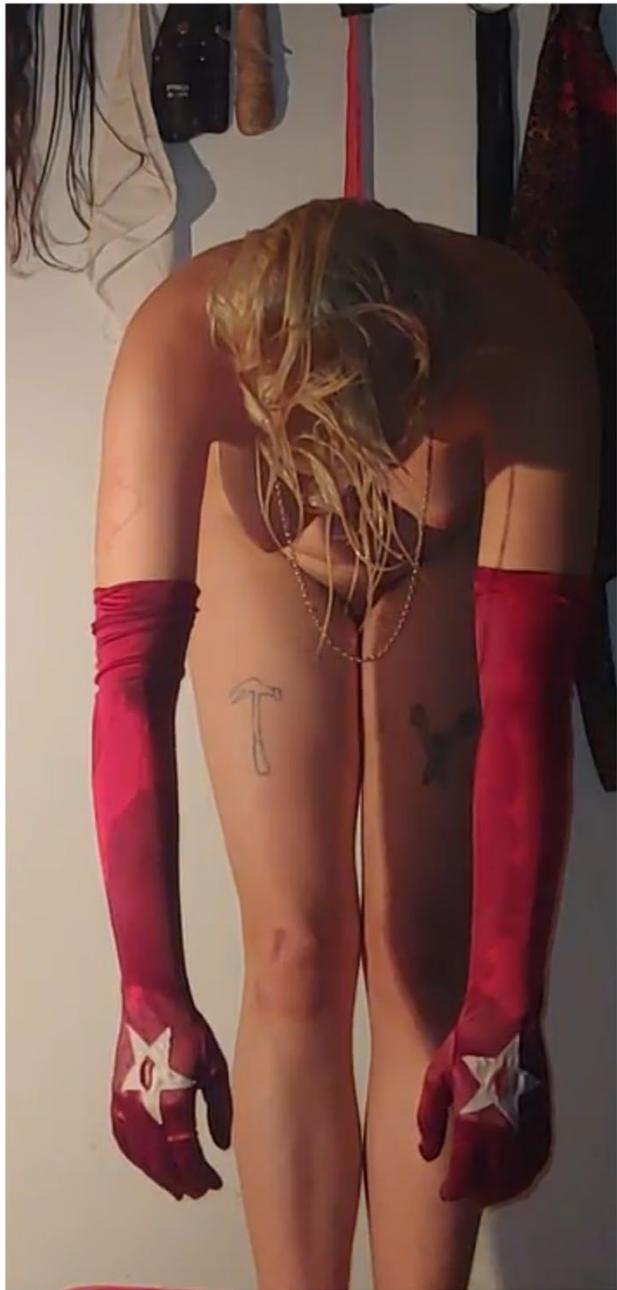
je semble avoir
un talent incomparable
pour changer la terre fertile en sable

pour ressentir une infinité de désir de faire et pourtant
une inertie implacable

je chasse ma queue
le temps et mes envies fuyantes
désirs : c'est toujours
par tranches d'une demi-heure
d'une heure au plus
que les choses me font envie

je ne connais l'inspiration que lorsque je suis observée







exhibitionniste
chronique

dépressive
chronique

sportive de fin de soirée

SAINTE-THÉRÈSE D'AVILA

«He is beautiful. Exquisitely formed, androgynous. His face is made of fire.

...

Then you see the spear in his hand, and you know it is meant for you. Meant to annihilate you. This is what you asked for.

...

The spear is made of gold, and its tip is on fire. With a small smile, almost playful, he lifts his glorious weapon and plunges it into your heart. Again and again he thrusts, until he has penetrated your innermost core.

...

You swoon. You moan. The pain is unbearable. The pain is so glorious, you never want it to abate. Now you will not be content with anything less than total union with your divine Beloved»*

* Sainte Thérèse d'Avila, *The Book of my Life*, 1562





je n'ai rien à dire à dieu
mais j'envie cette mystique embrasée
je voudrais comme elle, jouir de toute cette certitude

je pense aux longues périodes où elle ne pouvait que pleurer
en pensant à cet avant, quand son âme était perdue

j'ai faim d'une logique qui pourrait tout comprendre
Thérèse d'Avila, prends-moi dans tes bras
soulève la lourdeur qu'a pris mon corps
comme les mortes prennent le poids du plomb
transpose en moi l'état-vérité de l'extase
crache dans mes oreilles pour que je me sente comme à la rivière
je suis si jeune, alors pourquoi suis-je aussi fatiguée

sauve-moi



ta poitrine était intacte
mais ton cœur porte toujours trois marques de taillade
quelque part en Espagne
les fausses larmes ont laissé une brûlure chimique sur ma peau

LAVÉ SES PIEDS DANS LE VIN

serrez mon cou
arrachez les fils qui dépassent
ravez ma tête
mes jambes
mes aisselles
rendez-moi pure et neuve à nouveau

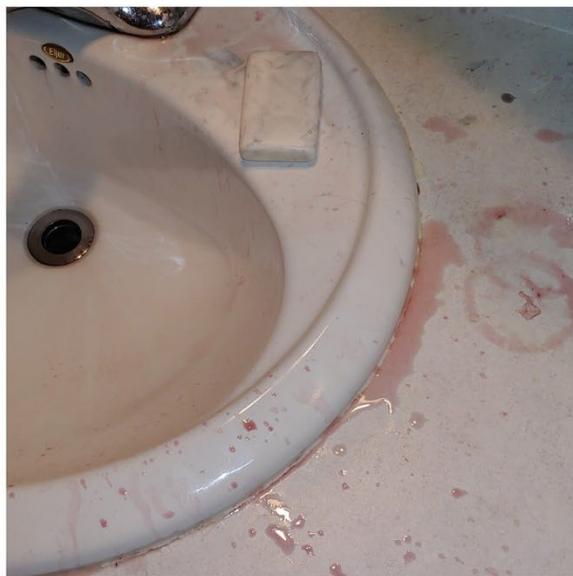






il paraît que les projets créatifs
et les gestes symboliques
sont bénéfiques pour celles qui sont susceptibles
d'avaler le verre avec le gin
il paraît qu'il faut s'occuper les mains
et que les ongles soignés sont préférables





CAN YOU STILL BE A SLUT IF NO ONE IS THERE
TO WATCH YOU

désir - déception

entre les deux états
il y a un lieu
où s'asseoir
à l'ombre



j'ai placé toute ma maison - mes objets les plus beaux - pour votre arrivée - finement brossé l'être en nuisette que vous pensez aimer - j'ai tout arrangé en secret pour vous plaire - rincé ma vulve - huilé mes poils - vous ne remarquez rien - pensez que je vis dans les chandelles - pourtant quand je les éteins je meurs - je ne lis jamais le soir sauf quand vous arrivez - c'est truqué

préférer se sentir baisable à baiser
c'est moins impliquant
c'est la possibilité qui compte
(comme une menace)

la ligne est mince entre extase et pathétisme
quand on se donne en show à soi-même
pour marcher dessus
il faut maîtriser la balance alcoolémique dans le sang

j'écris sur le sexe comme j'écris sur mes performances
le fun est ailleurs, dans l'extrapolation à postériori



désir
déception
désir
déception

le cycle du miracle de la vie

AMOUR

Maude Veilleux dit qu'« à force de se regarder dans l'écran
de chercher la bonne moue, le bon angle
le désir érotique se tourne vers soi

...

on finit par se baiser soi-même
on s'efface et on se voit devenir une autre »*

il y a un calme qui s'installe
lorsque l'on peut naviguer l'érotisme
en évacuant l'autre de l'équation

* Maude Veilleux, *Une sorte de lumière spéciale*, 2019





c'est reposant d'attendre la bouche ouverte
sans que personne ne vienne rien y déposer

EXHIBITIONNISME COMME MOTIVATION
ARTISTIQUE



choisir le spectacle comme tactique
pour vivre d'autres vies sans m'éreinter

ensuite il faudra relativiser les plans
pour arriver aux possibles véritables
parce que demain
demain
je serai fatiguée

trafiquer l'archive pour me changer à posteriori
satisfaite par ces portraits truqués
je repense aujourd'hui l'envie d'être regardée
en tant que motivation féconde

à travers vos yeux - je suis neuve
je suis seule ici, je vous attendais



REMERCIEMENTS

Pour votre aide, amour et support - merci à
Marie Ouardiya Atcheba, Sophie-Anne Bélisle, Gabrielle
Chabot, Sarah et Bilou Chouinard-Poirier, Alegría Gobeil, Sébastien
Goyette-Cournoyer, Micha Morasse, Jules Leloup Mayrand
et Renée Villemaire

xox

Imprimé à Montréal en 2022

BIBLIOGRAPHIE

- Auer, R. (2021) *Celles qui ne marchent pas assez droit*. Les éditions du placard
- Blais, C. (2022) *SPECTACLES* (s.é.)
- Ballantyne-Way. (2017). *Masterpieces #15 Carolee Schneemann, Interior Scroll, 1975*. Fine Art Multiple.
<https://fineartmultiple.com/blog/carolee-schneemann-interior-scroll-masterpiece>
- Boucher, M. (2014). *La nourriture en art performatif: Son usage de la première moitié du 20e siècle à aujourd'hui*. Éditions Le Sabord.
- Bajevic, M. (2015) *Ready to Change—Sarajevo—ITW Maja Bajevic*. Creative Commons.
https://www.youtube.com/watch?v=xPN5KGeJoYI&ab_channel=Readytochange
- Calyso, J. (2017). *Juno Calypso. Here 2017*.
https://www.youtube.com/watch?v=KY9z8dJg0bY&t=421s&ab_channel=It%27sNiceThat
- Colonna, V. (2004). *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Tristram.
- Darsigny, M. (2018). *Trente*. Les éditions du remue-ménage.
- Delaume, C. (2010). *La règle du Je*. Presse Universitaire de France.
- Désilets, M.-S. (2012). *Charbon et Turbo*. (s.é.)
- Doubrovsky, S. (1977). *Fils*. Éditions Galilée.
- Dumas, M. (1998). *Sweet Nothings: Notes and texts* (M. van den Berg, Éd.). Galerie Paul Andriese et De Balie Publishers.
- Enright, R. (2021) *Way of Being: The Art of Lori Blondeau. Bordercrossings, Interviews*
<https://bordercrossingsmag.com/article/way-of-being-the-art-of-lori-blondeau>
- Fournier, L., & Matharu, P (2021). *Autotheory as Feminist Practice: Lauren Fournier and Pamila Matharu in Conversation*. https://www.youtube.com/watch?v=_I4UTAdyK-g
- Gaulin, H. (1971). *Lecture en vélocipède*. Les Herbes Rouges.
- Grell, I. (2014). *L'autofiction* (p. 13-28). Armand Colin. <https://www.cairn.info/l-autofiction--9782200289737-p-13.htm>
- Jacob-Allard, M. (2015.). *Exploration vidéographique, performative et installative de l'archétype de « la Mère » dans la culture country western québécoise*. [Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal].

- Kutner, E. (2015). *Shot in the Name of Art*. The New York Times.
<https://www.nytimes.com/2015/05/20/opinion/shot-in-the-name-of-art.html>
- Lorenz, R. (2018). *Art queer : Une théorie freak*. B42.
- Morsillo, S. (2008). *Autofiction visuelle et identités artistiques*.
<http://www.autofiction.org/index.php?post/2008/12/17/AUTOFICTIONS-VISUELLES-ET-IDENTITES-ARTISTIQUES>
- Pontbriand, C. (2002). *Autofictions*. Parachute, 105(6-7), 1-3.
- Preciado, P. B. (2008). *Testo Junkie : Sexe, drogue et biopolitique*. Grasset.
- Révert, A. (2021). *L'intrigant et vertigineux « Rien du tout d'Olivia Tapiero »*. *Métro*.
<https://journalmetro.com/culture/2630945/l-intrigant-rien-du-tout-d-olivia-tapiero/>
- Richard, A.-M., & Robertson, C. (1991). *Performance au Canada 1970-1990*. Éditions Intervention.
- Rist, P. (2017). *Pipilotti Rist, Pioneer of Video Art* (Ep. 55). (2017). Bloomberg Markets and Finance.
https://www.youtube.com/watch?v=nCusgvPo5vM&t=545s&ab_channel=BloombergMarketsandFinance
- Savoie-Bernard, C. (2018). *Fastes*. L'Hexagone.
- Savoie-Bernard, C. (2021). *Sainte Chloé de l'amour*. L'Hexagone.
- Skelly, J. (2017). *Radical Decadence: Excess in contemporary feminist textiles and craft*. Bloomsbury Academic.
- Singh, J. (2018). *No Archive Will Restore You*. Punctum Books.
- Tapiero, O. (2021). *Rien du tout*. Mémoire d'encrier.
- Veilleux, M. (2019). *Une sorte de lumière spéciale*. l'Écrou.
- Wark, J. (2004). *Dressed to Thrill: Costume, body and dress in Canadian performance art*. dans T. Mars & J. Householder (Éds.), *Caught in the Act : An anthology of performance art by Canadian women*. (p.86-101) YYZ Books.

IMAGES

- Jacob-Allard, M. (2010) *Maman ne t'en fais pas* [Images fixe tirée de la vidéo].
<http://myriamjacoballard.com/portfolio-item/maman-ne-ten-fais-pas/>
- Jacob-Allard, M. (2010) *Willie Lamothe : devenir et être le héros* [Image fixe tirée de la vidéo].
<http://myriamjacoballard.com/portfolio-item/soldat-lebrun-devenir-et-etre-le-heros/>
- Blondeau, L. (1996) *Cosmosquaw* [Photographie sur boîte lumineuse].
<https://bordercrossingsmag.com/article/way-of-being-the-art-of-lori-blondeau>

- Blondeau, L. (1997) *The Lonely Surfer Squaw* [Photographie sur boîte lumineuse].
<https://bordercrossingsmag.com/article/way-of-being-the-art-of-lori-blondeau>
- Calypso, J. (2015) *Sensory Deprivation* de la série *The Honeymoon* [Photographie].
<https://www.junocalypso.com/produce>
- Calypso, J. (2015) *The First Night*, de la série *The Honeymoon* [Photographie].
<https://www.junocalypso.com/produce>
- Calypso, J. (2015) *Whirlpool*, de la série *The Honeymoon* [Photographie].
<https://www.junocalypso.com/produce>
- The Clichettes (1978) *You Don't Own Me* [Photographie] tiré de Richard, A.M. et Robertson, C. (1991)
Performance au Canada 1970 – 1990, Éditions Intervention
- Schneeman, C. (1975) *Interio Scroll* [Photographie]
<https://fineartmultiple.com/blog/carolee-schneemann-interior-scroll-masterpiece/>
- Grebmeier Forget, N. (2020) *La Chandeleur (remixed)* [Performance]
<http://www.nadege-grebmeier-forget.com/performances/2020---mix-some-again/>
- Grebmeier Forget, N. (2019) *I Almost Expected to be Remembered as a Chair (For Intimate Circle)*
 [capture d'écran] <http://www.nadege-grebmeier-forget.com/performances/2020---mix-some-again/>
- Burden, C. (1971) *Shoot* [Images fixes tirées de la vidéo].
<https://conversations.e-flux.com/t/the-man-who-shot-chris-burden/1777>