

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

UNE FOIS C'EST UN GARS QUI RENTRE À MAÎTRISE, Y'A LU UN LIVRE PIS Y'EST DEVENU
NON-BINAIRE : DÉJOUER LES NORMES SOCIALES AVEC HUMOUR DANS UNE PRATIQUE
DE LA VIDÉO-PERFORMANCE

MÉMOIRE PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR

SÉBASTIEN GOYETTE COURNOYER

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

J'aimerais tout d'abord remercier ma directrice de maîtrise, Hélène Doyon, de m'avoir appuyé et guidé tout au long de mon processus de recherche. Je souhaiterais également dire merci à l'ensemble des enseignant·e·s et des étudiant·e·s qui ont fait partie de ma cohorte. Je suis reconnaissant·e de votre engagement dans nos réflexions et dans nos discussions qui ont assurément enrichi mon parcours universitaire.

Alegría : Merci mille fois pour la relecture de mon mémoire ; pour ton écoute attentive ; tes recommandations de lectures ; de m'avoir donné confiance en ma capacité d'analyse ; de m'avoir accueilli dans mon processus d'affirmation comme personne non-binaire.

Camille Blais : Merci d'avoir cru, dès le départ, en mes talents de rédaction et en la pertinence de mes connaissances de vidéos obscures d'humour louche québécois comme sources théoriques valides.

Sophie-Anne : Ma complice. Je suis tellement reconnaissant·e d'avoir pu parcourir mes études en même temps que toi ; qu'on se soit épaulé·e à travers tous les changements qu'on a vécus dans nos vies en parallèle avec nos questionnements, nos angoisses, nos aspirations.

Pedro : Merci de m'avoir enduré dans tous mes états pendant ma maîtrise de mémoire à l'appartement ; d'avoir embarqué avec moi dans mes obsessions, en discutant des heures sur des sujets pointus. Tu as énormément contribué à mes réflexions sur la masculinité hégémonique et aux structures de domination.

Andy : Merci tellement d'être toujours prête à m'aider à conceptualiser et fabriquer des dispositifs pour mes performances ; pour ta patience quand je t'appelle, surexcité·e, pour te parler de mes idées de projets pas encore très claires.

Olivier et David : J'aimerais vous remercier de tout cœur pour votre temps, votre énergie et votre générosité quand on collabore. Mon expérience de la création vidéo ne serait pas aussi riche et épanouissante si ce n'était pas de vous.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	ii
LISTE DES FIGURES.....	iv
RÉSUMÉ.....	vi
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1 PRENDRE L’HUMOUR AU SÉRIEUX.....	5
1.1 Le rire subversif.....	5
1.2 L’attitude pince-sans-rire.....	7
1.3 <i>Lostocôte</i>	10
CHAPITRE 2 MASCULINITÉ HÉGÉMONIQUE ET CULTURE POPULAIRE.....	15
2.1 Les paradoxes du « populaire ».....	15
2.2 Masculinité hégémonique.....	17
2.3 <i>Inspire-Transpire</i>	19
2.4 Le Tragicomique : l’artiste qui échoue.....	24
2.5 <i>Labilité manuelle</i>	26
CHAPITRE 3 CARNAVAL ET LIMINARITÉ.....	31
3.1 Le Carnavalesque.....	31
3.2 Mika Rottenberg - <i>Mary’s Cherries</i>	33
3.3 <i>FOIRADE</i>	35
3.3.1 <i>Flaccide</i>	36
3.3.2 <i>Gag Réflexe</i>	39
3.3.3 <i>Dégonfler</i>	45
3.3.4 Bruce Nauman, <i>Clown Torture</i>	46
3.4 Plan de l’exposition, <i>Foirade</i> , Atelier Silex, octobre 2022.....	50
CONCLUSION.....	54
RÉFÉRENCES.....	56
BIBLIOGRAPHIE.....	58

LISTE DES FIGURES

Figure 1.1 Hugo Ball, <i>Karawane</i> , poésie-performance, Cabaret Voltaire, 1916.....	5
Figure 1.2 Valie Export et Peter Weibel, <i>From the underdog file</i> , performance, 1969.....	6
Figure 1.3 Hugo Nadeau, <i>Propositions pour quitter le sol 2</i> , performance, VIVA ! Art action, 2019.....	9
Figure 1.4 Hugo Nadeau, <i>Propositions pour quitter le sol 2</i> , performance, VIVA ! Art action, 2019.....	9
Figure 1.5 Sébastien Goyette Cournoyer, <i>Lostocôte</i> , performance, CDEx, 2019.....	14
Figure 2.1 Jourdain-Larose, <i>Tour de piste</i> , installation-performance, 2013.....	18
Figure 2.2 Sébastien Goyette Cournoyer, <i>Inspire-Transpire</i> , vidéo-performance, 1:46 min, 2019.....	20
Figure 2.3 Sébastien Goyette Cournoyer, <i>Inspire-Transpire</i> , vidéo-performance, 1:46 min, 2019.....	20
Figure 2.4 Sébastien Goyette Cournoyer, <i>Inspire-Transpire</i> , vidéo-performance, 1:46 min, 2019.....	21
Figure 2.5 Bas Jan Ader, <i>Fall 1</i> (Los Angeles), vidéo-performance, 24 min., 1970.....	24
Figure 2.6 Bas Jan Ader, <i>Fall 2</i> (Amsterdam), vidéo-performance, 19 min., 1971.....	25
Figure 2.7 Peter Land, <i>Staircase</i> , vidéo-performance, 5 min., 1998.....	26
Figure 2.8 Sébastien Goyette Cournoyer, <i>Labilité manuelle</i> , vidéo-performance, 14:38 min, 2020.....	27
Figure 2.9 Buster Keaton, <i>One Week</i> , film, 25 min, 1920.....	30
Figure 2.10 Sébastien Goyette Cournoyer, <i>Labilité manuelle</i> , vidéo-performance, 14:38 min, 2020.....	30
Figure 3.1 <i>La Fête des Fous au Moyen-Âge</i> . [maculture.ca].....	32
Figure 3.2 Mika Rottenberg, <i>Mary's Cherries</i> , installation-vidéo, 5:50 min, 2003.....	34
Figure 3.3 Jeu massacre, 1900 [bridgetscabinet.com].....	36
Figure 3.4 Jeu de l'homme fort [partytymetreats.ca].....	37
Figure 3.5 Sébastien Goyette Cournoyer, <i>Flaccide</i> , vidéo-performance, 2:12 min, 2022.....	38
Figure 3.6 <i>Watergun Clown Race</i> . [pixabay.com].....	40
Figure 3.7 Sébastien Goyette Cournoyer, <i>Gag Réflexe</i> , vidéo-performance, 4:30 min, 2022.....	42
Figure 3.8 Sébastien Goyette Cournoyer, <i>Gag Réflexe</i> , vidéo-performance, 4:30 min, 2022.....	42
Figure 3.9 Sébastien Goyette Cournoyer, <i>Dégonfler</i> , vidéo-performance, 5:42 min, 2022.....	45

Figure 3.10 Bruce Nauman, <i>Clown Torture</i> , installation-vidéo, approx. 1 heure, 1987.....	47
Figure 3.11 Bruce Nauman, <i>Clown Torture</i> , installation-vidéo, approx. 1 heure, 1987.....	47
Figure 3.12 <i>Foirade</i> , vue de l'exposition, Atelier Silex (salle 0...¾), octobre 2022.....	52
Figure 3.13 <i>Foirade</i> , vue de l'exposition, Atelier Silex (salle 0...¾), octobre 2022.....	52
Figure 3.14 <i>Foirade</i> , plan de l'exposition, Atelier Silex (salle multi), octobre 2022.....	53
Figure 3.15 <i>Foirade</i> , plan de l'exposition, Atelier Silex (salle multi), octobre 2022.....	53

RÉSUMÉ

Dans ce mémoire en recherche-crédation, je m'interroge sur le potentiel de l'humour, dans une pratique de la vidéo-performance, comme méthode critique des normes sociales et du binarisme de genre. En m'appuyant sur mon parcours personnel issu d'un milieu blanc, rural et populaire, je sonde les effets de ma socialisation comme homme cisgenre ainsi que les référents culturels avec lesquels j'ai grandi, afin d'approfondir la question suivante : comment l'humour peut-il me servir d'outil afin de me déprendre des normes dominantes que j'ai internalisées ?

Mon hypothèse est qu'en intégrant l'humour à ma pratique artistique, j'ouvrirai de nouvelles réflexions liées aux constructions sociales, ce qui me permettra de les redéfinir ou du moins, prendre conscience de leur existence. De plus, le caractère personnel de mes performances invitera les publics à s'identifier à mon vécu et à se questionner eux-mêmes sur leurs propres rapports socioculturels. Finalement, en prônant une approche humoristique qui intègre des éléments de la culture populaire, j'aspire à rendre ma pratique artistique plus accessible et à rejoindre une plus grande variété de personnes, notamment les membres de ma famille et des non-initié.e.s à l'art contemporain. Au fil du mémoire, je développerai trois figures humoristiques : le Pince-sans-rire, le Tragicomique et le Carnavalesque, que je situerai sur le plan théorique et artistique. En m'inspirant d'outils méthodologiques d'artistes et de théoricien-ne-s s'y rattachant, notamment la diminution de l'affect et l'échec répétitif, je montrerai comment ceux-ci me permettent d'élaborer des solutions potentielles face aux normes genrées dominantes.

Dans mon exposition finale, intitulée *Foirade*, je rassemble une série de dispositifs installatifs intégrant des vidéos-performances. Ces vidéos-performances me mettent en scène désirant me déprendre des normes sociales inculquées par mon héritage culturel. À cet effet, je m'attaque aux effets de la socialisation masculine et cishétéronormative. Ses tentatives de détachement sont effectuées allégoriquement, à l'aide de dispositifs et d'objets inspirés par le cirque et la fête foraine. Fasciné-e par leur caractère spectaculaire qui se situe à la frontière de la réalité et de l'imaginaire, je détourne leur esthétique divertissante pour soulever des enjeux sociaux plus larges. L'ensemble de mes performances ludiques opèrent comme des renversements tragicomiques et grotesques voulant déjouer les rôles de genre associés aux valeurs machistes.

Mots clés : humour, pince-sans-rire, tragicomique, carnavalesque, masculinité hégémonique, culture populaire, normes sociales, genre, non-binarité, art performance, vidéo-performance

INTRODUCTION

« [C]e malaise produit par l'appartenance à deux mondes différents, séparés l'un de l'autre par tant de distance qu'ils paraissent inconciliables, mais qui coexistent néanmoins dans tout ce que l'on est. »

Didier Eribon, 2009, p.14.

Je viens d'un petit village situé dans la région de la Montérégie. Mon père est décédé quand j'avais six ans, alors j'ai grandi avec ma mère et mon frère plus âgé que moi. Je suis issu·e d'une famille blanche et d'une classe sociale défavorisée. Dans mon enfance, des raisons de santé ont rendu ma mère monoparentale inapte au travail. J'ai évolué dans un contexte social où la majorité des hommes cisgenres de ma parenté font partie de la génération *baby-boomers* et sont des *truckers*, des *gars de shop*, des adeptes de chasse et d'automobiles. Aucun d'entre eux n'est allé à l'université, certains n'ont même pas terminé leurs études secondaires. À leurs yeux, l'université coûtait trop cher et représentait une perte de temps. Ils ont préféré avoir un emploi à quarante heures et plus par semaine, avec un bon salaire, pour s'acheter une maison et fonder une famille. Comme bien des Québécois·e·s de leur génération, ils ont grandi dans des milieux pauvres, catholiques, pour qui le travail et la famille étaient des valeurs essentielles.

Malgré les influences que ces normes ont pu avoir dans mon enfance, je considère que ma mère m'a offert une éducation féministe : le féminisme d'une mère monoparentale qui n'a pas fini son secondaire et qui a fait de son mieux pour rejoindre les deux bouts, avec ses deux enfants, tout en vivant le deuil de son chum et en endurent les douleurs physiques dues à ses problèmes de santé ; le féminisme d'une femme qui a fait *crisser* le gérant de la boucherie dehors, après vingt ans de service, parce qu'il lui a *pogné* le cul pour faire rire les autres employés ; le féminisme d'une femme forte et sensible qui ne s'est jamais gênée pour remettre un homme à sa place, surtout quand il essayait de jouer le rôle du père avec nous ou de lui expliquer comment élever ses enfants. De sa sagesse terre-à-terre, vécue dans des *rushs* de restaurants, à faire des *shifts* coupés au salaire minimum, elle m'a vite appris les injustices et les oppressions que subissent beaucoup trop de femmes venant des milieux populaires et qui, trop souvent, sont banalisées ou restent sous le silence. Si je mets beaucoup l'accent sur le caractère binaire homme/femme des membres de ma famille, c'est que comme beaucoup de gens, tout au long de mon enfance et de mon adolescence, je n'avais encore ni le recul ni l'éducation nécessaires pour me rendre compte que ces catégorisations de genres étaient en grande partie des constructions sociales. C'est cet accent sur la binarité de genre, qu'on m'a enseigné, qui me donnait l'impression que d'avoir un père manquant me rendait anormal·e. De ce

fait, j'allais nécessairement devoir trouver des modèles masculins chez d'autres hommes. Durant mon adolescence, j'ai souvent ressenti un décalage entre la personne que je souhaitais devenir et ces soi-disant modèles qui m'entouraient et qui me semblaient, à l'époque, comme les seules options identitaires possibles. J'étais un enfant très anxieux, hypersensible et qui s'intéressait aux arts, ce qui allait pas mal à l'encontre du modèle « d'homme viril » que les hommes de ma famille tentaient de m'inculquer plus ou moins consciemment. Certains d'entre eux ont vécu des problèmes de violence, de jalousie et d'alcoolisme qui les ont conduits à causer du tort autour d'eux. Malgré le fait que j'ai toujours considéré ces comportements comme problématiques et que je cherchais à m'en dissocier le plus possible, je conserve encore aujourd'hui une crainte : celle de les reproduire dans mes relations interpersonnelles.

Pendant une bonne partie de ma jeunesse, j'ai assisté à la foire agricole de mon village natal. Dans la programmation, il y avait un rodéo, un *derby* de démolition¹, des manèges, une fête foraine, des groupes de musique country et bien plus encore. J'ai aussi souvent accompagné le chum à ma mère de l'époque, à des expositions de voitures rétro et à des courses de tracteur. Je me rappelle que même si je ne m'identifiais pas particulièrement à ces événements culturels populaires de ma région, j'étais quand même fasciné·e par ces univers qui me semblaient être des spectacles de l'ordinaire. Pour moi, au-delà des couleurs éclatantes des jeux de foire et de l'arène où se déroulait le rodéo, il y avait surtout les réactions vives des gens. En leur portant attention, j'avais l'impression qu'ils vivaient une sorte de catharsis à la vue de voitures qui se fondaient dedans violemment ou à celle d'un cowboy, à l'allure fière, qui réussissait à capturer un veau à l'aide de son lasso. Je raconte ces anecdotes dans le but de situer mon point de vue en lien avec ma socialisation masculine et la culture populaire. L'origine de mon humour lié aux structures dominantes provient en grande partie de cette relation ambiguë, à la fois affective et dissociative, que j'ai entretenue avec la région dans laquelle j'ai grandi. Lorsque j'étais au primaire, j'ai développé un humour dégradant envers moi-même pour essayer de vaincre l'intimidation que je vivais et me faire accepter des autres élèves. Une fois arrivé au secondaire, j'ai réalisé que l'humour avec lequel je me ridiculisais pouvait devenir une de mes forces, une manière de ne pas me laisser atteindre par les intimidateurs. Suite à cette constatation, j'ai pris plaisir à provoquer les autres par mon (auto)dérision en leur donnant l'impression que je riais de moi alors que c'est d'eux que je me moquais. Je me complaisais dans cette attitude méprisante qui m'offrait la sensation d'être différent·e, pour ne pas dire supérieur·e à eux. Par cette expérience, j'ai compris que l'humour peut à la fois nous inclure et nous exclure des autres ; être parfois réducteur ou émancipateur, suivant qui le fait et dans quelle intention. À l'âge de dix-sept ans, je suis

¹ Un *derby* de démolition est une rencontre sportive au cours de laquelle les concurrents se heurtent volontairement avec de vieux véhicules automobiles.

parti-e à Montréal pour poursuivre des études en arts visuels et je me souviens du sentiment de libération que j'ai ressenti lorsque j'avais finalement pu sortir du milieu dans lequel je m'étais si souvent senti-e dévalorisé-e et marginalisé-e. Je connectais enfin avec de nouvelles personnes qui partageaient des intérêts communs aux miens, comme les arts et la culture.

En même temps, il y avait une autre partie de moi qui cherchait tout de même à se dissocier des montréalais-e-s que je considérais souvent comme snobs, superficiel-le-s et excentriques. En réponse à mes impressions, je performais une sorte d'hypermasculinité : je me laissais pousser la barbe, je montrais fièrement mes nouveaux tatouages, je portais des chemises à carreaux, etc. J'exagérais l'attitude de gars de campagne — je parlais fort, j'augmentais ma convivialité, j'avais un franc-parler et dédaignais tout ce qui me semblait trop intellectuel et pompeux. Avec du recul, je me rends aussi compte que certaines de mes opinions étaient inconsciemment homophobes, transphobes, sexistes et racistes.

À la dernière année de mon baccalauréat en beaux-arts à l'Université Concordia, j'ai ironiquement pris deux cours, un d'art performance et un de théorie queer. À ce moment-là, j'avais des préjugés envers la performance artistique, je me disais que c'était juste des personnes narcissiques qui cherchaient un prétexte pour se dénuder et étendre des choses sur leur corps. Pour ce qui était des questionnements identitaires, j'entretenais l'idée que c'était seulement des gens insécures qui n'avaient pas réussi à se « caser ». Il m'arrivait aussi d'avoir des propos violents et arrêtés dans le genre de « Si t'es un gars pis que tu veux mettre des robes, vas-y et arrête de nous faire chier avec ça ! » Ce que je ne réalisais pas à ce moment-là, outre d'être celui qui aime porter des robes maintenant, c'est qu'encore aujourd'hui, durant mes études à la maîtrise, je continuerais de remettre en question mon identité de genre, mon orientation sexuelle et mon idéal relationnel cishétéronormatif et monogame.

C'est donc autour de cette posture ambiguë et contradictoire que se situe mon sujet de recherche : celle de critiquer les normes tout en bénéficiant souvent de ses privilèges ou en reproduisant des comportements normatifs intériorisés ; celle de vouloir me montrer vulnérable tout en me protégeant ; celle d'aspirer à une identité plus fluide tout en me confrontant à ma propre rigidité. C'est aux intersections de la campagne et de la ville, le milieu populaire et le milieu universitaire, la binarité de genre et la non-binarité, que je tente tant bien que mal de trouver une place, en essayant d'en rire une fois de temps en temps. Les réflexions que je vais développer au cours de ce mémoire seront centrées autour de la question suivante : comment l'humour, dans une pratique de la performance, peut-il me servir d'outil afin de critiquer les normes sociales et le binarisme de genre faisant partie de ma socialisation ? En intégrant l'humour à ma pratique

artistique, je tenterai d'ouvrir de nouvelles réflexions liées aux constructions sociales qui me composent, ce qui me permettra de les redéfinir ou du moins, prendre conscience de leur existence. J'investiguerai, également, comment le caractère personnel de mes performances a le potentiel d'inviter les publics à s'identifier à mon vécu et à se questionner eux-mêmes sur leurs propres rapports socioculturels. Finalement, en adoptant une approche humoristique qui incorpore des éléments de la culture populaire, j'aspire à rejoindre des publics plus larges, notamment les membres de ma famille et des non-initié·e·s à l'art contemporain.

Dans l'introduction, je situe mon point de vue subjectif, en racontant des anecdotes et en réfléchissant sur l'impact qu'a pu avoir sur mon individuation, le contexte familial et l'environnement social dans lesquels j'ai grandi.

Dans le chapitre I, je montre comment ces réflexions sont accompagnées par des concepts empruntés à la sociologie et aux études de genre, comme celui de masculinité hégémonique théorisé par Raewyn Connell. Je m'attarde aussi aux pratiques artistiques du collectif Jourdain-Larose et d'Hugo Nadeau en décrivant comment je m'inspire de certaines de leurs méthodes, et ce, en les étudiant par le biais des théories de l'humour entourant la figure du pince-sans-rire et de la culture populaire.

Dans mon deuxième chapitre, j'aborde la production de deux de mes œuvres : *Lostôcoze* et *Labilité manuelle*. Celles-ci sont mises en relation avec les notions d'échec et de tragicomique, développées par Emma Cocker, ainsi que le travail des artistes Bas Jan Ader, Peter Land et Buster Keaton. En intégrant ces outils méthodologiques à mon approche artistique, j'analyse comment le concept de vulnérabilité, résultant de l'échec, représente pour moi une solution potentielle aux formes hégémoniques de masculinité.

Dans le troisième et dernier chapitre, je décris mon projet de fin de maîtrise, intitulé *Foirade*, qui s'affilie avec les concepts de carnavalesque, de corps grotesque et de liminarité, théorisés par Mikhaïl Bakhtine et Victor Turner. Je compare finalement mon exposition finale, conceptuellement et esthétiquement, avec une des œuvres des artistes Mika Rottenberg et de Bruce Nauman.

CHAPITRE 1 PRENDRE L'HUMOUR AU SÉRIEUX

I've learned that heterosexuality is an endurance performance art piece, masochistic art, where you're running into a wall, over and over again, called marriage and you're bleeding and you're miserable, but you just keep going because... Brunch!

Alok Vain-Menon, 2021

1.1 Le rire subversif

Depuis le début du 20^e siècle, l'humour a été utilisé dans le monde de l'art occidental afin de critiquer des normes, des rapports de pouvoir et des inégalités sociales. En effet, comme le caractérise la critique d'art et rédactrice Jennifer Higgie :

[Q]uite apart from making us laugh — it [humour] has been employed to activate repressed impulses, embody alienation or displacement, disrupt convention, and to explore power relations in terms of gender, sexuality, class, taste or racial and cultural identities. (Higgie, 2007, p. 12)

Les exemples de ces usages multiformes de l'humour sont nombreux —, je pense, notamment à un cas classique de l'histoire de l'art occidentale : le poème d'Hugo Ball, *Karawane*, récité en 1916 au Cabaret Voltaire. Ce poème bruitiste consistait à balbutier des sons incompréhensibles pendant que l'artiste était vêtu d'un costume de papier aux allures phalliques et ecclésiastiques. Cette performance discordante et irrévérencieuse est devenue une icône du mouvement DADA, reconnue pour sa façon de privilégier l'ironie et l'absurde afin de critiquer les conventions de l'art et dénoncer les ravages de la guerre à leur époque (Lewis, 2020).

Figure 1.1 Hugo Ball, *Karawane*, poésie-performance, Cabaret Voltaire, 1916.



Sont également largement célébrées les pratiques féministes du tournant des années 1960, qui, par un humour souvent subversif, ont revendiqué entre autres « l'égalité des sexes » et se sont battues pour faire reconnaître leur travail et leurs perspectives dans le milieu des arts. Un exemple du type de stratégies employées en performance est l'œuvre *From the Underdog File* (1969) de Valie Export, qui avait trimballé son partenaire en laisse dans la rue, afin de mettre en évidence la domination masculine par un jeu de revirement (Lussac, 2014).

Les années 1980 ont vu se multiplier les pratiques d'artistes féministes et issu-e-s des communautés LGBTQ2IA+. Leurs pratiques continuent de se réapproprier, par le biais d'une approche humoristique, des stéréotypes véhiculés par un système qu'elles jugent patriarcal et cishétéronormatif. Durant ces années, de plus en plus d'artistes se sont muni-e-s de l'humour pour dénoncer le racisme et le colonialisme. Les postures artistiques de ces groupes marginalisés visaient l'autodétermination, en déjouant des clichés dans le but de s'en affranchir.

Figure 1.2 Valie Export et Peter Weibel, *From the underdog file*, performance, 1969.



C'est dans cette optique de réappropriation et de détournement des stéréotypes que, dans ce chapitre, j'aborderai une première figure humoristique : le Pince-sans-rire. Pour ce faire, je survolerai d'abord l'histoire de ce terme en le mettant en relation avec des théoricien·ne·s et des artistes qui m'ont servi d'inspiration dans ma recherche-crédation. J'expliquerai ensuite comment je me suis inspiré·e de certains de leurs outils méthodologiques et/ou artistiques afin de les intégrer à l'une de mes œuvres performatives, intitulée *Lostocôte*, réalisée en 2019.

1.2 L'attitude pince-sans-rire

Dans son essai sur le rire, en 1900, le philosophe Henri Bergson insiste sur la notion sociale du rire qui se caractérise, selon lui, par la reconnaissance commune d'un élément perçu comme humoristique. Comme le souligne la doctorante en philosophie Peggy Arez : « Pour Bergson, le rire a une signification sociale. Dit autrement, le rire est une pratique qui pointe du doigt un certain geste, une certaine attitude, un certain comportement alors considéré comme comique. » (Avez, 2017, para. 3)

Contrairement aux formes plus traditionnelles d'humour qui offrent des pistes aux publics en leur indiquant les moments pour rire (Eyres, 2018, p. 24), l'humour pince-sans-rire — qualifié de « *deadpan comedy* » en anglais —, peut être plus difficile à discerner et susciter des réactions contrastées en raison de sa nature ambivalente. Dans les mots de l'artiste-chercheuse, Erica Eyres : « *deadpan comedy is most often polarized between reactions of awkward silence and hysterical laughter.* » (2018, p.2) L'une des raisons de ce phénomène réside dans le fait que les éléments permettant aux publics de distinguer ce qui est drôle de ce qui ne l'est pas se voient souvent embrouillés par une certaine ambiguïté. En effet, comme argumente Eyres, il peut être intéressant de différencier le pince-sans-rire d'autres styles d'humour, parce que contrairement à ce qu'avance Bergson, le *deadpan* « *does not necessarily result in laughter but awkwardness and discomfort* » et donc, tend plutôt à évoquer des sujets lourds comme la mélancolie et la cruauté. (Eyres, 2018, p. 2)

Incarnant une posture de performeur pince-sans-rire aux allures burlesques, Hugo Nadeau pratique l'art performance depuis une quinzaine d'années. Ayant été fortement influencé par le mouvement DADA et l'humoriste Andy Kaufman, il a fait de cette forme d'humour un élément central de sa démarche. Dans une discussion informelle que nous avons eue à propos de son approche, il mentionnait qu'il aime jouer avec le fait que les spectateur·trices présent·e·s lors de ses performances attendent souvent un sens qui n'arrivera jamais. Et que considérant leurs attentes, il se demande toujours comment il peut faire pour les décevoir — bien les décevoir.

En 2019, lors du festival VIVA! art action, il a présenté une performance intitulée *Propositions pour quitter le sol 2 ou une performance qui serait de Francis Arguin*. Cette proposition fantaisiste à laquelle j'ai eu la chance d'assister était composée de plusieurs actions disparates pendant lesquelles Nadeau incarnait divers personnages imaginaires et ludiques. Au cours de sa prestation, il a entre autres fait rouler un chariot avec des roulettes de ruban adhésif en guise de roues. Il a également prétendu être un magicien en contrôlant ses pieds avec une baguette magique. Pour terminer, il s'est vêtu d'un costume qui évoquait une sorte de divinité lunaire et s'est fait soulever d'une dizaine de pieds dans les airs par un monte-charge.

Malgré l'absurdité et le ridicule de certaines scènes que l'artiste proposait, il le faisait avec une attitude sérieuse et une expression faciale neutre, générant une forme d'ambiguïté amusante, digne d'un film de Buster Keaton². Erica Eyres écrit à propos de Keaton :

Keaton has long been associated with the term 'deadpan', and some theories translate the word 'pan' as face—a dead face (Holt). By refraining from comic exaggeration, Keaton eliminates the traditional cues that tell the audience when to laugh. (Eyres, 2018, p. 24

Cette neutralité est d'ailleurs centrale à l'humour pince-sans-rire qui est connu pour embrouiller ou parfois même, retirer complètement les indices d'éléments humoristiques. Dans son livre *Concrete Comedy* (2011), l'artiste-écrivain David Robbins distingue la pratique du pince-sans-rire des autres formes d'humour selon deux caractéristiques principales. La première est « *a lowering of affect* » à partir de laquelle l'artiste peut soit augmenter ou diminuer la présence d'émotions auprès des publics. (Robbins, 2011, p. 255- 256) La deuxième caractéristique est ce qu'il nomme « *an outrageousness of conception with a veneer of fact-like neutrality* » qui pourrait se traduire approximativement par une conception outrageuse enrobée d'un vernis de neutralité factuelle. (Robbins, 2011, p. 256)

Autrement dit, selon Robbins, il s'agit de la capacité à agir ou à avoir des propos outrageux tout en donnant l'impression aux interlocuteur·trice·s de recevoir des informations neutres. Robbins mentionne au sujet de la combinaison des deux caractéristiques qu'il juge essentiel à la réussite de l'humour pince-sans-rire :

Turn it down far enough and the signal becomes difficult or impossible to detect. Now, unable to read the sender's emotional relationship to the signal, denied indicators crucial to identifying our own emotional response, we read the information presented just as that: information. (Robbins, 2011, p. 256)

² Buster Keaton est un acteur et comédien iconique de l'attitude pince-sans-rire datant du début du vingtième siècle.

Figure 1.3 Hugo Nadeau, *Propositions pour quitter le sol 2*, performance, VIVA ! Art action, 2019.



Figure 1.4 Hugo Nadeau, *Propositions pour quitter le sol 2*, performance, VIVA ! Art action, 2019.



Selon l’auteur, c’est grâce à ces deux éléments que cette forme d’humour peut garder la force de son ambivalence, à condition que la neutralité de l’artiste puisse préserver une sorte d’équilibre : « *In order for these two factors to create force, excessiveness must remain within the parameters of believability; outrageousness must not upset the balance of neutrality.* » (Robbins, 2011, p.256)

Dans ce sens, on pourrait dire que l’attitude d’Hugo Nadeau, pendant sa performance, correspondait bien à la définition de David Robbins de la *Deadpan Comedy*. Ceci étant dit, il me semble qu’outre sa neutralité faciale, le côté mécanique des postures corporelles dans lesquelles il se trouvait — notamment en se tenant en équilibre sur des rouleaux de ruban adhésif — se rapprochait aussi de la définition du comique de Bergson : « est comique le comportement qui suit un élan habituel ou répétitif, et qui oublie par-là de s’adapter aux exigences actuelles du réel. » (Avez, 2017, para. 8) Ainsi, la performance de Nadeau se situe dans un espace liminaire du pince-sans-rire, entre les définitions bergsoniennes et celles des artistes-chercheuses qui l’ont suivi.

Je perçois un nombre élevé de connivences entre la pratique d’Hugo Nadeau et la mienne. En plus de partager une attitude pince-sans-rire, je me reconnais aussi dans son approche humoristique à la fois absurde et ludique et la manière dont il détourne et manipule les objets dans ses performances. Outre ces similarités avec le travail de Nadeau, il me semble que considérant la nature ambivalente de ma relation avec mon héritage culturel — notamment en ce qui a trait aux questions des formes normatives de masculinité et des écarts entre les classes sociales —, l’humour pince-sans-rire colle bien à mon approche de la performance. C’est d’ailleurs cette posture *deadpan*, que je développerai au fil du prochain sous-chapitre, en me basant sur l’une de mes performances.

1.3 *Lostocôze*

En 2019, j’ai présenté une performance, intitulée *Lostocôze*, qui incorporait l’attitude pince-sans-rire et durant laquelle j’ai utilisé des objets que j’associe aux normes masculines et à la culture populaire propre à ma région natale. Pour ce faire, j’ai interagi avec une chambre à air de tracteur et une porte de voiture à laquelle j’ai ajouté une structure à roulettes. L’esthétique de « spectacle amateur », qu’assumait le côté artisanal et rudimentaire des mécanismes et dispositifs de mes objets performatifs, s’apparentait fortement à celle que l’on retrouvait dans la performance d’Hugo Nadeau.

Lors de la présentation de ma performance devant public, j'ai d'abord gonflé la chambre à air avec une pompe à vélo pendant plusieurs minutes. Une fois gonflée, je l'ai nettoyée avec une eau savonneuse. Je me suis par la suite accroupi·e dans le trou du tube en caoutchouc et j'ai fait plusieurs pirouettes arrière, maladroitement exécutées. Je me suis finalement penché·e par terre et je l'ai dégonflé, en la serrant fermement, tout en me débattant et en me contorsionnant au sol. Préalablement à la performance, j'avais installé un système de poulies avec un fil d'acier auquel était accrochée une pince en métal. Le tout était relié à un moteur au mur. À la fin de ma série d'actions avec la chambre à air, je suis allé chercher la porte de voiture sur roulettes qui était cachée sous un drap noir dans la galerie. Ultérieurement, j'ai déplacé la porte vers le dispositif suspendu au plafond, j'ai soulevé le drap noir grâce à un système motorisé. Une fois la porte dévoilée, j'ai reculé avec celle-ci, en contournant les œuvres et les membres du public, à l'aide du rétroviseur, comme si j'effectuais un stationnement en parallèle.

En mettant en relation les objets et les actions performatives, je souhaitais créer une réception polysémique de ces objets, qui, selon le contexte rural où j'ai grandi, ont de fortes connotations genrées. Il y a une grande fierté associée aux automobiles chez les hommes de ma famille. Ce sentiment est dû en grande partie au fait qu'elles représentent pour eux des symboles de réussite sociale leur permettant d'exercer des emplois valorisés socialement, comme camionneur ou agriculteur, et de pratiquer la plupart de leurs champs d'intérêt, notamment la chasse, la moto et le ski-doo. Étant en majorité des « gars manuels », les automobiles servent aussi à transporter diverses choses, tel que des matériaux de construction ou de l'équipement de chasse leur procurant un plus grand sentiment d'autonomie. Dans un contexte rural, les voitures peuvent effectivement faciliter leur indépendance étant donné qu'il y a souvent une grande distance entre leurs lieux d'habitation et le centre du village où la majeure partie des commerces se trouvent. Pour toutes ces raisons et sûrement d'autres qui m'échappent, ils associent les autos à la virilité. Un « vrai gars », c'est un homme qui se débrouille par lui-même, qui n'a pas besoin « d'attendre après personne » et qui peut « faire vivre » sa famille. En ce qui me concerne, je n'ai jamais eu d'intérêt particulier pour les voitures. Mes oncles ont tenté plusieurs fois de m'initier à leur passion, mais jamais avec un grand succès. Je me souviens d'une fois en particulier où l'un d'entre eux voulait me montrer à faire des *wheeling* en trois roues et, puisque je ne comprenais pas comment changer de vitesses, j'avais failli brûler son engin. Je me souviens encore de ses cris colériques que j'entendais au loin dans le champ de maïs : « CHANGE DE VITESSE BOUT D'VIARGE ! ARRÊTE CRISSE TU VAS FAIRE SAUTER LE MOTEUR ! » Je revois aussi son air furieux et exaspéré, lorsqu'il m'avait vu revenir maladroitement de mon expédition avec la « mine basse ». Ceci n'est qu'une anecdote parmi tant d'autres pour préciser que dans mon univers artistique, les automobiles sont des symboles associés à mes propres échecs à correspondre aux attentes de la masculinité. C'est ce sentiment de non-réussite que je visais à

mettre en scène, en interagissant avec ces deux objets, me permettant d'explorer les normes masculines faisant partie de mon héritage culturel, tout en ayant une distance critique par rapport à elles. Par exemple, dans ma performance, lorsque je gonflais la chambre à air à l'aide d'une pompe manuelle, je voulais donner l'impression que je me masturbais avec acharnement. Ce geste qui pouvait sembler initialement ridicule devenait graduellement angoissant ou malaisant puisque je m'essoufflais et je transpirais de plus en plus. Il y avait pour moi dans cet épuisement physique, plusieurs interprétations possibles — notamment l'anxiété de performance sexuelle caractéristique de la socialisation masculine. Ce double jeu auquel je me prêtais, entre le comique et l'inquiétant, rejoint la description qu'Erica Eyres fait au sujet de la *deadpan comedy* comme n'étant pas toujours drôle et pouvant également générer des inconforts. D'autre part, lorsque j'ai savonné la chambre à air, je souhaitais ajouter une dimension étrangement érotique au fait de « nettoyer » un objet. Cet érotisme était évoqué par la matérialité et la forme de l'objet en caoutchouc noir qui, une fois mouillé, pouvait s'apparenter à un jouet sexuel ou à un anus en train de se faire lubrifier. Les deux caractéristiques de l'humour pince-sans-rire, développées par David Robbins, s'appliquaient par ce geste performatif « symboliquement » outrageux que j'ai tempéré par une diminution des signaux affectifs pouvant s'y rattacher. En d'autres mots, le fait de garder une expression faciale neutre tout au long de cette action aux connotations sexuelles, brouillaient les indices à savoir si je faisais, volontairement ou non, des allusions au sexe anal. Évidemment, la notion d'outrage liée à la pénétration anale est relative à bien des égards. Dans mon analyse, je me réfère à un point de vue hétéronormatif, considérant les pratiques hétérosexuelles comme étant les seules « naturelles ». En plus d'être perçue comme une pratique homosexuelle et hors-norme, à part si un homme cisgenre sodomise une femme cisgenre, la perception d'un anus comme étant un organe pénétrable pouvant procurer un plaisir sexuel demeure souvent tabou au sein des communautés hétérosexuelles, incluant celle dont les hommes de ma famille fait partie. C'est ce sentiment de faiblesse et de soumission, se cachant derrière cette phobie de la sodomie, que je souhaitais suggérer par cette action performative.

Un autre des exemples dans lequel j'ai exploré les comportements normatifs associés à la masculinité est lorsque j'ai dégonflé la chambre à air en me contorsionnant au sol. En raison des variations d'intensité avec lesquelles je manipulais et caressais l'objet, ces mouvements corporels créaient une relation ambiguë, se situant quelque part entre violence et tendresse. Cette tension constante entre l'objet inanimé et moi, pouvant être interprétée comme des ébats sexuels ou un combat contre moi-même, était une manière d'aborder mon hypersensibilité entrant en collision avec des comportements toxiques, comme l'agressivité, que j'ai intériorisée depuis mon enfance. Les roulades, quant à elles, jouaient avec la notion de non-maîtrise, s'apparentant à l'humour *slapstick* datant du début du vingtième siècle — connu pour son comique physique et (auto)violent exagéré, utilisant des stratégies comme la chute, la glissade et la

collision — qui se retrouvait également dans la performance d'Hugo Nadeau. En assumant ma maladresse et en rendant visible mon incapacité à bien faire des roulades, je critiquais la rigidité des normes masculines, voulant qu'une personne assignée homme soit constamment habile et en contrôle de toutes les formes de situations confondues. Le plus représentatif de l'attitude pince-sans-rire est sans doute lors de mes déplacements dans la galerie avec ma porte de voiture à roulettes en fixant d'un regard neutre, les membres du public. C'est cette attitude de « neutralité », centrale à l'humour *deadpan*, qui tempérait mon ambition peu crédible à faire croire au public que je « conduisais » une voiture. Par le fait même, cette prétention de conduire avec assurance mettait en évidence l'absurdité des comportements associés à la conduite virile d'une voiture.

Cette première étape performative exploratoire a répondu aux enjeux de la problématique de ma recherche-crédation sous plusieurs aspects. Dans un premier temps, je considère que les interactions que j'ai faites avec la porte de voiture et la chambre à air évoquaient efficacement, par le biais de l'humour, les réflexions que je souhaitais poser sur la masculinité normative, telles que l'assurance de conduire et le symbole de la voiture comme objet viril. Par exemple, j'ai incorporé des questions liées à la vulnérabilité en prônant une approche de non-maîtrise, notamment, en gonflant la chambre à air de tracteur et en faisant des roulades arrière avec elle, comme s'il s'agissait de prouesses physiques impressionnantes, alors que c'était des gestes plutôt disgracieux. Finalement, j'ai incarné une attitude performative ambiguë en entremêlant des émotions contradictoires, comme la douceur et l'agressivité, qui détournaient les stéréotypes masculins évoqués dans ma création. Avant de présenter la performance, je souhaitais utiliser beaucoup plus d'objets, notamment des accessoires de sport et des objets d'automobiles. J'aspirais à ce que le surplus d'objets évoque des réflexions sur la surconsommation, le capitalisme et l'hétéronormativité. En cours de route, je me suis rendu compte que j'utilisais des termes très vagues et complexes pour les plaquer à mon travail, alors que mes réflexions portaient plus spécifiquement sur mon rapport personnel à la masculinité normative et la culture populaire. Suite à des discussions et à des réflexions sur ces sujets, j'ai synthétisé mon idée, en utilisant seulement la porte de voiture et la chambre à air, afin d'exploiter leur plein potentiel tant sur le plan matériel que symbolique. Un des facteurs qui a fortement influencé ma décision a été une discussion avec l'un de mes enseignants, qui m'a raconté que dans sa vision de l'humour, l'attente ou l'absence d'une blague, était souvent aussi drôle, sinon plus que la farce en elle-même. Dans cette ligne de pensée, j'ai délaissé le côté surchargé et caricatural que je désirais intégrer à ma performance. En testant mes interactions avec les deux objets devant des ami·e·s et en m'autofilmant, j'ai réalisé que ma présence physique « naturelle » était suffisamment suggestive pour aborder la masculinité hégémonique, sans que j'aie besoin d'ajouter des éléments de costumes ou d'exagérer mon attitude performative.

Figure 1.5 Sébastien Goyette Cournoyer, *Lostocôte*, performance, CDEx, 2019.



CHAPITRE 2

MASCULINITÉ HÉGÉMONIQUE ET CULTURE POPULAIRE

« Je me sens hétéro, je me sens homo, quand je suis 100%, je me sens vivant. 100% féminin, 100% masculin, 100% homophobe = 100% homo. »

Philippe Katerine, 2019

Dans ce deuxième chapitre, je situerai davantage ma posture sur la culture populaire, en m'inspirant des réflexions du sociologue Stuart Hall. J'incorporerai également le concept de masculinité hégémonique, développé par la sociologue Raewyn Connell, qui m'a permis d'approfondir mon approche critique sur les normes masculines. Enfin, j'aborderai les notions d'échec et de vulnérabilité, que je perçois comme des solutions potentielles face aux structures genrées dominantes. Pour ce faire, je me référerai aux textes et aux œuvres du duo Jourdain-Larose, Bas Jan Ader, Buster Keaton et Peter Land, ainsi qu'à d'autres théoricien·ne·s qui ont inspiré·e l'élaboration de ma pratique et de ma méthodologie de travail.

2.1 Les paradoxes du « populaire »

En effectuant des recherches sur la culture populaire, je me rends compte à quel point il s'agit d'un sujet d'étude extrêmement complexe et contradictoire. Si plusieurs chercheuses se sont aventuré·e·s à la définir, notamment dans le domaine des arts et des sciences sociales, la plupart semblent s'être heurté·e·s à une analyse qui demeure en surface. Du moins, c'est ce qu'en pense le sociologue Stuart Hall, l'une des figures centrales des *Cultural Studies* britanniques, dans son livre *Identités et cultures : politique des Cultural Studies* (2017). En effet, avant même d'entamer une réflexion plus approfondie sur cette notion, le sociologue m'a amené à me poser la question simple, mais pourtant essentielle : qu'est-ce que j'entends par « populaire » ? Dans ce livre, il précise que le sens le plus commun associé au concept est celui d'éléments culturels qui sont appréciés, consommés ou achetés par la majorité de la population. (Hall, 2017, p. 119) Cela dit, comment puis-je définir les critères ou les structures qui déterminent, ou du moins influencent, ce qui est populaire de ce qui ne l'est pas ? Il me semble évident, qu'il n'y a pas une seule réponse possible à cette question puisque, de la même manière que le mentionne Hall, ce qui l'est ou non peut varier énormément d'un contexte à un autre, qu'il soit social, racial ou encore économique. De ce fait, il n'existe pas de culture populaire « authentique et autonome échappant au champ de forces des

relations de pouvoir et de domination culturels. » (Hall, 2017, p. 120) Ce qui m'amène à ma constatation initiale : il s'avère ardu de trouver une définition univoque de la culture populaire, parce que, comme Hall me l'a fait réaliser, elle est constamment en déplacement et relative aux dynamiques de pouvoir en place. (Hall, 2017, p. 120) C'est justement contre ce risque de dérapage, celui de figer la culture sans la mettre en relation avec les structures hégémoniques, qu'il nous met en garde, car selon lui :

Le danger survient chaque fois que nous tendons à penser les formes culturelles comme un tout cohérent, soit totalement corrompues, soit totalement authentiques, alors qu'elles sont en réalité profondément contradictoires : elles jouent sur les contradictions, en particulier lorsqu'elles opèrent dans le domaine du "populaire." (Hall, 2017, p. 121)

De ce fait, le sociologue dénonce cette tendance qu'ont les théoricien·ne·s, qui ont tenté de définir la culture populaire, de majoritairement se positionner dans deux camps théoriques opposés et absolus. Le premier étant celui de la culture *totalelement corrompue*, une vision selon laquelle les critères qui la délimitent seraient entièrement déterminés par les industries de masse. (Hall, 2017, p. 120) Dans cette optique, les actrices culturel·le·s seraient exempté·e·s de toute forme d'autonomie et de sens critique vis-à-vis de leurs goûts et de leurs pratiques. À l'inverse, le deuxième camp soutient une conception *totalelement authentique* qui, dans ce cas-ci, serait associée à une volonté venant de la classe ouvrière qui transcende les élites politiques, économiques et médiatiques (Hall, 2017, p. 120). Ce faisant, le « peuple » est perçu comme étant complètement indépendant face aux influences hégémoniques externes. Contrairement à ces deux perspectives qu'il juge douteuses et simplistes, Stuart Hall fait plutôt appel à une troisième définition qui lui paraît plus adéquate malgré sa complexité théorique. Sa définition se penche davantage sur « les relations qui définissent la "culture populaire" dans une tension continue (de corrélation, d'influence et d'antagonisme) avec la culture dominante. » (Hall, 2017, p.123)

Ce qui me semble particulièrement intéressant dans cette définition remplie de nuances, c'est qu'elle m'amène à réfléchir aux tensions qui existent entre ce que je nomme « populaire » et les autres formes culturelles que je considère plus « savantes », par exemple, les pratiques en art contemporain ou en recherche-création. Comme je l'ai mentionné précédemment, la culture populaire fait référence pour moi aux événements auxquels j'ai assisté durant ma jeunesse comme les foires agricoles et les expositions de voitures. Les réflexions de Stuart Hall m'ont poussées à me demander : pourquoi est-ce que je caractérise ces pratiques culturelles comme étant « populaire » alors que les communautés artistiques que je côtoie, notamment en art performance et à l'université, ne le sont pas ? De ce fait, je réalise qu'en catégorisant ainsi les événements faisant partie de mon héritage rural, je pose moi-même un jugement réducteur, par cette distinction, qui entretient des stéréotypes et crée des antagonismes. Même si je n'aspire pas à trouver

une vision objective, ni même une cohésion au sein de ces opinions tranchées, je souhaite tout de même prôner une approche qui ne tombe « pas trop » dans les extrêmes nommés par Hall. J'aspire à dépeindre une culture qui n'est « ni totalement corrompue ni totalement authentique » et qui, par le fait même, est plus représentative de ma posture ambivalente vis-à-vis de ce sujet. Cela dit, je me demande comment le fait d'amener des éléments de la culture que je considère comme « populaire », dans ma pratique de recherche-création, me permet de réfléchir aux structures hégémoniques faisant partie de mon héritage culturel. Je me questionne aussi sur les intersections possibles entre les divers types de rapports de pouvoir auxquels je fais référence dans ces sphères culturelles populaire et savante que je présente comme opposées.

Ce sont des pistes de réflexion liées à ces questions complexes que je développerai, au fil de ce deuxième chapitre, en examinant les manières dont j'approche la culture populaire dans ma recherche-création. Pour ce faire, je ferai d'abord des liens entre ma pratique performative et celle du duo Jourdain-Larose, en m'appuyant sur ma performance *Inspire-Transpire* (2019). Je définirai ensuite le concept de masculinité hégémonique, développé par la sociologue Raewyn Connell, en montrant comment il est central à mes questionnements sur les normes sociales et la binarité de genre.

2.2 Masculinité hégémonique

Au Québec, le duo Jourdain-Larose, reconnu pour ses projets amalgamant art et activisme dans une approche à la fois drôle et subversive, me semble un exemple évocateur de pratiques utilisant la culture populaire comme stratégie de contestation. Lors d'un événement organisé dans le cadre du festival *Edgy Women*, en 2013, les deux artistes ont présenté une installation-performance intitulée *Tour de piste*. Cette proposition artistique ludique consistait à transporter physiquement les membres du public dans un parcours imitant un circuit automobile. À la différence d'une piste habituelle, les voitures étaient remplacées par des culturistes (*body builders*), qui, pour l'occasion, se sont transformé·e·s en des sortes « d'humains-manèges », rappelant certains jeux de foire comme le carrousel.

En plus de poser un regard humoristique sur le caractère hégémonique de certains types de masculinités, la participation de deux culturistes incitait à une réflexion critique sur les représentations sociales des corps notamment liée à la binarité de genre. (Gingras-Olivier, 2014, p. 158) Comme l'historienne de l'art Marie-Claude Gingras-Olivier le mentionne au sujet de l'œuvre du duo d'artistes :

Alors que la performance évoquait les normes associées aux hommes (la force, la virilité, etc.), la présence des deux culturistes (une femme et un homme) appelait également à repenser la représentation sociale des corps “au croisement de l’industrie pharmaceutique, de l’auto-érotisme, du fétichisme et de la performance.” (Gingras-Olivier, 2014, p. 158)

Figure 2.1 Jourdain-Larose, *Tour de piste*, installation-performance, 2013.



Cette œuvre fait écho à des méthodes que j’utilise dans ma pratique à plusieurs égards. Tout d’abord, j’intègre moi aussi des éléments de la culture populaire, celle qui est représentative du milieu où j’ai grandi, de manière humoristique, comme des articles de sport et des pièces d’automobiles, afin d’ouvrir des réflexions sur mon rapport à la masculinité hégémonique. J’entends par masculinité hégémonique, une série de comportements, d’attributs et de rôles sociaux, associés aux hommes et perçus comme étant normaux au sein d’une communauté spécifique. Tout comme le décrit la sociologue Raewyn Connell dans son livre *Masculinités : enjeux sociaux de l’hégémonie* (2018), il s’agit d’une « configuration des pratiques de genre visant à assurer la perpétuation du patriarcat et la domination des hommes sur les femmes. » (Connell, 2018, p. 11) Dans cette logique, la norme veut que les hommes de ma région natale soient notamment hétérosexuels, forts, habiles manuellement et autonomes financièrement. Ces critères sociaux apparaissent comme innés, à un point tel qu’ils semblent provenir d’une essence objective et universelle. C’est que dans un système patriarcal, « on pense presque systématiquement la “ véritable ” masculinité comme émanant du corps des hommes — comme inhérente au corps masculin ou exprimant quelque chose d’un corps masculin. » (Connell, 2018, p. 29)

Ces critères, pouvant ne pas sembler comme des rôles à réfléchir — ou critiquer — compte tenu du caractère « naturel » qu'on leur confère, deviennent des contraintes parce qu'ils tendent à imposer une vision normative qui stigmatise les personnes qui ne correspondent pas à ces critères restreints. En me basant sur mon expérience personnelle, les rapports sociaux caractérisés par ce type de normes rigides ont souvent mené à des dérapages nocifs, comme le machisme, le sexisme et l'homophobie. Ne correspondant pas moi-même, durant ma jeunesse et mon adolescence, à plusieurs de ces critères, notamment par mon apparence physique, ma manière d'interagir socialement et mes intérêts, j'ai souvent été confronté·e à de l'intimidation — des insultes, des attaques physiques, etc. — venant de la part des « gardien-ne-s » de cette conception rigide de la masculinité.

2.3 *Inspire-Transpire*

Si Jourdain-Larose travaille avec des culturistes, phénomènes culturels en chair et en os de cette étrange binarité ritualisée, j'incarne de mon côté, par ma présence performative, mon attitude et mes interactions avec des objets, certains aspects de ce qui constitue la masculinité hégémonique. Par exemple, dans ma vidéo-performance *Inspire-Transpire* (2019), faite en collaboration avec les artistes Lucas Blais-Gamache (performeur) et Olivier Ricard (caméraman), nous nous prêtons démesurément à un « entraînement physique » à l'aide d'une *sex swing* et en dansant de manière déchaînée avec un *danseur-des-vents*³ sur une chanson techno. Le tout est enrobé par un éclairage stroboscopique alternant du rose au noir, rappelant une ambiance de *rave*. De plus, une série de mots tels qu'authenticité, courage et persévérance défilent derrière nous par l'entremise d'un projecteur.

Mon ami Lucas et moi sommes habillé·e-s avec des chandails blancs et des pantalons noirs, donnant l'impression que nous faisons partie d'une troupe pouvant s'apparenter à un mélange de cirque ou de danse. Malgré notre expression de genre pouvant être perçue comme masculine — barbe, moustache, cheveux courts, musculature, etc. — certains éléments de notre apparence physique, comme mes cheveux orange fluo et mon vernis à ongles, détonnent tout de même des normes esthétiques rigides dites viriles. Dans ce projet, nous avons décidé de travailler à partir d'objets et de thématiques qui représentent pour nous des clichés de la culture machiste répandus dans les normes sociales et renforcies par les médias de masse : le sport, le sexe et les automobiles.

³ Un danseur-des-vents est un tube de matière textile de forme vaguement humanoïde, maintenu gonflé à l'aide d'un ventilateur fixé à sa base. Les danseurs-des-vents sont couramment utilisés comme dispositifs publicitaires et dans les événements festifs.

Figure 2.2 Sébastien Goyette Cournoyer, *Inspire-Transpire*, vidéo-performance, 1:46 min, 2019.



Figure 2.3 Sébastien Goyette Cournoyer, *Inspire-Transpire*, vidéo-performance, 1:46 min, 2019.



Ma posture critique s’incarne dans ce projet précis, par le détournement des objets de leurs sens habituels — utiliser la *sex swing* comme accessoire d’entraînement physique, considérer le *danseur-des-vents* comme partenaire de danse. Cette relation double entre enfant-adulte, sérieux-drôle, sport-érotisme, nous place dans une ambiguïté qui nous permet, notamment, de mettre en lumière le caractère (homo)érotique ou du moins homosocial — souvent tabou — lié à l’entraînement physique entre hommes hétérosexuels. Les réflexions sur les pratiques sexuelles hétéronormées sont aussi transposées par nos interactions avec les objets qui nous placent dans des positions corporelles pouvant être perçues comme érotiques, mais tout en gardant une attitude froide et sérieuse. Cette approche pince-sans-rire me permet de jouer ironiquement avec le fait que dans la culture hétéronormative, ainsi que dans mon propre rapport à la sexualité, il y a des inconforts liés à l’(homo)sexualité et à l’érotisation du corps masculin. De plus, le rythme incessant avec lequel nous nous dévouons à notre activité physique faussement-athlétique, en présence de slogans envahissants, renvoie à cette pression de « performer » les valeurs masculines prescrites par les médias comme la force, l’endurance et le courage.

Figure 2.4 Sébastien Goyette Cournoyer, *Inspire-Transpire*, vidéo-performance, 1:46 min, 2019.



Étant préoccupé-e par ces violences systémiques engendrées par les conduites et les rapports de domination qui les sous-tendent, je tente de critiquer ces structures qui influencent ma manière d’être et d’interagir avec les autres, dans le but éventuel d’assimiler des comportements anti-oppressifs. Pour ce faire, l’humour me semble être une approche pertinente, puisqu’il me permet, d’une part, de remettre en question la personne que je suis en me distanciant de moi-même et, d’autre part, de considérer la façon dont ces modèles affectent ma manière d’être. Il s’agit tout de même d’une posture très délicate, car le fait même de parler d’hommes peut amener à une reconduction des rapports de domination, et ce, malgré l’angle critique que je souhaite y intégrer. Je cours le risque de confirmer ou encore de renforcer les privilèges auxquels une grande partie des hommes cisgenres blancs et hétérosexuels ont déjà accès dans

nos sociétés. De plus, en tentant d'approfondir mes connaissances sur les rapports de pouvoir machistes, je me rends compte que plusieurs des recherches qui ont été faites sous le thème de la masculinité ont été réappropriées par des groupes, tels que les masculinistes, afin de justifier les structures hégémoniques patriarcales. Ces règles de conduite sont, selon les masculinistes, des comportements inhérents aux hommes et à la masculinité. (Dupuis-Déri, 2018, p. 17) Ce sont ces mêmes groupes qui accusent souvent « les femmes » d'être la source de leur perte de repères identitaires et de la « crise de la masculinité » dont souffriraient, selon eux, les hommes dans la société actuelle. (Dupuis-Déri, 2018, p. 11) C'est d'ailleurs cette présumée crise qui est décrite par le professeur en sciences politiques Francis Dupuis-Déri, dès les premières lignes de l'introduction de son livre *La crise de la masculinité : Autopsie d'un mythe tenace* (2018). Le chercheur caractérise sa réflexion comme suit :

L'HOMME EST EN CRISE, dit-on. Parce qu'il n'y a plus de modèles masculins. Parce que les pères sont évincés par des mères dominatrices. Plusieurs symptômes permettraient de diagnostiquer cette crise de la masculinité, soient l'échec scolaire des garçons, le chômage des hommes, la difficulté pour les hommes de draguer des femmes, la violence des femmes contre des hommes et tous ces suicides d'hommes poussés à bout par des femmes qui les ont rejetés et abandonnés. (Dupuis-Déri, 2018, p. 11)

Malgré le fait que je souhaite, à l'instar de Dupuis-Déri, m'opposer drastiquement à ces opinions, je conviens qu'il est difficile de prendre conscience des dominations perpétuées par soi-même quand le système nous avantage sur plusieurs aspects en étant perçu-e comme un homme cisgenre blanc hétérosexuel. Je spécifie « perçu-e », que je me considère plutôt comme une personne non-binaire. Cela étant dit, je suis conscient-e qu'étant donné que j'ai reçu une socialisation masculine et que mon expression de genre est plus souvent perçue dans ce spectre, j'ai plus de chance de bénéficier, malgré moi, de la plupart des privilèges auxquels les hommes blancs cisgenres hétérosexuels ont accès socialement. Le sociologue Michael Scott Kimmel, spécialiste en études de genre, illustre bien ce phénomène d'avantages sociaux auxquels la majeure partie de ces catégories de personnes ont accès quotidiennement, en comparant cet élan favorable avec le fait de courir le vent dans le dos. Il écrit : « *being white, or male, or heterosexual in this culture is like running with the wind at your back. It feels like just plain running, and we rarely if ever get a chance to see how we are sustained, supported, and even propelled by that wind.* » (Kimmel, 2002, p. 42)

C'est en considérant les inconforts qui pourraient être engendrés face à la prise de conscience de ma position que je crois qu'il est de ma responsabilité d'entamer cette réflexion sur les formes de privilèges dont je jouis, tout en travaillant à les déconstruire. Cette démarche me semble nécessaire afin d'engager un processus réflexif chez ceux dont la posture privilégiée ne les amène pas nécessairement à considérer

leur positionnement. Cela me semble d'autant plus important étant donné que les groupes marginalisés, qui vivent ces rapports de domination, doivent quotidiennement y faire face en subissant les violences systémiques qui leur sont imposées.

Dans cet esprit, dans ma vidéo-performance *Inspire-Transpire*, je détourne par le biais de l'humour les valeurs masculines prescrites par les médias de masse, comme l'endurance et la force physique, afin de dévoiler mon incapacité à les performer de manière soutenue. Cette difficulté à correspondre à l'idéal normatif de la masculinité se dégage, notamment, par la maladresse de mes mouvements, mon épuisement physique ainsi que la précarité du dispositif supportant ma *sex-swing*, lequel pourrait s'effondrer à tout moment. Cette posture crée une tension par son échec potentiel, par la vulnérabilité se dégageant d'un·e artiste qui peut perdre le contrôle de ses moyens. Dans cette optique, l'échec et la vulnérabilité déjouent les traits de caractère valorisés par les normes de la masculinité, comme la robustesse et l'agressivité, nourrissant le mythe malsain d'une virilité inébranlable. C'est ce que nomme le sociologue Pierre Bourdieu : « Tout concourt ainsi à faire de l'idéal impossible de virilité le principe d'une immense vulnérabilité. » (Bourdieu, 1998, p. 75) Comme il le mentionne, cette prétendue virilité, qui réfère à la fois à la capacité reproductive, sexuelle et sociale, devient une charge dans laquelle les hommes transposent les peurs et angoisses que leur suscite la vulnérabilité qu'ils associent à la féminité. (Bourdieu, 1998, p. 56-57) Le sociologue écrit : « La virilité est une notion éminemment relationnelle, construite devant et pour les autres hommes et contre la féminité, dans une sorte de peur du féminin et d'abord en soi-même. » (Bourdieu, 1998, p. 59) De ce fait, l'humour me permet d'opérer un déplacement dans ma posture, une reconfiguration me permettant de déjouer le contexte hégémonique dans lequel j'ai grandi. Pour ce faire, je conçois l'échec et la vulnérabilité comme des solutions potentielles me permettant de m'engager en dehors de la position de domination véhiculée par les discours machistes et patriarcaux faisant partie de mon environnement social. Cependant, il est rare que la réception d'une œuvre soit unanime. Pour déterminer la capacité de cette dernière à évoquer mes intentions, je m'appuie sur les commentaires et les interprétations que je reçois. Dans le cas de ma vidéo-performance *Inspire-Transpire*, la plupart des gens avec qui j'ai discuté ont perçu la critique des valeurs de performance et de dépassement de soi véhiculées par les médias de masse. Même s'ils n'ont pas détecté littéralement les liens que je souhaitais faire avec la vulnérabilité et la virilité, la plupart faisaient des liens avec la masculinité toxique, la culture populaire, les slogans publicitaires, etc. Je suis néanmoins conscient·e que ces témoignages sont restreints dans la mesure où la majorité des personnes avec qui j'ai discuté me connaissent déjà et sont plus ou moins familières avec ma pratique artistique.

C'est justement cet aspect de vulnérabilité qui est mis en exergue dans la figure du tragicomique, figure à laquelle je m'attarderai maintenant afin de réfléchir aux liens entre l'échec et le détournement des structures hégémoniques liées à la masculinité.

2.4 Le Tragicomique : l'artiste qui échoue

Dans son article *Over and Over, Again and Again* (2010), l'artiste-chercheuse et enseignante Emma Cocker prend comme grille d'analyse le mythe de Sisyphe pour aborder des pratiques d'artistes qui travaillent selon des cycles d'échec ou de répétitions. Elle les caractérise ainsi : « *Endless actions. Irresolvable quests. Repeated tasks that are inevitably doomed to fail or that are recursively performed — over and over, again and again.* » (Cocker, 2010, p. 154)

Parmi ces artistes se retrouve Bas Jan Ader, un artiste performeur et conceptuel Néerlandais qui, durant les années 1970, a exploré le potentiel de l'échec sous diverses formes dans ces œuvres vidéographiques. Dans sa série *Falls*, on peut voir l'artiste mettre son corps en péril à plusieurs reprises, par exemple, en tombant d'une chaise en déséquilibre sur un toit de maison (*Fall 1*, Los Angeles, 1970) ou encore en perdant le contrôle de son vélo en longeant un canal et en tombant dans l'eau (*Fall 2*, Amsterdam, 1971). Comme le mentionne Cocker à son égard : « *Ader appears locked into a rule or obligation that requires him to repeatedly attempt an action in the knowledge that it will fail.* » (Cocker, 2010, p. 157)

Figure 2.5 Bas Jan Ader, *Fall 1* (Los Angeles), vidéo-performance, 24 min, 1970.



Ce qui m'intéresse particulièrement dans le travail de Bas Jan Ader est sa posture située quelque part entre le tragique et le comique, qui ouvre des réflexions, notamment, sur la notion d'humour liée à la précarité de l'existence humaine. Toujours dans sa lecture sisyphéenne, Cocker décrit Ader :

[T]he artist appearing to move between different positions — between seriousness and levity, investment and indifference, humour and despair — complicates any single reading of the Sisyphian tendency or rather creates a field of engagement in which interpretation remains multifaceted and shifting, never fixed. (Cocker, 2010, p. 156)

Par la véracité et l'ampleur de ses chutes, il incite les regardeuses à se mettre dans une position d'empathie envers lui. Comme le danger potentiel dans lequel il se trouve est en fait bien réel — il tombe réellement sans avoir recours à des trucages — l'artiste nous confronte à une certaine forme de vulnérabilité et de fragilité.

Figure 2.6 Bas Jan Ader, *Fall 2* (Amsterdam), vidéo-performance, 19 min, 1971.



Finalement, l'une des caractéristiques de son travail qui m'interpelle beaucoup est la ressemblance entre son style d'humour et celui des films burlesques du début du 20^e siècle comme ceux de Buster Keaton. Malgré le fait que ses œuvres l'ont constamment placé dans un danger physique potentiel, les cascades d'Ader s'apparentent plus à l'humour *slapstick* qu'aux performances « héroïques » d'endurance corporelle comme le pratiquaient plusieurs artistes d'art corporel à la même époque. (Wilkinson, 2007, p. 78)

Au milieu des années quatre-vingt-dix, l'artiste danois Peter Land travaille à partir de préoccupations similaires à celles de Ader. Que ce soit en tombant perpétuellement de sa chaise en portant un veston en paillette avec un verre de whiskey à la main (*Pink Space*, 1995) ou en déboulant des escaliers qui semblent infinis (*The Staircase*, 1998), l'artiste trace également lui-même, dans une entrevue, un parallèle entre le mythe de Sisyphe et la perte de repères existentiels et identitaires dans son travail :

In a sense, finding meaning is a labor of Sisyphus, because meaning keeps moving. It's like building a scaffolding that you can hang meaning onto, and it falls apart every time because something has moved, or reality has changed, and the foundation under the scaffolding has disappeared, so it comes crashing down again and again. (Land, 2017)

Figure 2.7 Peter Land, *Staircase*, vidéo-performance, 5 min, 1998.



Je montrerai comment je me suis inspiré-e des méthodes entourant les notions d'échec et de vulnérabilité, utilisées par ces artistes, afin de les intégrer à ma pratique performative comme solutions potentielles face aux formes hégémoniques de la masculinité.

2.5 *Labilité manuelle*

À cet effet, j'ai réalisé, en 2020 une vidéo-performance intitulée *Labilité manuelle*, qui s'inspire des pratiques de Bas Jan Ader, Peter Land et du film *One week* de Buster Keaton. Mon action consistait à faire tenir en équilibre une simili maison. Celle-ci était composée de quatre murs faits à partir de bois d'œuvre, de panneaux de contreplaqué, d'un rouleau de prélat et d'un toit en tôle ondulée. Le défi de la tâche était de tenir les morceaux en place, sans utiliser de clous ni de vis, mais seulement par un jeu d'équilibre. La performance se déroule sur un terrain vacant situé au centre-ville de Trois-Rivières. J'ai choisi ce lieu

pour son architecture à la fois urbaine et régionale. D'un côté, il y a un bâtiment délabré en briques rouges saillantes plus typique de la ville et de l'autre, des appartements dans un quartier populaire qui me rappelle le quartier où j'ai grandi. La majeure partie de la vidéo-performance illustre mes tentatives à rassembler les divers éléments de la maison pour finalement la voir s'effondrer. Après une quarantaine de minutes, je réussis à la faire tenir en équilibre, sans toit et de manière précaire.

Figure 2.8 Sébastien Goyette Cournoyer, *Labilité manuelle*, vidéo-performance, 14:38 min, 2020.



Quelque temps après, je colle trois manches à balai ensemble avec du ruban à conduits et j'installe un rouleau à peinture au bout. Par la suite, je peins un des murs avec de la peinture verte. La distance entre le rouleau à peinture et moi complexifie la tâche, déjà délicate, par le côté bancal du dispositif. Après avoir grossièrement peint l'un des murs, je m'approche de la caméra en fixant dans le vide d'un air désespéré. Je m'allume finalement une cigarette dans laquelle j'avais préalablement mélangé au tabac de la poudre de feu de Bengale. À chaque fois que j'inspire la fumée, la cigarette produit des étincelles qui explosent près de mes yeux.

Le ton humoristique que j'incorpore à mon projet s'inspire directement de l'humour tragicomique de Bas Jan Ader et de Peter Land. Celui-ci est exploité dans la vidéo par mon jeu ambigu entre le ridicule de mes efforts à monter une maison sans outils et le côté dramatique qui prend place graduellement par mes tentatives acharnées à élever la « maison ». Malgré le fait que la zone de risque dans laquelle je me trouve est moins « spectaculaire » que la série *Falls* de Bas Jan Ader, je crois tout de même qu'il y a une forme d'empathie suscitée par mes échecs répétitifs. Comme l'a déjà mentionné Henri Bergson dans son essai

sur le rire (1900), « le pire ennemi du rire était l'empathie. » (Arez, 2017, para. 12) Selon sa théorie, pour pouvoir rire de quelqu'un, il faut en être détaché émotionnellement. (Arez, 2017, para. 13) Ce que je trouve intéressant de l'humour tragicomique est justement ce va-et-vient entre l'empathie et l'amusement que l'on ressent en me voyant performer.

Je me suis également directement inspiré·e du film *One week* de Buster Keaton. Le film raconte l'histoire d'un jeune couple nouvellement marié qui se fait offrir une maison démontable, avec les pièces réparties dans des boîtes numérotées, comme cadeau de mariage. Un passant, qui aperçoit l'époux en train de monter la maison, décide de lui faire une blague de mauvaise foi et de changer les numéros des boîtes. À la suite de ce geste, pendant une bonne partie du film, Buster Keaton (le mari) tente, tant bien que mal, de faire tenir la maison debout — ce qu'il accomplit éventuellement même si la maison n'a plus du tout la forme qu'elle était censée avoir initialement. En m'inspirant de ce film, je reprends certains codes de ce qu'on appelle le *slapstick*. Le *slapstick*, qui se traduit en français par « bâton claqueur », est un style d'humour qui date de plusieurs siècles (Encyclopaedia Britannica, 2017), mais qu'on retrouvait aussi beaucoup dans le cinéma burlesque comme les films de Buster Keaton. L'une de ses caractéristiques principales est la violence physique, volontairement exagérée, qui est infligée aux personnages. L'une des raisons pour laquelle je suis attiré·e par ce genre d'humour est son côté direct et accessible qui résonne avec ma préoccupation de vouloir m'adresser à des personnes qui sont à l'extérieur des milieux artistiques et universitaires. On peut tous plus ou moins se reconnaître dans le fait de s'acharner sur une tâche vouée à l'échec, et c'est ce qui m'interpelle. Je m'identifie également fortement au côté gauche et maladroit que Buster Keaton incarne dans son film, tout en ayant une sorte d'insouciance ou de candeur malgré son incapacité à faire les choses comme il le devrait. C'est ce côté maladroit assumé que j'utilise dans ma vidéo comme manière de critiquer, par l'humour, la masculinité hégémonique qui tente d'imposer l'idée qu'un « vrai » homme est habile manuellement et qu'il est toujours en contrôle de la situation.

De plus, je vois un potentiel métaphorique énorme dans le symbole de la maison. Celle-ci peut jouer sur les frontières entre l'espace intérieur et extérieur, le conscient et l'inconscient, l'intime et le public. Le titre *Labilité manuelle*, quant à lui, est un jeu de mots avec l'« habileté », référant au savoir-faire de quelqu'un.e, et « labilité », désignant l'instabilité, un état précaire. En plus de référer à la posture de travailleuseuse maladroit.e que j'incarne dans la vidéo-performance, le titre réfère conceptuellement à la relation fragile et ambiguë que je ressens vis-à-vis de mes fondations identitaires, sociales, économiques et familiales. Il évoque aussi le côté de moi qui ne souhaite plus adhérer aux normes sociales par rapport à la masculinité et au couple hétérosexuel monogame qui s'achète une maison et qui veut avoir des enfants. De mon expérience personnelle, et en observant les personnes autour de moi, je me rends compte que

l'exclusivité dans le couple mène souvent à des dérapages toxiques comme la jalousie, la possessivité et la violence. D'un autre côté, mes tentatives relationnelles sortant du cadre normatif se sont avérées anxiogènes et se sont souvent mal terminées puisque j'ai parfois reproduit les mêmes comportements dont je souhaite me dissocier. Il est donc question, dans ces expériences aussi, de vulnérabilité et d'échec, et des possibles remaniements qu'ils apportent.

En outre, on pourrait dire que le symbole de la maison avec des fondations précaires évoque mon sentiment d'être condamné·e à un cycle perpétuel de tentatives vouées à l'échec. D'un côté, dans le fait de ne plus adhérer à certains modèles normatifs et, de l'autre, d'avoir l'impression d'échouer à cause de mes angoisses et de mes insécurités chaque fois que j'explore de nouveaux modèles. De ce fait, l'échec est pour moi une manière d'exposer mes malaises, mes angoisses et mes incertitudes, que je cherche souvent à cacher, parce qu'elles me donnent l'impression de perdre le contrôle et d'être vulnérable. En apprenant à les accepter et à les montrer, j'aspire à sortir de cette spirale et à développer de nouvelles manières de vivre mon identité et mes relations. À cet effet, cette phrase du théoricien queer J.J. Halberstam résonne avec mon désir d'émancipation identitaire et relationnelle : « *The queer art of failure turns on the impossible, the improbable, the unlikely, and the unremarkable. It quietly loses, and in losing it imagines other goals for life, for love, for art, and for being.* » (Halberstam, 2018, p. 88)

Figure 2.9 Buster Keaton, *One Week*, film, 25 min, 1920.



Figure 2.10 Sébastien Goyette Cournoyer, *Labilité manuelle*, vidéo-performance, 14:38 min, 2020.



CHAPITRE 3 CARNAVAL ET LIMINARITÉ

« *Under this ritual act of decrowning a king lies the very core of the carnival sense of the world—the pathos of shifts and changes, of death and renewal.* »

Mikhaïl Bakhtine, 1984, p.124

Dans ce dernier chapitre de mon mémoire, j'introduirai d'abord les concepts de carnavalesque, de réalisme grotesque et de statut liminal, développés par Mikhaïl Bakhtine et Victor W. Turner, afin de les mettre en relation avec mon projet de fin de maîtrise s'intitulant *Foirade*. Pour ce faire, j'expliquerai comment ces thématiques liées au carnaval et la liminalité agissent dans mon travail et nourrissent mes réflexions sur les structures hégémoniques patriarcales faisant partie de ma socialisation. M'appuyant sur ces notions, je comparerai la manière dont l'installation *Mary's Cherries* (2003) de Mika Rottenberg, peut être analysée sous un angle carnavalesque et grotesque, en comparant des éléments conceptuels et esthétiques de son œuvre avec mon projet final. J'aborderai finalement la figure du clown se retrouvant dans l'installation vidéo *Clown Torture* (1987), réalisée par Bruce Nauman, en faisant des parallèles avec mon approche tragicomique de l'humour.

3.1 Le Carnavalesque

En 1965, l'historien et théoricien de la littérature russe, Mikhaïl Bakhtine, dans son livre *Rabelais et son monde*, théorise le terme carnavalesque en se basant sur les œuvres littéraires de l'écrivain François Rabelais. Dans ses romans publiés au 16^e siècle, Rabelais critique la société dans laquelle il vit en évoquant les conflits sociaux et politiques qui la traversent, puisant dans l'imagerie festive, colorée et excessive que représentent les divertissements à son époque. Selon Bakhtine, une œuvre, qu'elle soit littéraire ou autre, peut être qualifiée de carnavalesque si elle contient au moins l'une des trois caractéristiques suivantes : un renversement des hiérarchies, un comportement excentrique et une non-linéarité narrative. Lors des carnivals de l'époque médiévale, un des exemples de cette suspension temporaire des hiérarchies sociales était celui des clowns qui s'habillaient en rois et des rois qui s'habillaient en clowns lors de la Fête des Fous. (Karwa, 2019) Le concept de renversement s'appliquait à plusieurs sphères de la société, même jusque dans les mœurs qui étaient normalement valorisées. Tel que rapporté par l'historienne de l'art, Marie Fraser :

Le carnavalesque, comme l'explique Bakhtine, représente des moments d'activités collectives où les règles sont suspendues. C'est le lieu d'une transgression calculée de l'interdit : prétexte à un retournement des codes, des conventions, des règles, à un ébranlement temporaire de la cohésion sociale. (Fraser, 2009, p. 26)

Figure 3.1 *La Fête des Fous au Moyen-Âge*. [maculture.ca]



Le comportement excentrique, quant à lui, correspond à toutes formes d'attitudes ou de propos qui, habituellement, ne sont pas socialement acceptés. Au Moyen-Âge, ces types de comportements pouvaient s'appliquer, par exemple, dans la quantité de nourriture ou d'alcool consommés, dans la manière de s'habiller ou de se comporter, ou encore, dans les pratiques sexuelles dites dévergondées. Le carnaval créait donc un contexte temporaire pour que les participant-e-s puissent jouir collectivement des excès des festivités auxquels ils n'avaient normalement pas droit. Comme l'ajoute Fraser à cet effet :

Les participants sont entraînés dans un jeu qui va bien au-delà de leur choix, de leur activité, de leur rôle social, voire de leur intention. Les espaces festifs que sont les parades, les processions ou les manifestations invitent le public, non seulement à s'impliquer, mais à modifier son comportement pour adopter un état festif, un état d'esprit partagé par tous les participants. (Fraser, 2009, p. 27)

Finalement, le troisième élément soulevé par Bakhtine, se rattachant plus spécifiquement à la forme d'un récit, est la non-linéarité narrative. Cette caractéristique se distingue par une histoire qui se détache d'un récit classique, c'est-à-dire un-e protagoniste vivant une série d'événements qui se déroule dans le respect d'un ordre chronologique. À l'inverse, la non-linéarité représente toutes formes de développements qui disjonctent les événements, lesquels surgissent sans forcément avoir de liens, du moins logiques, les uns avec les autres. (Karwa, 2019) Puisque la notion de narrativité a beaucoup évolué depuis le 16^e siècle,

l'on pourrait débattre de la pertinence de ce terme dans un contexte artistique contemporain. Or, à mon avis, même si la non-linéarité est surtout le fait des écrits (et autres formes narratives) actuels, elle reste active dans mon œuvre *Foirade*, pour des raisons que je décrirai plus en profondeur au fil de ce chapitre.

Le « réalisme grotesque » est un autre des concepts que Bakhtine a développés et qui est intimement lié à la notion de carnivalesque. Se basant une fois de plus sur des éléments puisés dans les écrits de Rabelais, Diane Bracco, spécialiste en langues, explique que, pour Bakhtine le réalisme grotesque est :

Une culture populaire enracinée dans les rites, spectacles et œuvres comiques du Moyen-Âge, en particulier dans la tradition carnivalesque. Celle-ci repose sur l'appréhension du corps comme force positive et régénératrice, moteur d'un rire comique profondément ancré dans la matérialité. (Bracco, 2012, p. 2)

C'est à même cette vision positive du corps ancrée dans la matière, que le potentiel subversif du grotesque se loge, puisqu'il permet une rupture avec les représentations normatives véhiculées par les canons officiels qui antagonisent et dédaignent les classes populaires. (Bracco, 2012, p. 2) Comme l'ajoute Bracco à ce sujet :

La dimension subversive du grotesque carnivalesque apparaît comme une force régénératrice qui bouleverse et détruit la culture dominante pour permettre l'avènement d'un ordre nouveau, bâti sur le terreau fertilisé par l'ensevelissement de l'ordre ancien. Les inversions, dilatations ou éclatements extravagants sont le fruit d'une opération de transmutation qui ne cesse de métamorphoser la vie en mort et la mort en vie. (Bracco, 2012, p. 3)

Les représentations grotesques se retrouvant dans le divertissement du carnaval deviennent donc des prétextes à renverser symboliquement les hiérarchies et les rapports de pouvoir. Ainsi, les membres des classes populaires usent-ils de diverses stratégies humoristiques, comme la parodie et l'hyperbole, afin de rendre abjects les corps et les mœurs des élites dominantes. (Bracco, 2012, p. 3) Dans cette logique, les valeurs normalement considérées comme nobles deviennent temporairement vulgaires, celles perçues comme sacrées deviennent profanes et ainsi de suite. (Bracco, 2012, p. 3)

J'analyserai plus en détail les composantes de mon projet *Foirade*, en comparant ses éléments carnivalesques avec ceux d'artistes qui ont des approches conceptuelles et esthétiques que je considère connexes aux miennes.

Depuis la théorisation de Mikhaïl Bakhtine, les pratiques d'un grand nombre d'artistes et de théoricien·nes, notamment dans les études de genre, peuvent être lues sous l'angle du carnivalesque, en raison des questionnements sociaux, politiques, économiques et identitaires qu'ils soulèvent. Parmi ceux-ci se trouve Mika Rottenberg, une artiste contemporaine new-yorkaise surtout connue pour ses créations humoristiques mettant en relation le corps féminin et les mécanismes de production, afin de critiquer l'exploitation des travailleuses. (Castagnini, 2015, p. 11) Dans son installation vidéo *Mary's Cherries*, réalisée en 2003 [fig. 17], l'artiste crée un univers à la fois drôle et étrange mettant en scène un groupe de femmes qui effectue un travail à la chaîne. L'esthétique *kitsch*, combinée aux dispositifs artisanaux avec lesquels les protagonistes exécutent leur boulot, m'inspirent un espace liminal se situant quelque part entre une manufacture, une chaîne de *fast-food* et un salon d'esthétique. L'œuvre d'une durée de 3 minutes 50, projetée en boucle par l'entremise d'un moniteur, est suspendue dans une structure cubique en bois recouverte avec le même stuc et tapis faisant partie du décor de l'œuvre filmée. La vidéo aux allures surréalistes et claustrophobes met en scène trois petites pièces fermées situées sur trois étages séparés. Dans chacune de ses salles, une femme blanche d'âge moyen, vêtue d'un uniforme de travail de couleur pastel — casquette visière, chemise décolletée et badge indiquant son prénom — est assise à une station de travail en se vouant à une tâche spécifique et répétitive.

Figure 3.2 Mika Rottenberg, *Mary's Cherries*, installation-vidéo, 5:50 min, 2003.



Une première travailleuse fait du vélo stationnaire permettant d'alimenter l'énergie d'une lumière, dont la présumée « Mary » se sert afin de faire pousser à une vitesse incroyable ses ongles rouges démesurément longs. Une fois qu'ils ont fini de pousser, elle les lance à une troisième ouvrière, située dans la pièce en dessous d'elle, qui les écrase afin de créer une pâte similaire à de la plastiline. La pâte est finalement envoyée à une dernière femme, assise à l'étage inférieur, qui façonne la matière jusqu'à ce qu'elle se transforme magiquement en cerises au rouge écarlate. Dans son article « Mika Rottenberg's Video Installation Mary's Cherries : A Parafeminist "dissection" of the Carnavalesque » (2015), l'historienne de l'art Laura Castagnini analyse comment les « corps travailleurs » féminins, dans l'œuvre de Rottenberg, sont costumés et exagérés de manière à être perçus comme carnavalesque, c'est-à-dire, « *a parody of the normative body that unfolds to reveal an expansive parody of femininity, fetish, and feminism.* » (Castagnini, 2015, p. 12) En plus de leurs uniformes caricaturaux et de leurs accessoires stéréotypant l'apparence dite féminine, l'artiste a filmé des non-actrices aux particularités physiques hors-normes, liées notamment à leur poids ou leur musculature, permettant une transgression des notions reçues sur les standards de beauté « féminins ». (Castagnini, 2015, p. 11) Ce détournement des clichés est qualifié par Castagnini comme une utilisation carnavalesque de la parodie, permettant une distance critique par rapport aux modes phallogocentriques des représentations des femmes. (Castagnini, 2015, p. 13) La distanciation critique opère dans mon exposition de fin de maîtrise.

3.3 FOIRADE

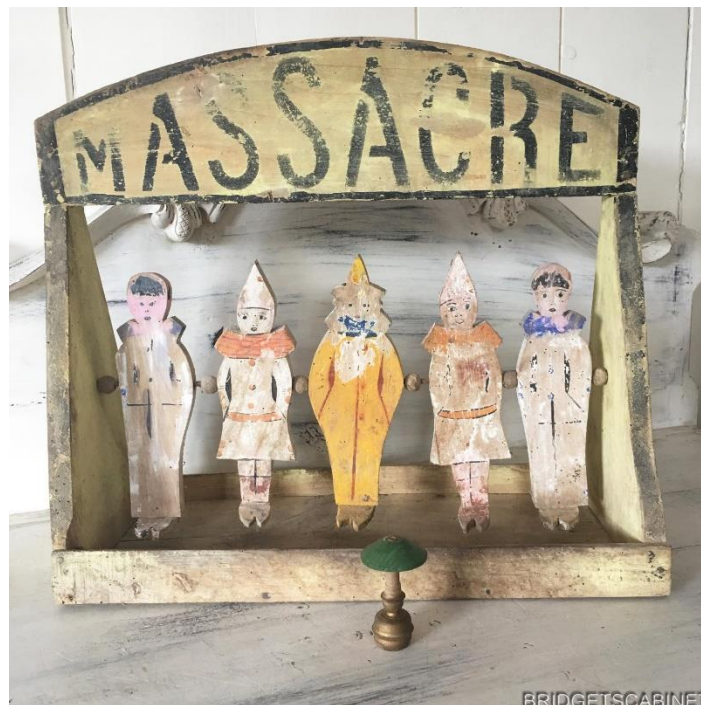
Mon projet de final, intitulé *Foirade*, est une installation composée de trois vidéos-performance : *Flaccide*, *Gag Réflexe* et *Dégonfler*. Dans chacune d'elles, je me mets en scène, avec des objets performatifs que j'ai fabriqués en m'inspirant de jeux de fête foraine. Son titre réfère à un jeu de mots — entre la foire et le fait de foirer — correspondant aux deux thématiques principales de l'exposition. Les vidéos sont filmées dans ma cour arrière à Trois-Rivières. J'ai choisi ce lieu pour son mélange hétéroclite de végétations, de bâtiments et de gravier qui, une fois éclairé à la noirceur, s'apparente à l'ambiance de la fête foraine de mon village natal. Je mobilise les concepts de carnavalesque et de réalisme grotesque afin de montrer comment dans mon exposition *Foirade*, ils constituent aussi des approches de détournement des normes hégémoniques que j'ai intériorisées. D'autre part, ils me permettent d'inverser symboliquement les rapports de pouvoir, en m'infligeant la violence de ces rapports de domination, par l'entremise de rites carnavalesques et d'objets performatifs que j'ai fabriqués en m'inspirant de jeux de fête

foraine. Ces actions ludiques opèrent comme des renversements parodiques et grotesques dans lesquelles mes « comportements excentriques » subvertissent les normes sociales et les rôles de genre faisant partie de mon héritage culturel. De ce fait, le carnaval devient métaphoriquement un espace liminal dans lequel je suspends mon ancien système de valeurs dominantes, afin de me diriger vers un nouveau statut, qui demeure toujours indéterminé.

3.3.1 *Flaccide*

Dans la première projection vidéo, qui s'intitule *Flaccide*, je retire des balles d'un distributeur et les lance vigoureusement sur une forme cylindrique flaccide, d'environ dix pieds de haut. L'objet sculptural, maintenu au sol par une base circulaire en bois peint mauve, tient en équilibre grâce à trois béquilles en bois aux rayures mauves et blanches. La forme rembourrée est recouverte d'un tissu rose pastel avec un motif de pois texturés, complexifiant la polysémie de l'objet, qui évoque à la fois un pénis de peau blanche, un jouet sexuel et un condom texturé. Sa forme cylindrique est également similaire à celle d'un danseur-des-vents, objet avec lequel j'ai travaillé dans ma performance *Inspire-Transpire* (2019), que l'on retrouve fréquemment en guise d'attraction dans les événements festifs chez les concessionnaires de voitures.

Figure 3.3 Jeu massacre, 1900. [bridgetscabinet.com]



Au cours de la vidéo, je projette des balles avec acharnement jusqu'à ce que je réussisse à faire perdre l'équilibre à la forme phallique en textile. Ce dispositif, ludique et inquiétant, s'inspire des jeux répandus dans les fêtes foraines, incluant celle de mon village natal. Le premier se nomme Massacre, et ses règles sont simples : les participant-e-s sont invité-e-s à lancer des balles sur des points stratégiques de silhouettes de personnages qui sont souvent des clowns. Ce jeu en apparence inoffensif encourage et banalise les comportements violents (dans ce cas-ci le meurtre), souvent valorisés chez les jeunes garçons, lors des jeux de compétition. Le deuxième est le jeu connu généralement comme Le jeu de l'homme fort, consistant à frapper sur un levier au maximum de sa force, à l'aide d'une masse, afin de faire monter une balle le plus haut possible. Le dispositif qui la contient est une structure verticale numérotée et au sommet, une cloche désigne le point le plus haut où la balle peut se rendre. L'attribut principalement valorisé dans cette partie compétitive est la force physique réservée exclusivement, du moins selon ce que son titre suggère, aux « hommes ».

Figure 3.4 Jeu de l'homme fort [partytreats.ca]



En plus d'entretenir des stéréotypes de genre, il me semble évoquer les normes patriarcales par son dispositif en lui-même : une longue forme droite verticale, pour ne pas dire un phallus « érecté » — surtout lorsque la balle monte au sommet —, faite à partir de matériaux solides et durables, nourrissant l'illusion de force et de durabilité associée à la masculinité normative et hégémonique. Dans cet esprit, j'ai voulu détourner ironiquement, par la fabrication d'objets inspirés par le carnaval, la prédominance phallique et machiste se dégageant de divers jeux de fête foraine.

Figure 3.5 Sébastien Goyette Cournoyer, *Flaccide*, vidéo-performance, 2:12 min, 2022.



Cet accent sur les formes phalliques se rapproche des stratégies parodiques que l'on retrouve dans la définition du réalisme grotesque de Bakhtine, et qui sont employées par Mika Røttenberg, afin de faire ressortir l'étrangeté des normes associées à la féminité. Dans *Mary's Cherries* (2003), cette étrangeté émerge de l'exagération des symboles féminins concordant avec l'apparence physique des actrices : longs ongles, poitrines volumineuses, cheveux blonds, maquillage excessif, etc. Pour reprendre l'analyse que nous propose Castagnini de Røttenberg, cette abondance de symboles :

dissect[s] the clichés [of femininity], turning them inside out and showing them as they really are — creepy and furthermore, in rendering symbols of femininity uncanny, Røttenberg enacts an expansive feminist parody of the markers of femininity as well as the fetishisation of women's bodies. (Castagnini, 2015, p. 25)

Dans mon projet, l'étrangeté est également mise en évidence par une surabondance de symboles qui, dans mon cas, sont associés à la masculinité. Cette démesure symbolique opère étroitement avec le concept d'inquiétante étrangeté, que Castagnini retrouve dans plusieurs aspects des œuvres de Rottenberg. Initialement développé par Sigmund Freud en 1919, le psychanalyste décrit l'inquiétante étrangeté de la manière suivante :

An uncanny effect is often and easily produced when the distinction between imagination and reality is effaced, as when something that we have hitherto regarded as imaginary appears before us in reality, or when a symbol takes over the full functions of the thing it symbolizes, and so on. (Freud, 2001, p. 636)

Dans la même logique que cette caractérisation de l'inquiétante étrangeté, l'univers de la foire est dépeint dans mes vidéos comme un espace liminal brouillant les frontières entre l'imagination et la réalité. Dans le cas de *Flaccide*, l'anormalité se manifeste par l'ambiguïté du dispositif performatif qui, de par ses couleurs pastel, ses formes schématisées et son côté ludique, évoque les jeux de foire et l'enfance. Néanmoins, sa ressemblance à un phallus ajoute une connotation sexuelle venant troubler l'univers de jeu infantile. Cette allusion à la sexualité se retrouve également dans la fonction du jeu que je qualifierais d'« anti-libidinal », comme je tente de faire perdre l'érection de l'objet branlant qui tient déjà sur des béquilles.

Je perçois dans ce jeu qui ridiculise la prédominance des valeurs patriarcales, une concordance avec la notion de renversement des hiérarchies sociales décrites par Bakhtine. De la même manière que le carnaval suspend temporairement les rapports de pouvoir en les ridiculisant, la flaccidité de la matière de mon dispositif agit comme une antithèse parodique des énormes structures robustes régulièrement utilisées dans les jeux de foire conçus pour les « hommes ». La mollesse de la forme illustre aussi allégoriquement que les fondements du patriarcat, bien qu'ils semblent puissants et indestructibles, sont fragiles et ébranlables. Sur le plan personnel, j'interprète l'objet phallique en relation avec mon propre rapport à la masculinité hégémonique. Le fait de lancer des balles pour faire *débander* la forme phallique illustre mon désir de me déprendre des normes machistes que j'ai inconsciemment assimilées. Loin de vouloir réduire le pénis à un symbole exclusivement masculin, j'utilise ici le phallus comme symbole de mon éducation centrée sur une vision binaire et essentialiste du genre relative aux simples organes sexuels.

3.3.2 *Gag Réflexe*

La deuxième vidéo, *Gag Réflexe*, s'inspire du jeu de foire Water Gun Clown Race consistant à viser dans la bouche d'un clown à l'aide d'un fusil à l'eau. L'objectif est de tirer suffisamment d'eau dans la bouche du clown pour éclater un ballon au-dessus de sa tête. Ce jeu se joue à plusieurs personnes, la première d'entre elles qui fait éclater le ballon gagne la partie.

Figure 3.6 Watergun Clown Race. [pixabay.com]



Dans cette optique, j'ai fabriqué un dispositif en bois que j'ai peint en bleu et rouge en m'inspirant des couleurs primaires, attirantes pour le regard, que l'on retrouve un peu partout dans les fêtes foraines. La structure bleue a pour utilité de supporter deux récipients d'eau dans lesquels sont insérés deux tubes de plastique transparent. Ces tuyaux sont reliés à deux siphons rattachés, à une forme de bois percée d'un trou où je peux insérer ma tête. Cette forme en bois ressemble à une sorte des instruments de torture. Durant la performance filmée, je siphonne manuellement l'eau qui se trouve dans les récipients translucides. Une fois le dispositif activé, l'eau sort par deux embouts que j'ai fabriqués à partir de capuchons de connexion qui sont dirigés plus ou moins dans la direction de ma bouche.

Pendant l'exécution de l'action répétitive où je tente d'avaler le plus de liquide possible, je grimace en sortant la langue et en crispant mon visage dans le but d'atteindre les deux jets d'eau. La mise en scène pouvant sembler au départ comique, voire même absurde, transforme graduellement l'humour en inquiétude. Cet aspect troublant s'explique par la quantité excessive d'eau sur mon visage et dans ma bouche qui mène à des sons d'étouffements se rapprochant parfois même de vomissements. Les gestes répétés avec les plans de caméra rapprochés montrant mon visage crispé ajoutent également à la dimension angoissante. De plus, le collet autour de mon cou, malgré son caractère ludique, ressemble à certains

instruments de torture médiévaux, comme le pilori, qui servaient à humilier publiquement des personnes condamnées pour divers crimes. Le fait que j'active moi-même le dispositif génère une ambiguïté supplémentaire donnant l'impression que je me voue à une sorte de rituel d'auto-humiliation dont je suis lae seul-e témoin. À cet effet, je perçois plusieurs parallèles entre cette vidéo-performance et le concept de réalisme grotesque développé par Mikhaïl Bakhtine. Durant l'époque médiévale, certains éléments corporels étaient considérés comme grossiers. (Bracco, 2021, p. 3) L'une des raisons de ce phénomène est qu'à l'époque, le corps était perçu comme « pur » alors que le monde extérieur était « impur ». (Bracco, 2021, p. 3) De ce fait, les parties externes du corps permettant au monde extérieur de pénétrer la chair ou à l'inverse, les éléments situés à l'intérieur du corps qui peuvent sortir vers l'extérieur étaient considérés comme une exagération du grotesque. (Bracco, 2021, p. 3)

Dans cette logique, Laura Castagnini fait un rapprochement entre cette conception du corps et la manière dont les ongles de Mary sont dépeints dans l'installation *Mary's Cherries*. Dans la première étape de production, les ongles de Mary sont montrés dans un état de croissance artificiellement induit qui, en plus de leur exagération comique, joue sur des contrastes entre des matières artificielles et comestibles. La transformation cyclique des ongles en nourriture qui sera ingérée par les consommateurs des cerises au marasquin s'inscrit, selon Castagnini, dans une vision bakhtinienne du grotesque qu'elle décrit comme étant « *the artistic or literary expression of the material body in a transformative state of becoming, such as eating, copulating, excreting, or decaying.* » (Castagnini, 2015, p. 17) Ainsi, c réside dans l'espace ambigu dans lequel les cerises — symbolisant la vie — découlent de la coupe des ongles — symbolisant la mort —, transformant de manière cyclique le dégoût en appétit, et l'abjection en rire. (Castagnini, 2015, p. 17-18) Dans ma vidéo, cette manifestation du grotesque se retrouve dans la quantité élevée de liquide absorbé. Malgré sa transparence, celui-ci est susceptible d'évoquer métaphoriquement d'autres fluides corporels comme l'urine, la salive ou le sperme. De surcroît, les plans de caméra rapprochés de mon visage dévoilent ses rouges dans les yeux boutons, morve, etc. — perverti par le « monde extérieur », représenté par l'eau projetée sur ma figure.

Figure 3.7 Sébastien Goyette Cournoyer, *Gag Réflexe*, vidéo-performance, 4:30 min, 2022.

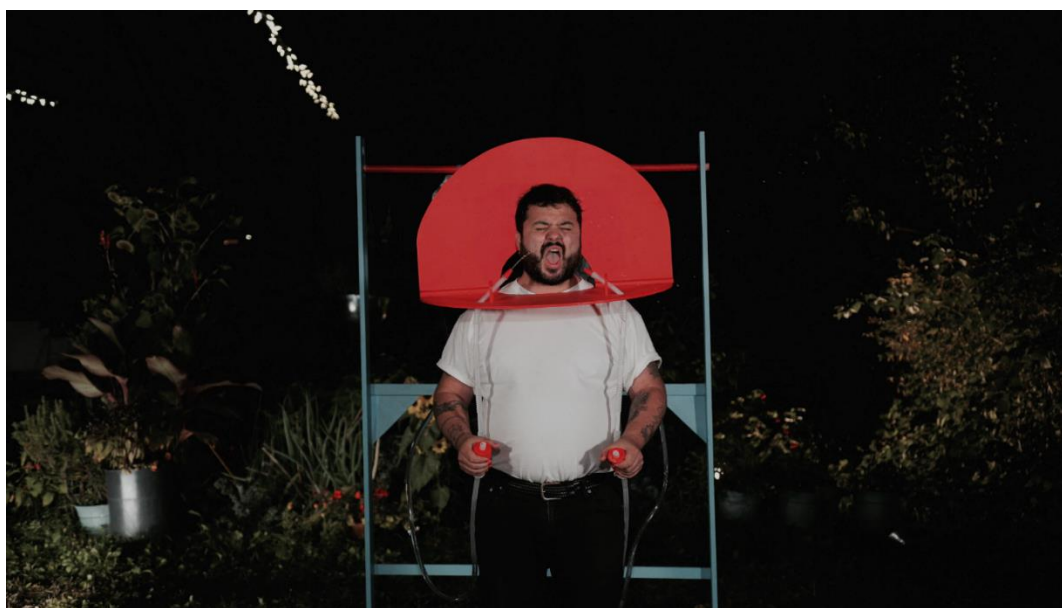


Figure 3.8 Sébastien Goyette Cournoyer, *Gag Réflexe*, vidéo-performance, 4:30 min, 2022.



La défaillance du dispositif à l'aide duquel je m'inflige ce traitement d'autohumiliation symbolique s'apparente au concept de liminalité, théorisé par l'anthropologue Victor W. Turner, que l'on retrouve dans divers rites de passage au travers le monde, notamment, ceux d'élévation et d'inversion de statuts. Comme l'indique l'artiste-chercheuse Patricia Rivas, dans sa thèse de doctorat portant sur la performance de l'idiotie, les rituels d'élévation se caractérisent, selon Turner (1990), par « l'abaissement vécu par les néophytes dans les rites initiatiques parce qu'il inflige également la faiblesse, “humili[ant] [...] et banalis[ant]” celui qui aspire à s'élever dans la hiérarchie. » (Turner cité par Rivas, 2016, p. 60) Contrairement aux rituels d'élévation, l'anthropologue ajoute que ceux qui visent à un inversement de statut prennent forme lorsque « les statuts inférieurs acquièrent temporairement des pouvoirs symboliques de domination. » (Turner cité par Rivas, 2016, p. 61) Dans un cas comme dans l'autre, ces rituels de passage se déroulent généralement en trois étapes : la séparation, l'intermédiaire et l'agrégation. (Turner cité par Rivas, 2016, p. 55) Comme le précise Rivas, la première étape représente un comportement symbolique signifiant « le détachement de l'individu ou du groupe par rapport soit à un point fixe antérieur dans la structure sociale, soit à un ensemble de conditions culturelles (un “état”), soit aux deux à la fois. » (Rivas, 2016, p. 55) La seconde, nommée parfois intermédiaire ou en marge, qui signifie la phase liminale, représente « une étape d'indétermination dans laquelle le sujet traverse “un domaine culturel qui a peu ou aucun des attributs de l'état passé ou à venir”. » (Rivas, 2016, p. 55) Lors de la dernière phase, le rituel est finalement conclu par une réintégration de l'individu ou du groupe concerné dans sa nouvelle place dans la hiérarchie sociale. (Rivas, 2016, p. 55)

Dans ma vidéo, je m'inspire de ces étapes ritualisées en créant un langage gestuel et symbolique, visant à créer une allégorie carnavalesque du patriarcat cishétéronormatif blanc. Ces éléments se retrouvent, d'une part, dans l'allusion aux formes phalliques, à la masturbation et à l'éjaculation tout au long du siphonnage des liquides. D'autre part, dans l'utilisation de codes associés à la pornographie machiste et hétéronormée, c'est-à-dire, une représentation binaire de la sexualité centrée autour du désir « masculin » dans lequel l'« homme » est perçu comme un être dominant et actif, et la « femme », comme passive et soumise. En me « soumettant » à ces rites d'autohumiliation, je renverse symboliquement les rapports de pouvoir, en me faisant subir les violences patriarcales. Cet assujettissement auto-infligé par inondation de ma bouche et de mon visage de liquide, rehausse l'excentricité de mes comportements, au sens carnavalesque du terme, puisqu'il évoque, quoique métaphoriquement, une conduite défiant le rôle dominant et actif associé aux normes masculines.

Même si ma performance ne constitue pas en soi un rituel initiatique, je perçois néanmoins plusieurs parallèles entre son langage gestuel et symbolique et les rituels d'élévation et de renversement de statuts,

tels que décrits par Turner. Par exemple, dans le même sens que l'étape de « séparation », l'objectif derrière l'imposition de gestes autopunitifs et répétitifs, dans ma performance, est aussi de me séparer allégoriquement du groupe social — homme cisgenre hétérosexuel — duquel j'ai été forcé de faire partie depuis ma jeunesse. Cependant, les indices permettant de discerner si j'aspire à élever ou inverser mon statut social, demeurent latents. Cette posture ambivalente pourrait s'expliquer en partie par mon statut social complexe : une personne non-binaire blanche ayant été socialisé comme un homme cisgenre dans un contexte populaire et hétéronormatif. De ce fait, même si j'ai grandi dans un cadre dominant, j'estime que mon processus de désidentification, notamment dans mon affirmation de personne non-binaire, se rapproche plus de l'objectif d'un rituel d'inversion que d'élévation de statut. Je demeure néanmoins critique à l'idée que mon désir de me désidentifier du genre auquel j'ai été assigné à la naissance et la déconstruction des comportements s'y rattachant, suffis à subvertir les codes de la culture dominante. À ce sujet, Rivas spécifie que, dans la pensée de Turner (1990), les rituels d'inversion et les rituels d'élévation ne subvertissent pas réellement les structures de pouvoir en place, mais ils ne font que « réaffirmer le maintien de la structure en prouvant le farfrelu d'une organisation inverse. » (Rivas 2016, p. 62) Quoi qu'il en soit, je ne m'intéresse pas particulièrement à la réussite de mes comportements carnavalesques, mais plutôt au potentiel subversif que la phase intermédiaire est susceptible d'engendrer. À mon avis, on ne réussit jamais à se défaire entièrement des normes et du contexte social dans lequel on a grandi. Néanmoins, je considère que mon processus de désidentification, évoqué dans ma performance, est en soi émancipateur puisqu'il trouble l'illusion de staticité des normes et les rôles de genre associés à mon statut social. Comme le précise Turner (1990) : « À la fois à l'intérieur et à l'extérieur de la structure sociale, les individus qui expérimentent une situation liminaire sont dans une position ambiguë, en ce sens qu'ils “échappent ou passent au travers du réseau des classifications qui déterminent les états et les positions dans l'espace culturel”. » (cité par Rivas, 2016, p. 55-56) Patricia Rivas fait d'ailleurs plusieurs liens entre la phase liminale, décrite par Victor W. Turner, et la notion de carnavalesque, telle qu'entendue par Mikhaïl Bakhtine. Si chez Turner les individus en situation de liminalité « transgressent les limites classificatoires » (cité par Rivas, 2016, p.56), on parlera chez Bakhtine de « l'abolition provisoire de tous les rapports hiérarchiques, privilèges, règles, tabous. » (cité par Rivas, 2016, p. 56) Pour ma part, je considère que ces deux définitions de la liminalité correspondent à l'objectif principal de ma performance autodégradante : celui de rassembler symboliquement à un seul objet des facettes paradoxales et contradictoires qui constituent mon apparence sociale. Dans ce sens, elle se rapproche de l'ambivalence des images carnavalesques, qui, dans la conception bakhtinienne, sont « toujours doubles, réunissant deux pôles du changement et de la crise : [...] la louange et l'injure, la jeunesse et la décrépitude, le haut et le bas, la face et le dos, la sottise et la sagesse. » (Bakhtine cité par Rivas, 2016, p.57)

3.3.3 *Dégonfler*

Dans la troisième projection, qui a pour titre *Dégonfler*, je reprends la chambre à air que j'ai utilisée lors de la performance *Lostocôte*. La scène se déroule dans la même cour de gravier que *Flaccide* et *Gag Réflexe*, mais cette fois, je suis entouré de plusieurs spots d'éclairage créant une ambiance qui rappelle les arènes de cirque. Durant la performance filmée, je débute en gonflant la *tripe* à l'aide d'une pompe à vélo manuelle. Ce geste itératif prend graduellement de l'ampleur au fur et à mesure que la vitesse du pompage s'accroît. Par mes va-et-vient répétitifs et l'attention portée sur le son de ma respiration saccadée, la scène rappelle une séance de masturbation ou de pénétration sexuelle. Néanmoins, les efforts physiques et la persévérance avec lesquels je gonfle cet objet banal, me rendent essoufflé et en sueur, créent une atmosphère plutôt dramatique. Suite à l'exécution de cette tâche, je m'assois à l'intérieur du trou en caoutchouc rempli d'air. Me trouvant dans un équilibre plutôt précaire, je cherche un point à partir duquel faire des rotations sur moi-même. Après quelques tentatives chancelantes, je fais quelques pirouettes maladroitement exécutées en éraflant et en cognant mon corps contre le gravier. Je dégonfle finalement le tube noir opaque en le contractant vigoureusement dans mes bras tout en me contorsionnant au sol. À cette étape de la performance, mes sifflements respiratoires sont prédominants, je transpire à flots et ma peau et mes vêtements sont salis de terre humide et de poussière. En m'appuyant contre la chambre à air, j'y laisse des traces de sueur qui lustrent certaines parties de l'objet et lui confèrent un caractère érotique.

Figure 3.9 Sébastien Goyette Cournoyer, *Dégonfler*, vidéo-performance, 5:42 min, 2022.



L'éclairage de type arène de cirque ou encore une arène de combat amplifie la théâtralité de ma performance donnant l'impression qu'elle est plus glorieuse qu'elle ne l'est réellement. Cette spectacularisation d'actions pathétiques, au cours de laquelle mon corps est confronté à des difficultés dont je suis moi-même la source, évoque la figure du clown, intimement liée à la notion d'échec, qui est insinuée dans chacune des vidéos de mon projet *Foirade*.

3.3.4 Bruce Nauman, *Clown Torture*

Un artiste qui m'inspire beaucoup et qui a utilisé le personnage du clown pour son potentiel métaphorique est Bruce Nauman. En 1987, il a créé une œuvre intitulée *Clown Torture*, d'une durée approximative d'une heure, composée de deux projections ainsi qu'une installation à quatre canaux diffusés grâce à quatre moniteurs. L'installation est conçue de manière à ce que les deux vidéos projetées à grande échelle soient placées en face à face, sur deux murs opposés ; les quatre autres canaux soient présentés sur des télévisions cathodiques, empilées par groupe de deux, sur des socles rectangulaires blancs. (Leonid Weintraub, 2007, p. 71)

Figure 3.10 Bruce Nauman, *Clown Torture*, installation-vidéo, approx. 1 heure, 1987.



Figure 3.11 Bruce Nauman, *Clown Torture*, installation-vidéo, approx. 1 heure, 1987.



Les moniteurs dévoilent quatre séquences narratives, diffusées en boucle, racontant les (mé)aventures absurdes d'un clown joué par l'acteur Walter Stevens. Que ce soit en hurlant incessamment le mot « non » en remuant dans tous les sens (*No, No, No, No (Walter)*), en s'efforçant d'équilibrer, à l'aide d'un manche à balai, un bol d'eau contenant un poisson rouge qui lui tombe perpétuellement sur la tête (*Clown with Goldfish*) ; ou encore, en succombant à la surcharge de la comptine « Pète et répète » qu'il répète continuellement (*Pete and Repeat*), le clown coincé dans une boucle temporelle, sans fin, emprisonne les spectateurices avec lui, dans un univers sensoriel discordant, où l'humour s'entremêle avec l'échec et l'angoisse. (Leonid Weintraub, 2007, p. 73) Comme le mentionne le chercheur Maxim Leonid Weintraub, un grand nombre de spectateurices et de critiques d'art qui ont vu *Clown Torture* ont témoigné que leur expérience de l'exposition était « *“disorienting,” “unbearable,” “excruciating,” “unsettling,” “abrasive,” and “repellent,” Nauman’s video installation Clown Torture is indeed an experience that produces in spectators a “fussy anxiety [that] swamp[s] us with dread”.* » (Leonid Weintraub, 2007, p. 71)

En plus de la surdose visuelle et sonore qui la rend anxiogène, un autre élément qui rend accablante l'expérience de *Clown Torture* est sa manière de repousser les limites de la représentation même du clown. Si son rôle est habituellement de remplir les interstices entre deux représentations de cirque, créant l'illusion de la continuité du spectacle, les blagues répétitives faites dans *Clown Torture* échouent rapidement à leur tâche de divertir. Contrairement aux conventions du cirque, le clown chez Nauman performe plutôt, selon Leonid Weintraub :

an endless routine in the fixed glare of a spotlight not typically meant to linger on such a figure. His divertimento, quickly emptied of any diversionary power or entertainment value with each retelling of his not-so-funny joke, seems abruptly ill fitted for his sudden feature-act status. (Leonid Weintraub, 2007, p. 75)

Cette incapacité à remplir son rôle de blagueur distrayant concorde avec le ton tragicomique de ma vidéo *Dégonfler*. Contrairement aux clowns costumés et maquillés se retrouvant dans ces vidéos, la figure du clown s'incarne plutôt, dans mon cas, par l'esthétique de la scène ainsi que la gestuelle maladroite engendrée par l'instabilité de ma chambre à air, me procurant des douleurs et des contraintes physiques. En plus de ces embûches, le caractère clownesque de mes performances réside aussi dans mon entêtement ridicule à effectuer des gestes incohérents dont la réussite semble inatteignable. Ces cycles d'échec répétitifs renvoient conceptuellement à mon acharnement à « performer » mon genre et à me comporter dans mes relations interpersonnelles, en accord avec une vision cishétéronormative malgré la souffrance qu'elle cause à mes fréquentations et à moi-même.

En plus d'évoquer une série d'échecs perpétuels, rappelant le châtement de Sisyphe qui doit grimper éternellement au sommet d'une montagne en faisant rouler un énorme rocher, l'incohérence des actions performatives concorde avec la notion de non-linéarité narrative, comme entendu par Bakhtine. Celle-ci se retrouve, autant dans *Foirade* que *Clown Torture*, dans l'ambiguïté des repères spatiotemporels, dus aux effets de boucles perpétuelles qui brouillent la chronologie des actions et donne l'impression que les protagonistes sont coincés dans des *glitches* temporels sans début ni fin et sans issue possible. Enfin, cette non-linéarité accentue le caractère liminal de la foire se retrouvant dans mes vidéos, que je dépeins comme un espace transitoire qui suspend, par l'entremise de pratiques carnavalesques, les divers systèmes de domination se logeant autant en moi que dans mes interactions sociales.

Dans la conception que je m'étais faite de mon exposition, je prévoyais que l'humour et le ludisme soient en avant-plan dans la réception générale du public. Je croyais que les couleurs vives de mon installation et que l'incongruité de mes actions feraient d'abord rire les gens et feraient jaillir, par la suite, davantage de malaise. En me basant sur ma propre expérience et celle des visiteuses, je constate que pour la majorité, c'est le tragique qui ressort le plus de mon exposition. Les gens ont semblé voir davantage un drame dans mon acharnement à faire des actions répétitives et éprouvantes qui me font souffrir. Même si cette constatation diffère de mes intentions initiales, je ne peux pas dire que je la perçoive comme un échec pour autant. Cependant, les réflexions que j'en retiens et qui seront pertinentes pour la suite de mon travail artistique sont : que reste-t-il d'humoristique dans mon travail ? Est-ce que l'humour est toujours essentiel à ma démarche afin de réfléchir aux impacts des normes sociales et des rôles de genre ? Un autre des éléments qui diffère de mes attentes est la mise en espace. Initialement, je désirais ajouter des éléments installatifs dans l'espace afin de créer une cohésion avec les objets performatifs dans mes vidéos-performances. Je voulais créer une ambiance qui évoquait la fête foraine en reprenant les mêmes codes de couleurs et thématiques. Néanmoins, il me semble que plusieurs éléments scénographiques auraient pu être mieux envisagés dans l'espace. Par exemple, la station bleu et rouge dans laquelle Gag réflexe est présentée, ne donnait pas autant l'effet d'un kiosque de jeu de foire que je l'aurais pensé. Il manquait peut-être un ajout de fusils à eau ou de siphons, sur le comptoir avant, afin que les gens puissent mieux faire le pont entre le kiosque et la vidéo. La distance entre le comptoir avant et la projection nuisait aussi à l'immersion du public. D'autre part, je trouve que la disposition des cadres du diptyque Flaccide, placé côte à côte sur le mur, manquait d'élaboration. Les liens formels entre les cadres rayés mauve et blanc et les jeux de foire étaient moins développés que les deux autres installations (le kiosque et la façade de chapiteau de cirque). Une autre configuration serait à développer pour qu'elle soit cohérente avec les deux autres kiosques-stations. Pendant le montage de mon exposition, j'ai vécu des incertitudes

en lien avec mes choix esthétiques et la pertinence des ajouts installatifs dans les deux salles d'exposition. Au niveau visuel, je tentais de trouver un équilibre entre une finition brute ou minutieuse. En fin de compte, les opinions des gens sur la mise en espace sont assez diversifiées : pour certain.e.s, elle était trop propre et minutieuse, ce qui la rendait incohérente avec la thématique carnavalesque de mon exposition ; pour d'autres, elle évoquait la fête foraine de manière efficace sans tomber dans la surcharge d'éléments. En ce qui me concerne, je crois que le dispositif qui fonctionnait le mieux était celui de la façade du chapiteau de cirque. Je trouve que la façade qui était peinte avec soin à l'avant et qui montrait les matériaux bruts à l'endos était en cohésion avec l'approche de mon exposition : utiliser une façade spectaculaire pour montrer des performances vouées à l'échec.

3.4 Plan de l'exposition, *Foirade*, Atelier Silex, octobre 2022

Mon projet *Foirade* a été exposé en octobre 2022, à l'Atelier Silex, un centre d'artistes situé à Trois-Rivières. Se spécialisant dans les pratiques en sculpture contemporaine, cet organisme à but non lucratif est néanmoins un lieu de diffusion pour les pratiques artistiques interdisciplinaires locales et internationales. Au deuxième étage du centre se trouvent deux salles d'exposition, la première, dénommée la salle 0...3/4, est une salle d'exposition aux murs blancs, cloisonnée, qui permet des mises en espace en tous genres. La deuxième salle, nommée la salle Multifonctionnelle, est un espace insonorisé aux murs noirs où la projection et l'installation sonore peuvent facilement être exploitées.

Mon projet de fin de maîtrise était réparti dans les deux salles d'exposition. Dans la salle 0...3/4, j'ai installé trois projections vidéo. *Flaccide* était présentée en diptyque, du côté gauche de la salle, sur deux écrans entourés de cadres en bois. Les cadres étaient peints avec des motifs mauves et blancs, reprenant les mêmes codes de couleurs que l'objet performatif dans ma vidéo-performance. La vidéo *Gag Réflexe*, quant à elle, était projetée du côté droit de l'espace à l'intérieur d'une structure rappelant un kiosque de jeu forain. Un panneau lumineux indiquant le titre de l'exposition (*Foirade*), était aussi installé au sol à l'entrée de l'exposition. Le panneau et le kiosque étaient également peints avec le même rouge et bleu que le dispositif que j'utilise dans *Gag Réflexe*. L'objectif de ce rappel était de créer un lien formel entre la projection et sa présentation dans l'espace de la galerie. Ces ajouts sculpturaux, qui reprennent les mêmes couleurs que les objets avec lesquels je performe dans mes vidéos, s'inspirent également de la récurrence des matériaux utilisés par Mika Rottenberg dans son installation *Mary's Cherries*. J'ai opté pour cette stratégie scénographique théâtrale parce que je voulais renforcer l'ambiance de la fête foraine dans l'expérience du public. J'ai décidé de regrouper ces deux vidéos parce qu'elles contiennent des

objets performatifs inspirés par la fête foraine. La salle étant située à l'entrée de la galerie, je souhaitais que les spectateurices traversent les œuvres comme s'ils changeaient d'attractions foraines. Finalement, dans le couloir situé entre les deux salles d'exposition, j'ai installé une flèche en bois, avec des rayures mauves et blanches, entourée d'une lumière clignotante afin de créer une ambiance de spectacle qui encourageait les visiteuses à se déplacer dans les deux espaces.

Dans la salle multi, *Dégonfler* était projetée au centre de la pièce sur un écran muni d'une toile de projection blanche d'environ 2,4 m x 3,04 m. À l'entrée de la salle, j'ai installé un mur en panneaux de bois sur lequel j'ai peint des motifs triangulaires rouges et bleus, en m'inspirant des façades de chapiteaux de cirque. Au centre de la façade, il y avait une porte recouverte de rideaux rouges en velours. Le public devait donc la traverser afin d'accéder à l'œuvre vidéo. Je voulais que les gens soient intrigués par la deuxième salle, comme on peut l'être en allant voir un cirque ambulante. Je concevais la traversée du chapiteau de cirque comme une entrée métaphorique vers ma psyché. Même si *Dégonfler* reprend les mêmes codes que les deux autres vidéos (gestes répétitifs, tentatives échouées, etc.), elle ouvre la porte vers une intimité et une introspection que ne retrouve pas dans les deux autres œuvres. C'est ce contact avec mon affect que je désirais mettre en relief en la présentant seule dans la salle Multifonctionnel. En m'inspirant de l'installation vidéo *Clown Torture*, réalisée par Bruce Nauman, j'ai mis l'accent sur ma respiration saccadée et les étouffements, afin de créer une ambiance sonore intense et anxiogène. J'ai aussi ajouté une trame sonore burlesque distordue, au moment où je m'apprête à faire des pirouettes, afin d'amplifier l'ambiance clownesque et étrange de ma performance.

Figure 3.12 Foirade, plan de l'exposition, Atelier Silex (salle 0...¾), octobre 2022.



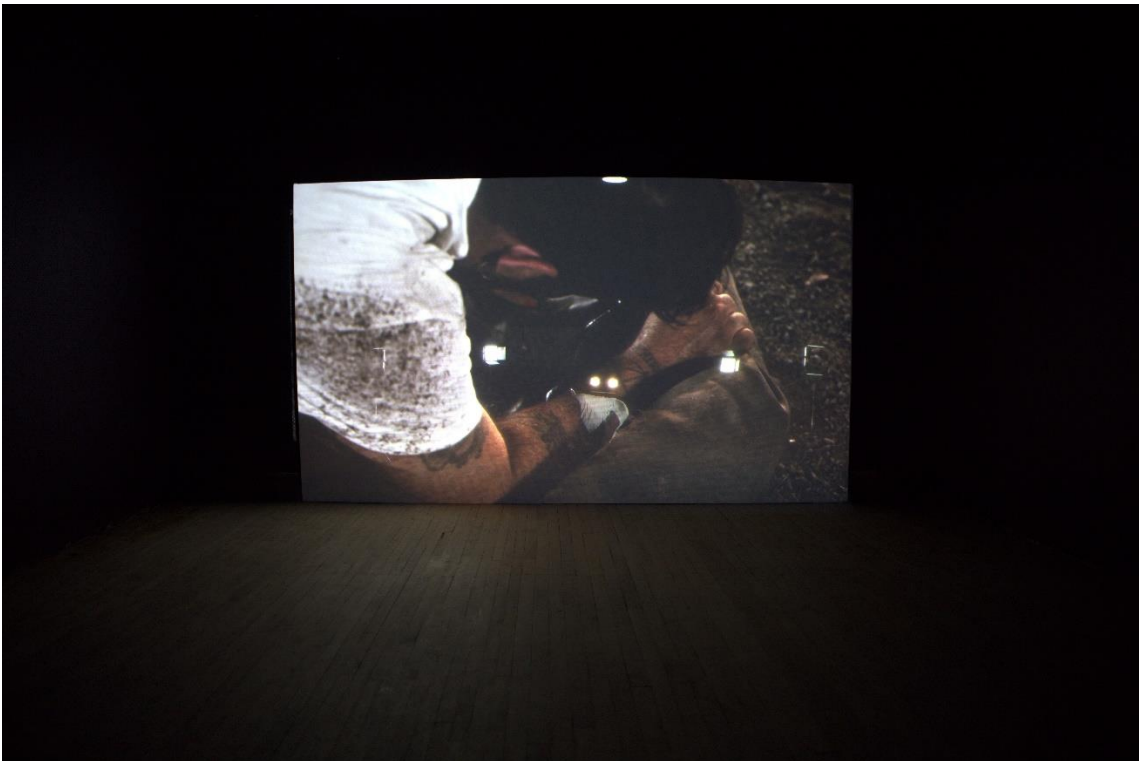
Figure 3.13 *Foirade*, plan de l'exposition, Atelier Silex (salle 0...¾), octobre 2022.



Figure 3.14 *Foirade*, plan de l'exposition, Atelier Silex (salle multi), octobre 2022.



Figure 3.15 *Foirade*, plan de l'exposition, Atelier Silex (salle multi), octobre 2022.



CONCLUSION

Tout au long de ce texte, j'ai montré comment ma pratique en recherche-crédation interroge, par le biais de l'humour, les effets sur ma construction sociale du contexte rural et populaire dans lequel j'ai grandi. Pour ce faire, je me suis appuyé·e sur des études sociologiques et des théories du genre, notamment sur le concept de masculinité hégémonique de Raewyn Connell et de domination masculine, théorisé par Pierre Bourdieu.

Au fil de trois chapitres, j'ai défini mon approche humoristique de la performance en la caractérisant par trois figures principales : le Pince-sans-rire, le Tragi-comique et le Carnavalesque. À cet effet, j'ai montré comment je me suis inspiré·e de l'humour d'artistes tel·le·s Hugo Nadeau, Jourdain-Larose, Bas Jan Ader, Mika Rottenberg et Bruce Nauman, afin de me déprendre des normes sociales et des rôles de genre que j'ai intériorisés. J'ai également décrit les manières dont j'intègre diverses méthodes, empruntées à des artistes et théoricien·nes, par exemple la diminution de l'affect, l'échec répété et le réalisme grotesque, afin de créer des solutions potentielles aux structures hégémoniques.

Ce que je retiens de mes vidéos-performances *Foirade* est que toutes les facettes de moi-même, que je voyais comme antagonistes ou contradictoires (milieu populaire vs milieu intellectuel/universitaire, masculin vs féminin, homme vs non-binaire, monogamie vs non-monogamie, etc.) font partie de moi et sont en constante évolution. Je réalise que ce qui m'empêchait d'en arriver à ce constat, en apparence simple, est que je m'étais créé un idéal erroné « progressiste » et inatteignable. J'avais l'impression que pour accéder à la meilleure version de moi-même, je devais adhérer à tous les modèles alternatifs à la cishétéronormativité : polyamour, non-monogamie éthique, fluidité de genre, pansexualité et de nombreux autres. Chaque démarche que j'entreprenais et qui ne menait pas exactement à cette vision idéalisée — reproduisant inconsciemment des schémas binaires et dualistes (bon/mauvais, conservateur/progressiste, etc.) — me semblait être des échecs lamentables. J'étais à un point tel déconnecté·e de mes émotions et de mes limites que je croyais que l'anxiété et la souffrance que je ressentais étaient des étapes nécessaires à franchir pour me détacher complètement des structures sociales dominantes. En plus d'être une utopie désincarnée qui n'existait que dans mes fantasmes théoriques, je jugeais sévèrement les imperfections de mon parcours et niais par le fait même, ma capacité à évoluer. Je ne suis pas certain·e où ces questionnements sur les normes sociales et la binarité de genre me mèneront sur le long terme, mais je suis persuadé·e que ce travail de déconstruction et de désidentification dans lequel je suis engagé·e depuis plusieurs années sera bénéfique tant pour moi et mes relations actuelles et à venir.

Depuis le début de mes études à la maîtrise, j'ai déjà vécu plusieurs de ces changements épanouissants incluant mon affirmation comme personne non-binaire, ainsi qu'une plus grande fluidité dans mon expression de genre et dans mes configurations relationnelles.

Maintenant que j'ai approfondi mon rapport personnel aux questions de genre, je souhaiterais, dans mes projets, élargir mes connaissances sur celles-ci en lien avec l'histoire coloniale blanche occidentale et le système capitaliste. J'aimerais saisir davantage comment les régimes de pouvoir en place, comme la religion et le système politique, ont contribué à nourrir l'illusion de la binarité de genre et de l'hétéronormativité. Les enjeux de classes sociales liés à l'accessibilité à l'art m'habitent également. Ayant commencé·e, pendant mes études, à donner des cours de création à des personnes vivant avec des difficultés fonctionnelles, l'idée de faire des projets artistiques avec des personnes à l'extérieur du milieu de l'art contemporain m'intéresse de plus en plus. Par contre, je sens que j'ai encore besoin de réfléchir à l'éthique de ma posture, pour ne pas instrumentaliser des groupes de personnes déjà suffisamment marginalisées.

RÉFÉRENCES

- Avez, P. (2017). Qu'est-ce que le comique ? « Le rire » de Bergson (Saison 1, Épisode 10) [Balado]. Dans *Simone et les philosophes*. simoneetlesphilosophes.fr/quest-comique-rire-de-bergson/
- Bakhtine, M. (1970). *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance* (A. Robel, trad.). Gallimard.
- Bakhtine, M. (1984). *Problems of Dostoevsky's poetics* (C. Emerson, trad.). University of Minnesota Press. (Publication originale en 1963)
- Bourdieu, P. (1998). *La domination masculine*. Éditions du Seuil.
- Bracco, D. (2012). *La célébration du corps grotesque bakhtinien dans le cinéma espagnol contemporain*. [Journée d'études]. Laboratoire d'Études Romanes, Université Paris, France.
- Castagnini, L. (2015). Mika Rottenberg's Video Installation Mary's Cherries: A parafeminist "dissection" of the Carnavalesque. *Philament : an online journal of the arts and culture*, 20, 11-40.
- Cocker, E. (2010). Over and over, again and again. Dans Le Feuvre, L. (edit.) *Failure* (p.154-165). Documents of Contemporary Art.
- Connell, R. (2014). *Masculinités enjeux sociaux de l'hégémonie*. Éditions Amsterdam
- Eribon, E. (2009). *Retour à Reims*. Éditions Flammarion.
- Dupuis-Déri, F. (2018). Introduction : La crise, toujours la crise. *La crise de la masculinité : Autopsie d'un mythe tenace* (p.11-23). Éditions Remue-ménage.
- Eyres, E. (2018). *Deadpan Comedy and Personal Narratives in Contemporary Art* [Thèse de doctorat, Northumbria University]. ProQuest Dissertations and Theses Global.
- Fraser, A. (2009). Que la fête commence Processions, parades et autres formes de célébrations collectives en art actuel. *Esse : Arts+opinions*, (67), 22-29.
- Freud, S., Freud, A., Strachey, A. et Tyson, A. (2001). *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud Vol. XVII (1917-1919)*. Vintage.
- Gingras-Olivier, M.-C. (2014). Les pratiques artistiques queers et féministes au Québec : art et activisme en tous lieux. *Recherches féministes*, 27(2), 153–169.
- Halberstam, J. (2011). Chapitre 3 : The Queer Art of Failure. *The queer art of failure* (p.87-123). Duke University Press.
- Hall, S. (2008). Chapitre 5 : Notes sur la déconstruction du « populaire ». *Identités et cultures : Politique des Cultural Studies* (p.119-126). Éditions Amsterdam.
- Higgle, J. (2007). Introduction / All Masks welcome. Dans Higgle, J. (edit.) *The artist's joke* (p.12-19) Whitechapel : Documents of Contemporary Art.

- Karwa, A. (2019). *Mikhael Bakhtin's carnivalesque in 3 easy steps (UGC NET English)* [Vidéo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=NW9zbbQ2-iw>
- Katherine, P. (2018). 88% [Chanson]. Dans *Confessions*. Wagram Music / Cinq 7.
- Kimmel, M. (2002). Towards a pedagogy of the oppressor. *Tikkun Magazine*, 17(6), 42.
- Land, P. (2017). *Peter Land : man falling* [Vidéo]. <https://channel.louisiana.dk/video/peter-land-man-falling>
- Leonid Weintraub, M. (2007). Clowning around at the limits of representation: on fools, fetishes and Bruce Nauman's clown torture. Dans Robb, D. (edit.). *Clowns, fools and picaros : popular forms in theatre, fiction and film* (p.71-86). Rodopi.
- Les éditeurs de l'Encyclopaedia Britannica. (2017). Slapstick comedy. Dans l'*Encyclopaedia Britannica*. www.britannica.com/art/slapstick-comedy
- Lewis, J. (2020). *Hugo Ball : founder of the Dada movement*. The Collector. <https://www.thecollector.com/hugo-ball-founder-of-the-dada-movement/>
- Lussac, O. (2014). From the underdog file @ valie export. 1969. Art Performance. <http://artperformance.over-blog.fr/article-26691674.html>
- Rivas, P. (2016). *La performance de l'idiotie dans la vidéo Actions in Action du duo HalfLifers*. [Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal]. Archipel. <https://archipel.uqam.ca/9100/>
- Robbins, D. (2011). *Concrete comedy: an alternative history of twentieth-century comedy*. Pork salad press.
- Vaid-Menon, A. [@alokvmenon] (2021). *We love jokes* [Vidéo Instagram]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CZCoHTxqD0Y/>
- Turner, V. W.(1990). *Le phénomène rituel : structure et contre-structure*. Presses universitaires de Franc
- Wilkinson, J. (2007). After the fall : the performative art of Samuel Beckett & Bas Jan Ader. *Performance research : a journal of the performing arts*, 12, 77-85.

BIBLIOGRAPHIE

- Bachand, N. (2019). Pas de bullshit ou la sincérité artistique de Myriam Jacob-Allard. *Spirale : magazine culturel*, (269), 50-61.
- Baetens, J. (2005). La culture populaire n'existe pas ou les ambiguïtés des Cultural Studies. *Hermès : revue trimestrielle d'études mystiques et poétiques*. (42), 70-77.
- Côté-Fournier, L. et Lapointe, M-E. (2019). Êtes-vous sérieux? Postures ironiques et usages du trivial, présentation. *Spirale : magazine culturel*, (269), 10-11.
- Dicharry Lavie, E. (2012). L'humour et l'absurde en art contemporain. Une étude de cas: l'œuvre d'Esther Ferrer. *Revue internationale des études Basques*, 2(57), 313-344.
- Fraser, M. (2001). *Le ludique*. Musée du Québec.
- Harmange, P. (2020). *Moi les hommes, je les déteste*. Éditions du Seuil.
- Heiser, J. (2006). Curb Your Romanticism: Bas Jan Ader's Slapstick. Dans Wolf, R. *Please don't leave me*. Boijmans Van Beuningen.
- Keller, F. (2005). *Comique extrémiste*. Éditions Capricci. Lambert, K. (2021). *Querelle de Roberval*. Éditions Hélotrope.
- Leclerc, R. (2019). Hontes et préjugés. Une histoire de la résilience chez Kent Monkman. *Spirale : magazine culturel*, (269), 22-26.
- Louis, E. (2021). *Combats et métamorphoses d'une femme*. Éditions du Seuil
- Mignon, P. (2002). De Richard Hoggart aux cultural studies : de la culture populaire à la culture commune. *Revue Esprit*. (283), 179-190.
- Pasquier, D. (2005). La « culture populaire » à l'épreuve des débats sociologiques. *Hermès : revue trimestrielle d'études mystiques et poétiques*, (42), 60-69.
- Resende Marques da Silva, R. (2018). *Développement d'une pédagogie du jeu clownesque : un parcours entre Brésil et Europe* [Thèse de doctorat, Université Paul Valéry, Montpellier]. HAL science ouverte.
- Vaid-Menon, A. (2020). *Beyond the gender binary*. Pocket Change Collective.