

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

SOIGNER L'IMAGE PAR LA PAROLE :
MISE EN SCÈNE DU « VOIR ENSEMBLE » ET EXPLORATION DE LA VOIX
DANS LA CRÉATION DE DISPOSITIFS PERFORMATIFS

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

PAR
SOPHIE CASTONGUAY

JUILLET 2023

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

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

REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à remercier mon directeur de recherche, Mario Côté, qui a été d'une patience infinie à mon égard et qui a toujours su m'aider à prendre la mesure de l'importance du geste d'écriture comme geste de création. Son soutien m'a permis de mener à terme ce grand projet et je pense sincèrement que sans lui, je n'aurais pas eu l'élan nécessaire pour honorer ma pratique réflexive et ses multiples ramifications. Je remercie aussi vivement les artistes Sylvie Cotton et Laurance Ouellet Tremblay pour leur être-au-monde de l'art. Je remercie David Gagnon de m'avoir accompagné dans mes réflexions et dans mes multiples itérations performatives pendant une très longue période dédiée à l'amitié qui nous a unis. L'écoute active de David m'a permis d'élaborer un monde réflexif plus riche et plus nuancé, plus opaque aussi. Je remercie Caroline Giguère pour sa relecture attentive et Maxence Croteau pour sa relecture passionnée. Je tiens aussi à remercier tout particulièrement les personnes qui ont accepté de participer à mes nombreuses actions performatives au fil des années. Ce sont ces personnes qui m'ont donné l'envie de poursuivre mon travail et d'approfondir mes réflexions sur l'importance de la présence de l'autre dans l'œuvre. J'ai nommé Roxanne Arsenault, Georges Audet, Galadriel Avon, Marjolaine Béland, Alexis Bellavance, Philippe Bertrand, Anne Baie, Tuixén Benet, Mathilde Benignus, Anne Bertrand, Jennifer Beth, Merveille Bombardier, Edith Brunette, Alexis B. Rourke, Andrée-Sophie Cabot, Belinda Campbell, Catherine Cédilot, Magali Chouinard, Ariane Demers, Geneviève Dulude-De Celles, Pierre-Emmanuel Dru, Scott Duncan, Élyse Dupras, Andrée-Anne Dupuis-Bourret, Rachel Echenberg, Valentin Favre, Willie Gagnon, Line Gallant, Gabrielle Giasson-Dulude, François Godin, Marjolaine Goudreau, Thomas Grondin, Manon Hébert, Claudine Hubert, Karina Iraola, David Jacques, Meghan Judge, Eric Ladouceur, Catherine Laforest, Catherine Lalonde-Massecar, Jonathan Lamy-Beaupré, Simon Lanctôt, Isabelle

Lapointe, Raphaëlle Laramée-Roby, Bertrand Laverdure, Arkadi Lavoie-Lachapelle, Marie-Josée Larouche, Karol-Ann Leroy-Lauzon, Chris Lloyd, Anna Marcoux, Émile Marcoux, Gabriel Marcoux-Chabot, Camille Martin, Helena Martin Franco, Caroline Pacchiella, Marc-Antoine Paquin, Isabelle Pin, Catherine Plaisance, Ariane Plante, Chloé Poirier-Sauvé, Marc Yvan Poitras, Isabelle Pontbriand, Conor Ralphs, Anne-Marie Proulx, Karine Raynor, Annie Riendeau, Sabrina Roy, Marion Sénat, Jessica Spencer, Victoria Stanton, Sachiko Sumi, Camila Téllez, Isabelle Tessier, Monique Vacval, Christine Vallée, Emmanuelle Waters, Sarah Wendt, Sebastien Worsnip et j'en oublie, c'est certain.

Par-dessus tout, mes remerciements les plus sincères vont à Mathieu Marcoux avec lequel je partage ma vie. Exister sans lui n'est tout simplement pas concevable puisque ce serait une autre existence. Sa seule présence adoucit mon existence tout entière. Merci à Anna et Émile Marcoux de joyeusement exister. Merci aux travailleurs culturels/artistes qui ont supporté mes recherches performatives depuis plus de vingt ans.

TABLES DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
RÉSUMÉ	vi
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1 LA GENÈSE	
L'origine de la problématique	5
Présentation du problème	10
<i>Un tour de table</i>	13
CHAPITRE 2 DANS L'ENTRE-DEUX	
Entre l'œuvre et le spectateur	18
<i>N'entendez-vous pas ?</i>	21
Écouter, parler, fragmenter	21
<i>ce n'est rien</i>	23
Prendre part	25
<i>Le souffleur</i>	26
CHAPITRE 3 CONSIDÉRATIONS MÉTHODOLOGIQUES	
L'ensemble des matériaux	27
Cartographier le terrain	28
<i>La part du lion ou ne pas s'en sortir</i>	30
Le dévoilement	33
La théorie deleuzienne du signe	35
En pratique : un art contextuel	38
Conduites du chercheur-praticien	40
Une écriture-projet euristique	41
<i>La clé</i>	43

CHAPITRE 4 UN TERRAIN DÉVASTÉ

Consumérisme et cécité	44
L'amour des jouissances matérielles	46
Le nivellement du regard	48
La vie consommée	50
<i>Porc comme pornographie</i>	53
Exhumer les formes	60
<i>Souvenir des corps dans l'espace</i>	61
Le temps qu'il fa fait	63

CHAPITRE 5 DES VOIX DANS L'ATELIER

Les rencontres euristiques	69
Croiser Tino Sehgal	71
<i>Un deuxième café</i>	76
Des rencontres improbables	76
Un réel fluidifié	78
À la recherche d'îlots sociaux sloterdjikian	81
<i>La tête ailleurs I</i>	84
La vie imitant l'art	85
Une bousculade	87
<i>La tête ailleurs II ou Le château fort</i>	91
Témoin d'une conversation entre Bishop et Brughera	94
La nécessité de déléguer et de jouer	100
Le sentiment d'un angle mort	102
Les mots d'Artaud	106
L'amour des objets imaginaires	113

CHAPITRE 6 CREUSER/LA VOIE BRISÉE

Le mot « désir »	116
Le désir de mes parents ou l'objet de la jouissance de l'Autre	122

<i>L'intervention de Susan S.</i>	127
Le désir de débordement/d'incommensurable	130
CONCLUSION	133
ANNEXE	
Objet de création	139
Texte de la partition <i>ce n'est rien</i>	148
Texte de la partition <i>N'entendez-vous pas ?</i>	152
Texte de la partition <i>Le château fort</i>	157
Texte de la partition <i>Porc comme pornographie</i>	161
BIBLIOGRAPHIE	167

RÉSUMÉ

L'ambition de la présente recherche est d'arriver à élucider, en partie, les procédés qui ponctuent mon processus de création en observant la place qu'occupe la théorie en tant que matériau tout en évitant d'éluder ce qui constitue la complexité du terrain étudié. Il faut dire que le terrain se révèle en partie insondable, il est difficilement habitable et s'avère parsemé de zones d'ombres, d'images toutes faites, de stéréotypes et de dogmes. Il est en passe, à travers l'acte de théorisation, de se cristalliser et d'embrasser des discours essentialistes. L'écriture révèle donc des tensions entre dévoilement et voilement, entre distanciation et proximité critique. Ainsi, la forme que prend la thèse s'avère tout aussi significative que la réflexion qui s'y déploie.

Dans cette thèse, je souhaite m'approcher des conditions réelles de mon processus de création. Pour ce faire, je débute par un tour d'horizon de ma propre pratique artistique. Il est nécessaire de récapituler ce qui en a constitué les moments marquants depuis que j'ai entrepris ma production artistique en 2001 et sur lequel repose principalement l'objet de création de mon projet doctoral. La thèse-création permet de soupeser les mots choisis pour décrire ces moments. L'écriture sert ici de révélateur non pas exhaustif du déroulement réel des événements, mais bien de révélateur des mots retenus, liés entre eux, donnant un certain éclairage sur la pratique. Le point de départ est donc rétrospectif tout en étant actualisé par le geste d'écriture. La thèse est divisée en six chapitres. Dans le chapitre 1 est exposée la genèse du processus de création; le chapitre 2, la relation entre l'œuvre et le spectateur; le chapitre 3, le terrain de recherche et les outils méthodologiques; le chapitre 4, la notion de consumérisme et la rencontre des imaginaires théoriques; le chapitre 5, confirmation du contexte des rencontres imaginaires et le chapitre 6 la rencontre avec les mots conduisant à l'affirmation du processus d'écriture comme révélateur du contenu de la thèse. À noter que l'ensemble de la thèse est ponctué de récits performatifs.

Enfin, l'écriture de cette thèse fait apparaître une constellation de pistes à suivre qui conduisent elles-mêmes à de nouveaux chemins de traverse. Ces pistes permettent de donner forme à une configuration telle qu'elle se déploie dans le processus de création. L'écriture cherche ainsi sans relâche à se situer à la frontière de la pratique performative.

MOTS-CLÉS : Performance, art et politique, processus de création, démarche artistique, art contextuel, œuvre infiltrante, voix en arts visuels, altérité, corps social, art participatif, partition sonore, euristique, art furtif, pratique adisciplinaire.

INTRODUCTION

Heureusement, les choses sont ainsi faites qu'il semble bien que le sens propre ne soit jamais atteint. Nous ne pouvons que délirer au sens figuré. C'est que l'entre-deux veille, intangiblement inviolable. L'opacité est son rempart obligé.

Claude Bochurberg

Les études doctorales en Études et pratiques des arts sous l'angle de la recherche-création posent un défi concernant la mise en représentation du processus de création. Si l'on conçoit que le processus de création implique une certaine part d'opacité¹, la thèse en recherche-création requiert, pour sa part, la nécessité de renvoyer à une mise en transparence ou du moins à l'explicitation attentive de la pratique artistique. L'exercice est d'autant plus exigeant si l'on considère que la pensée discursive travaille vers l'univoque et que l'art plonge volontairement dans l'équivoque. Une mise en lumière des processus qui sous-tendent la pratique artistique nécessite donc de mettre en perspective la part d'opacité et de non-connaissance agissante au cœur du processus de création. Éclairer la pratique, en chercher la pleine clarté, reviendrait à la faire mentir et à lui attribuer des ramifications qui *fictionneraient* celle-ci. C'est donc une pensée soucieuse de sa propre opacité qui se développe dans l'écriture de la thèse. Celle-ci veille à ne pas déformer l'économie interne de la pratique artistique

¹ La transparence, si l'on réfère au dictionnaire de la langue française [...] se définit [...] sur le mode figuratif, [par] ce qui est : « facile à comprendre, qui ne dissimule rien... ». À l'inverse, l'adjectif « opaque » renvoie à ce qui est « incompréhensible, impénétrable... » (*Dictionnaire de la langue française*, Paris, Éditions de la Connaissance, Maxi Poche, 1995, p. 461). On tentera dans la présente recherche de ne pas dépouiller le monde de son opacité en présupposant que le monde ne se donne jamais à voir dans son entièreté. C'est cette approche qui guidera notre réflexion en deçà d'une adhésion spécifique au concept d'opacité développé par de nombreux philosophes.

et à porter attention à différents états des processus créatifs et réflexifs, ces derniers n'étant pas toujours portés de la même manière à la conscience.

La thèse repose sur une réflexion inspirée d'un corpus de création composé de sept performances et une œuvre sonore, étalé de 2009 à 2019 et non pas d'une seule œuvre créée et diffusée spécialement dans le cadre du projet doctoral. L'ambition de la présente recherche est d'arriver à élucider, en partie, les procédés qui ponctuent mon processus de création en observant la place qu'occupe la théorie en tant que matériau tout en évitant d'éluder ce qui constitue la complexité du terrain étudié. Il faut dire que le terrain se révèle en partie insondable, il est difficilement habitable et s'avère parsemé de zones d'ombres, d'images toutes faites, de stéréotypes et de dogmes. Il est en passe, à travers l'acte de théorisation, de se cristalliser et d'embrasser des discours essentialistes.

L'écriture révèle des tensions entre dévoilement et voilement, entre distanciation et proximité critique. Ainsi, la forme que prend la thèse s'avère tout aussi significative que la réflexion qui s'y déploie. Précisons que ce qui m'importe avant tout dans l'activité de création, c'est de pouvoir faire l'expérience de ce qui m'échappe et de réussir à le reconstruire sous forme de représentation. La thèse devient le lieu pour observer comment « ça » se tisse et pour tenter de recréer cette expérience, le tout à partir d'un observatoire bricolé à même le geste d'écrire.

Je souhaite donc m'approcher des conditions réelles de mon processus de création. Pour ce faire, je débiterai par un tour d'horizon de ma propre pratique artistique. Il sera nécessaire de récapituler ce qui en a constitué les moments marquants depuis que j'ai entrepris ma production artistique en 2001. Cela me permettra de soupeser les mots que je choisirai pour décrire ces moments. L'écriture servira ici de révélateur, non pas de révélateur exhaustif du déroulement réel des événements, mais

bien de révélateur des mots retenus, liés entre eux, donnant un certain éclairage sur la pratique. Le point de départ sera donc rétrospectif tout en étant actualisé par le geste d'écriture, par le fait que « l'écriture c'est l'inconnu. [Et que] avant d'écrire, on ne sait rien de ce qu'on va écrire. Et en toute lucidité² ».

Le chapitre 1 qui constitue la genèse permettra de refaire le parcours réflexif qui s'est développé en moi, au contact des autres, alors que j'apprivoisais le geste de création dans l'atelier et dans le milieu des arts visuels dans lequel j'ai évolué. Au fil des rencontres, des échanges, des prises de conscience et quelques fois des prises de bec, j'ai tenté de créer à partir de ce qui m'habitait, me préoccupait, m'affligeait, m'obsédait. Je me suis beaucoup interrogée sur les manières de donner en partage ce qui constitue à mes yeux une œuvre. Cela a progressivement délimité les contours de ma pratique artistique, contours que j'ai tenté de remodeler, de revisiter, de remettre en question au fil de mes réflexions.

L'écriture de la genèse de ma pratique artistique m'amènera à interroger, dans le chapitre 2, la relation entre l'œuvre et le spectateur. Dans le chapitre 3, je décrirai le terrain de ma recherche et présenterai quelques outils méthodologiques m'ayant permis de mieux envisager les liens entre ma pratique artistique et la pratique de l'écriture dans la thèse. Des réflexions inattendues surgiront sans doute et viendront enrichir la réflexion en cours. C'est ainsi que l'ensemble des matériaux se constituera. Le terrain sera sondé à même l'acte d'écrire. J'entreprendrai alors deux choses en même temps : réfléchir à la question de recherche et accorder une grande place au surgissement de l'écriture en demeurant ouverte aux formes que celle-ci pourra prendre, aux mots qu'elle convoquera. Je m'appliquerai à cela tout en sachant que c'est une situation trouble sur le terrain qui me conduit à vouloir saisir ce qui

² Marguerite Duras, *Écrire*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 1993, p. 64.

sous-tend ou met en tension ma pratique artistique jusqu'à la transformer en quête de sens. Dans le chapitre 4, j'élaborerai quelques pistes de réflexions afin de mieux situer ma compréhension du mot « consumérisme ». Il s'en suivra des rencontres imaginaires. Ces multiples rencontres me permettront de poursuivre ma réflexion en me laissant happer par les réflexions de l'autre. On pourra constater que l'atelier n'est pas un lieu coupé du monde et qu'il est traversé par de nombreuses personnes marquantes, très différentes les unes des autres. Dans le chapitre 5, les rencontres se multiplieront. L'écriture nous conduira à des réflexions d'artistes ayant traversé l'atelier pendant la rédaction de la thèse. L'écriture cherchera alors de plus en plus à rendre compte de l'importance des contextes de rencontre. Le chapitre 6 sera construit autour de la rencontre de certains mots et de la découverte de liens insoupçonnés se révélant grâce au processus d'écriture. L'ensemble de la thèse sera ponctué de récits performatifs permettant de situer la pratique artistique au cœur de la réflexion s'élaborant de manière intrinsèque à la thèse.

L'écriture fera apparaître une constellation de pistes à suivre, ces pistes ne seront jamais complétées, mais ouvertes sur de nouveaux chemins de traverse. Elles serviront plutôt à donner forme à une constellation telle qu'elle se déploie dans le processus de création.

CHAPITRE 1

LA GENÈSE

L'origine de la problématique

C'est avant tout par souci de mieux saisir les relations entre ma pratique artistique et les conditions actuelles de visibilité et de réception de l'image³ que j'entreprends cette recherche. Le désir de m'engager dans une recherche doctorale en Études et pratiques des arts est lié aux récentes transformations dans ma pratique artistique et à la relation particulière que celle-ci développe avec la voix comme instance de transformation du regard. À l'origine, ma pratique artistique prenait forme dans la création de tableaux en peinture. L'insertion de voix s'est imposée à moi par la nécessité d'entrer en relation différée avec le spectateur. C'est donc un intérêt accru pour tout ce qui entoure la réception et la co-création de l'œuvre, la question de la perception du spectateur et le pouvoir accordé aux commentaires formulés au sujet des œuvres d'art, qui m'ont poussée à travailler à partir de dispositifs alliant l'image et la voix. Ma pratique s'articule autour de la création de dispositifs performatifs par lesquels je cherche à provoquer des glissements progressifs du sens projeté devant

³ Il s'agit ici de l'image comme production du visible entre vision et représentation, entre qualification et disqualification du visible nécessitant « une construction, une formation préalable du regard d'un sujet parlant » et donc d'une image qui se constitue à la croisée des regards en lien avec ce que Mondzain appelle le « commerce des regards » : « L'image sera interrogée non pas comme un objet de la vision parmi d'autres, mais bien au contraire comme surgie d'un geste qui fonde la condition de possibilité d'un rapport, celui de notre regard à un monde visible. » (Marie José Mondzain, *Homo Spectator*, France, Bayard, 2007, p. 22).

l'image ou dans des lieux choisis afin de créer une ambigüisation du regard porté sur ces images ou ces lieux. Je m'intéresse au fait que la perception que nous avons d'un objet, d'une image, d'un lieu, change selon le sens qu'on lui attribue et le contexte de perception. Je pars du postulat que rien n'est fixe, rien ne se révèle à nous entièrement et, par conséquent, le monde n'a de cesse de se révéler. Le désir de susciter une conversion à soi⁴ par une conversion du regard est au cœur de mes préoccupations. Je me demande s'il est possible de dépeindre un sujet continuellement en voie de constitution. Je m'applique à ajouter quelque chose à l'œuvre afin d'éviter si possible qu'elle ne se cristallise en un déjà-vu dicté par des facteurs extérieurs à elle. Je cherche ainsi à protéger la nature ambiguë de l'image et à fabriquer des images valorisant explicitement la multiplication des apparitions et des disparitions du sens projeté à la fois pour veiller sur la mouvance de l'image, la mouvance du sujet représenté et celle du regard qui se pose sur l'image.

Cette réflexion se développe actuellement dans une pratique de l'écriture et de la récitation liée à l'image et s'inscrit dans une pratique de la performance où je mets en scène des paroles récitées ou lues à voix haute afin d'animer, le temps de l'œuvre, un espace de partage des regards. Les performances que je réalise se déroulent généralement dans des lieux d'expositions, devant et autour des œuvres exposées ou dans des espaces publics permettant l'élaboration de récits spécifiques au lieu. C'est par l'usage de modalités narratives que je tente de créer des interférences au prêt-à-penser dans la réception de l'œuvre, dans la perception de l'autre et dans la perception du lieu. Cette mise en scène de la parole me permet de créer des représentations mentales questionnant le regard à même l'acte de voir. Je travaille ainsi dans

⁴ Je me réfère ici au concept de « conversion à soi » que Michel Foucault développe dans *L'herméneutique du sujet*, lequel consiste en « la recherche, la pratique, l'expérience par lesquelles le sujet opère sur lui-même les transformations nécessaires pour avoir accès à la vérité. [...] La spiritualité [telle qu'elle apparaît en Occident] postule que la vérité n'est jamais donnée au sujet de plein droit. [...] Elle postule que la vérité n'est pas donnée au sujet par un simple acte de connaissance [...] ». (Michel Foucault, *L'herméneutique du sujet*, Paris, Seuil/Gallimard, 2001, p. 17).

l'intervalle entre l'image tangible et l'image projetée et j'interroge les relations entre le visible et le dicible, entre l'image et la perception, entre le Je et l'Autre.

Le désir d'orienter le spectateur vers un mode de lecture multiple remonte à ma pratique de l'autoportrait en peinture. Lorsque je réalisais des autoportraits, je ne voulais surtout pas dépeindre une seule facette de moi-même. Je désirais dépeindre un être en mouvement, changeant, habité par des territoires inconnus. Voici, en quelques mots, la genèse de mon processus de création.

En 2001, j'entreprends la réalisation d'une série d'autoportraits dans lesquels je me représente en compagnie de mes proches. Je nomme ces tableaux des *autoportraits en relation*. Dans cette série de tableaux, je tente de représenter la dimension intersubjective propre à la construction du Je et de mettre en évidence le fait que la perception que j'ai de moi-même se construit en relation avec la perception que l'autre a de moi. Ma réflexion se développe autour du constat qu'il y a une faille impossible à combler entre la première et la seconde. Je me demande dès lors comment représenter cette faille dans le tableau. Malgré mes tentatives de créer des autoportraits mettant en évidence cette faille, à mes yeux, l'autoportrait n'en demeure pas moins figé dans une forme littérale. C'est à ce moment que j'en viens au constat que l'élément moteur de ma pratique est non pas l'autoportrait en peinture, mais bien le désir de mettre en évidence la mouvance du sujet représenté à même la réception de l'œuvre.

En portant attention au matériel photographique qui me sert à élaborer mes autoportraits en peinture, j'en viens à explorer les potentialités d'un dispositif nouveau, constitué de photographies et de récits autofictionnels lus à voix haute puis enregistrés et présentés en relation avec des images choisies. Lorsque j'entreprends des études à la maîtrise en Arts visuels et médiatiques à l'Université du Québec à

Montréal en 2004, je découvre et j'explore les potentialités de ce dispositif. Je constate que le récit, actualisé par la voix, insuffle à l'image le statut de « nouveau visible ⁵ ». Le Je représenté livre son opacité et étrangeté, la parole nous donne l'indice d'une absence dans l'image. Je découvre que la parole crée une ouverture sur le plan des significations possibles que l'image peut évoquer et permet de faire apparaître un sujet en voie de constitution. La parole, comme le souligne Mondzain, est « une instance de lancement de sens, et permet, dans une géographie toujours mouvante des déplacements de signes, des boucles de renvoi⁶ ». En ajoutant une voix hors champ à l'image photographique, je découvre un nouveau moyen de recadrer, d'insuffler une nouvelle perspective de lecture, un découpage supplémentaire à la découpe initiale que constitue l'image. Cette découpe supplémentaire agit comme un commentaire sur l'œuvre qui s'impose au moment de la réception de celle-ci. Du point de vue de Deleuze, « [c]'est sous le signe de l'incommensurabilité, et non pas celui de l'absence, que s'entretient le dialogue entre le visuel et le sonore⁷ ». Cette notion d'incommensurabilité de l'image-temps résonne en moi comme un moyen de présentifier des territoires inconnus dans la représentation de soi et de l'autre. De plus, ce dispositif me permet de souffler un temps de réception au spectateur. La voix, par sa seule présence, parce qu'elle s'adresse au spectateur dans une certaine durée, joue le rôle d'« opérateur imageant⁸ ». Elle accompagne le regard qui se pose sur l'image.

⁵ Ce que Julie Beaulieu appelle le nouveau visible correspond au moment où « le sonore devient image, et [où] l'image visuelle se prolonge bien au-delà de son propre cadre pour entrer dans ce rapport particulier qui l'unit à son homologue, l'image sonore. » De l'image-temps chez Duras, Resnais, Robbe-Grillet ». Julie Beaulieu, « De l'image-temps chez Duras, Resnais et Robbe-Grillet », France, Cadrage, Dossier Janvier-février 2002, fut en ligne, <Cadrage.net>, consulté le 23 septembre 2017. C'est donc là « une image qui ne renvoie plus à une situation globalisante ou synthétique, mais dispersive ». (Gilles Deleuze, *L'image-Mouvement*, France, Éditions de Minuit, 1983, p. 279).

⁶ Marie José Mondzain, *Voir ensemble*, Paris, Gallimard, 2003, p. 63.

⁷ Gilles Deleuze, *L'image-temps, Cinéma 2*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, p. 364.

⁸ Le rôle d'opérateur de regard ou opérateur imageant tel que le définit Mondzain, consiste à « construire le regard du spectateur dans un monde où semblent devoir régner la terreur et la mort [ce qui] suppose de la part de ceux qui produisent des images et qui les donnent à voir aux autres, une capacité d'organiser un « voyage ». [...] Ce qui signifie [,] en termes de destin psychique, [...] qu'il

En 2009, questionnant les conditions de réception de l'œuvre d'art, je réalise une première performance mettant en scène un groupe de spectateurs dialoguant, à partir d'une conversation préécrite, dans l'espace d'une galerie⁹. Dans le cadre de la performance *Tu m'enlèves les mots de la bouche*, j'invite les spectateurs à lire des phrases à voix haute. L'ensemble de ces courtes phrases forme une conversation fictive à travers laquelle le public s'interroge sur l'œuvre à laquelle il assiste et participe. C'est le début pour moi d'un cycle de performances avec les voix des spectateurs. Ce dispositif sera qualifié de conversation-performance par Patrice Loubier en 2010¹⁰. Dans ce dispositif, j'explore la création d'images mentales en lien, non pas avec l'image visuelle, mais avec les corps présents, le mien et ceux des spectateurs, en relation avec le statut du lieu. Il s'agit de la mise en scène de l'autre, cet autre non pas comme acteur, mais bien comme spectateur auquel je demande, le temps de la lecture d'une phrase, de me prêter sa voix afin de donner vie à la performance. Il y a, au cœur même de ce dispositif, activation d'un processus de subjectivation implicite à l'acte d'énonciation qui se réinvente de façon singulière lorsque le spectateur lit à voix haute. On assiste alors au mélange du *dire* et du *dit* qui, loin de s'épuiser après la lecture de la première phrase, se transforme par la voix de chacun à la lecture des phrases subséquentes. Les sens potentiels liés au *dire* actualisent sans cesse la proposition, l'œuvre en cours. C'est ce qui fait que comme artiste, j'assiste moi aussi, par l'engagement euristique et l'idiosyncrasie qui s'entend, à l'avènement de l'œuvre.

En 2011, le désir d'aménager un espace où les voix se superposent les unes aux autres, et où les phrases s'enchaînent plus rapidement, me pousse à travailler à partir

faut « faire travailler » l'imaginaire pour que l'énergie pulsionnelle produise un sujet spectateur imageant donc parlant. » (Marie José Mondzain, *op. cit.*, p. 70).

⁹ À la Galerie Dazibao de Montréal.

¹⁰ Patrice Loubier, « Rencontrer, raconter : quelques inventions du territoire », dans *Mon espace/Your space bloc 3*, Québec, 2010, Centre Praxis Art Actuel, p. 11.

de montages sonores de phrases préenregistrées que je diffuse dans des casques d'écoute portés par des spectateurs-récitants. L'usage de ce dispositif me permet d'orchestrer un ensemble de voix et de poursuivre mes recherches sur l'énonciation et l'oralité. J'enregistre à cette fin ma propre voix et je suggère un ton à celui qui répète les phrases entendues. Ce dispositif me permet de travailler à la fois la superposition de voix, le chant et la spatialisation des énoncés portés par différents récitants tout au long de la représentation. En travaillant avec des phrases et des discours enregistrés, je travaille par ailleurs avec le statut culturel de la diction et avec les traditions du dire¹¹.

Présentation du problème

C'est à la fois en tant qu'artiste qui crée des images et en tant que citoyenne évoluant dans un monde saturé d'images de la culture de masse que j'aborde la création. Dans la surabondance d'images propre à notre société, ce sont d'abord les faiseurs d'images, notamment les firmes-conseils en communication et en relations publiques qui dictent, en fonction de motifs financiers, la manière de concevoir et de regarder les images. Celles-ci servent avant tout des impératifs commerciaux. L'image qui comme le mentionne Mondzain est le lieu de désignation de l'invisible dans le visible, m'apparaît aujourd'hui menacée par « les industries du visible ayant tendance à nous assurer que tout ce qui est donné à voir est donné à savoir, à croire et à identifier à une totalité saturée du réel¹² ». Cette relation de fusion totalisante exclut toute pluralité du sens, toute rencontre de l'autre, toute possibilité de voir en l'image

¹¹ Henri Meschonnic, *Critique du rythme, anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier, 1982, 736 p.

¹² Marie José Mondzain, « Hors champ, le pouvoir invisible », Conférence donnée à l'École Normale Supérieure le 24 octobre 2005, 4m54, <<https://vimeo.com/56978848>>, consulté le 15 septembre 2011.

le lieu d'une ouverture à partir de laquelle l'imagination façonne le réel. Cette relation consumériste à l'image a une incidence majeure sur notre relation au monde.

Il est important pour moi de considérer qu'il y a, d'un côté, ce qui fait symptôme dans l'image au moment de sa fabrication ; c'est-à-dire ce qui est propre à la mise en valeur ou à la réduction de son ambivalence même, et de l'autre, les plis du regard liés à l'introjection des codes employés par les industries du visible. Précisons que dans ma recherche, l'accent sera mis sur le fait que voir est un geste actif permettant d'inscrire la place du regardeur dans une séquence où, même devant l'image dont l'ambivalence est réduite, il est possible de projeter un regard singulier. En ce sens, je m'intéresse davantage à la façon dont se pose le regard sur l'image et à la construction du regard chez l'artiste qu'à une mise en accusation des industries du visible. J'aborde l'ambivalence propre à l'image, c'est-à-dire sa capacité à montrer et à dissimuler tout à la fois, non pas pour faire le procès des industries du visible, mais plutôt pour faire la distinction entre les usages qu'en font les industries et ceux que je propose en tant qu'artiste. Il m'apparaît que l'usage que l'on fait de l'image aujourd'hui consiste justement à « imager », à « faire-image¹³ » et que cet usage réducteur, qui prolifère aussi du côté de l'art, nous conduit tout droit vers un prêt-à-penser technocratique réduisant l'ambivalence de l'image à un manque de clarté et de précision.

Dans mon travail, l'articulation du « voir ensemble¹⁴ » vise à créer une expérience de « vivre ensemble¹⁵ ». La soif de passer du faire-image à « l'image comme

¹³ Jean-Luc Nancy, *Au fonds des images*, Paris, Galilée, 2003 p. 155.

¹⁴ Marie José Mondzain, *Voir ensemble : autour de Jean-Toussaint Desanti*, Paris, Gallimard, 2003, p. 19.

¹⁵ Claude Coste, « Comment vivre ensemble de Roland Barthes », *De l'hypertexte au manuscrit*, Numéro 72, 2008, <<https://journals.openedition.org/recherchestravaux/107#article-107>>, Consulté le 28 octobre 2011.

verbe¹⁶ » est étroitement liée au désir que le sujet lui aussi passe du faire-image de lui-même à une posture de tolérance à l'endroit de sa propre altérité, cela en considérant que le vivre ensemble nécessite forcément la tolérance de l'altérité d'abord en soi-même. Dans ma pratique artistique, je tente donc d'établir un parallèle entre la capacité à s'engager dans une activité perceptive polysémique et l'engagement citoyen. Je cherche aussi à démontrer qu'il y a un lien étroit entre consumérisme, cécité¹⁷ et chosification. C'est à partir de ces réflexions sur les conditions de visibilité/lisibilité de l'image que je me questionne sur les façons possibles de se réapproprier l'espace de l'œuvre comme lieu privilégié permettant de réactiver le « partage des regards¹⁸ ». Ici, la question du partage des regards s'articule en relation avec la notion d'altérité, afin d'établir un lien étroit entre l'incapacité à négocier avec l'ambivalence dans l'image et l'intolérance face à l'autre. Précisons que la question du soin prodigué au regard porté sur l'image s'inscrit en parallèle avec un désir de faire place à l'autre. Comme si le regard porté sur l'œuvre d'art s'avérait rejouer la rencontre d'une altérité avec laquelle il faut apprendre à vivre. Cette expérience de l'altérité est présente aussi à même le dispositif d'énonciation et d'oralité proposé à travers le geste de lire ce que l'autre a écrit et de faire lire à l'autre ce que j'écris. Dans ma recherche, je me questionne à savoir comment et pourquoi la voix permet d'activer la mobilité du regard. Est-ce que le fait d'activer la mobilité du regard chez le spectateur permet d'inciter une posture de réception non consumériste qui favoriserait le vivre ensemble ?

Cette question englobe l'ensemble des éléments faisant partie de la problématique. Elle se présente en lien avec le rôle d'opérateur de regards que joue l'artiste dans la société et avec les mises en représentation que ce dernier doit développer afin

¹⁶ Marie José Mondzain, *Homo spectator*, France, Bayard, 2007, p. 14.

¹⁷ Ce qui lie le consumérisme et la cécité, c'est le déni du hors champ comme symptôme possible d'une société dont l'invisible tend à disparaître.

¹⁸ Marie José Mondzain, *Voir ensemble*, Paris, Gallimard, 2003, p. 11.

d'assurer ce rôle. L'importance de ce rôle se réfléchit en lien avec le constat de l'effritement du tissu social et la disparition de l'espace public comme lieu d'engagement politique. Si, tel que mentionné précédemment, il y a un lien à établir entre l'incapacité à négocier avec l'ambivalence dans l'image et l'intolérance face à l'autre, le rôle d'opérateur de regards s'annonce déterminant face à la faillite anticipée du capitalisme tardif et comme vecteur d'une reconstruction du lien social.

Un tour de table

Un cristal repose sur la table ronde et les membres du jury s'en approchent afin d'intervenir comme il se doit. On entend la première phrase : « Il n'y a pas à dire ». L'énoncé laisse tout le monde perplexe et donne l'impression qu'il manque quelque chose, qu'on a omis le plus important. La seconde phrase se fait entendre : « Corps ». Elle résonne comme un son guttural et laisse place à un long silence opaque. La suite des phrases s'enchaîne. Entre chacune d'elles, on prend le temps d'observer calmement le cristal. La phrase : « Laissez-lui le temps de s'installer et donnez-lui la chance d'entrer en scène » est particulièrement bien lue. Elle est suivie d'une phrase courte portée par une voix profonde : « Le corps nécessite du temps ». Les membres du jury se regardent et remarquent que la table devant eux est celle ayant servi lors de la présentation de Table pour cinq à VIVA ! Art Action en 2009. Au même moment, cinq invités venus assister à la soutenance se lèvent et prennent place autour de la table. Le silence règne et le public commence à s'interroger :

- *Est-ce que c'est commencé ?*
- *Non, non. Ce n'est pas encore commencé. L'artiste distribue des papiers.*
- *Je me demande si elle m'en donnera un.*
- *Savez-vous si c'est commencé ?*
- *Je ne crois pas puisqu'il ne se passe rien.*

[...]

- *Écoutez, écoutez. Les invités ont dit quelque chose.*
- *Ils sont en train de se préparer.*
- *Laissez-leur encore quelques minutes.*
- *Ça y est ! C'est commencé.*
- *Vous avez vu ce qu'ils ont fait !*
- *Oui, j'ai vu. Ils ont fait un geste très furtif et très subtil.*
- *Moi, je n'ai rien vu.*
- *Il faut rester plus attentif.*
- *Il ne faut pas se laisser déconcentrer.*
- *Une seconde d'inattention et je risque de manquer l'essentiel.*
- *Alors, il ne faut pas être inattentif.*
- *Regardez bien, ils vont le refaire.*
- *C'est trop dur de demeurer concentré.*
- *Ça y est ! Vous les avez vus cette fois-ci ?!*
- *Comment aurais-je pu ne pas voir ce qu'ils ont fait !*
- *Un geste formidable.*
- *D'une grande éloquence.*
- *Tout est dans la façon de bouger.*
- *Il y a quelque chose dans leur regard.*
- *Presque rien.*
- *Ils vont nous dire quelque chose d'important.*
- *Il suffit d'être patients.*
- *Attendons encore un peu.*

[...]

Le cristal roule sur la table et tombe par terre¹⁹. Les membres du jury, abasourdis, ont à peine le temps de le voir tomber. On entend un bruit de fracas et on s'étonne devant la nouvelle forme qui se révèle sous nos yeux. Cela coïncide avec la fin du premier acte. Les invités sont impatients de jouer leur rôle. Ils se souviennent tous très bien de leurs répliques malgré le fait que Table pour cinq ait été présentée il y a plus de dix ans. Aussi, ils ont tous très faim.

1^{er} service (eau)

- *C'est écrit, « faire semblant de lire, inventer une réplique ».*
- *Ça veut dire qu'on peut dire ce qu'on veut ? C'est génial.*
- *Si j'ai envie de dire, « j'ai mal à la tête », je peux le dire.*
- *C'est écrit : « lire à voix haute. »*

[...]

- *Je pense que nous devrions commencer autrement*
- *Le public ne doit surtout pas se sentir perdu*
- *D'accord*
- *Recommençons à partir du début.*

Service du potage

- *Est-ce qu'on est libre de commencer comme on veut ?*
- *Bien sûr ! En fait, tout ce dispositif n'est qu'un prétexte au dialogue.*

¹⁹ Dans la *Nouvelle suite des conférences d'introduction à la psychanalyse*, Freud amène une comparaison extraite du savoir minéralogique : « Si nous jetons un cristal par terre, il se brise, mais pas arbitrairement, il se casse alors suivant ses plans de clivage en des morceaux dont la délimitation, bien qu'invisible, étant cependant déterminée à l'avance par la structure du cristal. De telles structures fissurées et éclatées, c'est aussi ce que sont les malades mentaux. » Miguel Sierra Rubio, psychanalyste et auteur du livre *Les structures cliniques – Fondements et perspectives d'une doctrine lacanienne* dira de cette métaphore saisissante que « la limite extérieure du cristal est en fait une répétition de son agencement interne, dont les articulations accomplissent la fonction d'un plan de direction de clivage du corps minéral. D'où la prédétermination de la façon dont il se cassera éventuellement. » (Sigmund Freud, *Nouvelle suite des conférences d'introduction à la psychanalyse*, traduit de l'allemand par Anne Berman, Paris, Gallimard, 1971, [1936], p. 38).

- *Alors, je peux vraiment dire tout ce qui me passe par la tête ?*
- *Oui. Sens-toi bien libre de dire tout ce que tu veux.*
- *Je ne sais pas trop par où commencer.*
- *As-tu envie de parler de la performance que nous sommes en train de faire ?*
- *Il s'agit plutôt d'une soutenance, non ?*
- *Je ne sais pas. Je suis moi-même un peu perdu.*
- [...]
- *Faisons d'abord un toast.*
- *Faisons un toast à la conclusion de ce grand projet.*
- *D'accord, c'est une bonne idée.*
- *J'adore la forme.*
- *J'adore ta façon de prononcer le mot « forme »*
- *J'adore te regarder lire.*
- *J'aime le son de ta voix. Il me reconforte.*
- [...]
- *Donc, on s'attend à ce que je lise ce qui est écrit sur ma feuille. Je suis supposé lire ce que Sophie Castonguay a écrit pour moi. Il est écrit sur ma feuille que je devrai improviser.*
- *Cette thèse est probante.*
- *Elle est épicée.*
- [...]
- *J'aimerais continuer malgré le fait que c'est fini.*
- *Mais on ne peut plus continuer, on n'a plus de texte sur nos feuilles.*
- *C'est bizarre. Le texte sur ma feuille n'est plus le même !*
- *Ah oui ! Qu'est-ce qui est écrit maintenant ?*
- *Il est écrit : « faire advenir s'il vous plaît ».*
- *C'est facile à dire.*
- *Mais est-ce qu'il est écrit comment faire ?*

- *Oui, mais c'est écrit en russe et je ne parle pas le russe.*

[...]

Service des Ban Bao

- *On pourrait faire une pause.*

- *D'accord. Faisons une pause.*

- *Vous voulez dire qu'on arrête de lire ce qui est écrit sur les papiers ?*

- *Oui, c'est ça.*

[...]

CHAPITRE 2

DANS L'ENTRE-DEUX

Entre l'œuvre et le spectateur

Une scène se déroule sous nos yeux. C'est une scène assez commune pour des personnes fréquentant le milieu de l'art contemporain. Il s'agit du moment où l'artiste transporte ses œuvres pour les exposer dans un lieu d'exposition. On pourrait dire que même s'il n'y a pas toujours une grande distance physique entre l'atelier et la galerie d'art, ces deux lieux se situent aux antipodes tellement les enjeux qu'ils soulèvent ne sont pas les mêmes. Souvent, les préoccupations de l'atelier sont foisonnantes et ont très peu à voir avec la valeur marchande des œuvres en production. Même si l'artiste souhaite sans doute que l'éventuelle réception de la part du milieu soit bonne à l'égard de son travail, il est bien souvent hautement habité par des enjeux qui relèvent plutôt de l'esthétique, de la philosophie de l'art et de ce que suscitera son travail au plan réflexif, chaque pratique artistique ayant une économie interne lui étant propre.

La scène se passe lors du vernissage [...] d'une grande exposition du cinquième étage [du Centre Georges Pompidou à Paris, en 2008]. Dans la deuxième salle, un petit homme en costume gris et chapeau, octogénaire, l'air à la fois content et embarrassé, pose face à une dizaine de photographes, debout devant une grande toile.

Il s'agit à n'en pas douter de l'artiste auquel est consacré [...] cette rétrospective, la première depuis qu'il a commencé, il y a près de soixante ans, à arracher soigneusement des affiches abîmées sur les murs, pour les transporter jusqu'à son atelier, puis les transposer sur un support, les exposer et les vendre comme des œuvres signées par lui²⁰.

Tout un travail de médiations a été réalisé par de nombreux intervenants entre le moment où l'artiste a *soigneusement arraché des affiches abîmées* dans une certaine clandestinité et le moment où il se retrouve sous les flashes de ces nombreux photographes de presse, nous dit la sociologue Nathalie Heinich : « Il faut abandonner la croyance naïve que la véritable création passe directement de l'atelier de l'artiste à l'œil du spectateur²¹ ». Nombreux sont les artistes qui se questionnent à savoir s'il est suffisant de se consacrer à sa pratique artistique sachant que « mobiliser les intermédiaires » est une partie essentielle du travail menant au champ des visibilités du milieu artistique. On entend même parfois dire que cette dimension du travail est désormais plus importante que la création artistique elle-même ou du moins, tout aussi importante. Cela peut générer bien du cynisme chez de nombreux artistes en mal de représentations (entendre diffusions publiques et reconnaissance du milieu). Vaut-il mieux s'enquérir d'un agent d'artiste pour se délester de cet ouvrage n'ayant pas ou très peu de liens avec le geste de création lui-même ? La question se pose pour certains. Ce sont en partie de telles réflexions qui m'ont conduite à vouloir investir l'espace de réception de l'œuvre en y incluant des gestes

²⁰ Nathalie Heinich, *Faire voir. L'art à l'épreuve de ses médiations*, Les Impressions Nouvelles, coll. « Réflexions Faites », p. 7.

²¹ Juan Antonio Ramirez, *Les usines à valeurs*, traduit de l'espagnol par J. T. Guillot, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1994, p. 20.

performatifs. Je me suis dit que c'était une façon de mettre du « mien » et d'impliquer des « acteurs » du milieu qui sont, de toute façon, déjà impliqués dans l'écosystème de l'art. Après tout, on aurait tort de ne pas considérer que

[l]es manipulations des comportements créatifs et des œuvres artistiques sont à la charge d'un nombre variable d'opérateurs : théoriciens et critiques, journalistes, galeristes, éditeurs, collectionneurs, etc. Chacun d'eux [travaillant] dans une relative solitude, et ne [sachant] pas toujours à quoi servira, dans le résultat final, sa petite contribution à la chaîne de montage²².

Ce constat nous éloigne d'une vision de la création artistique voulant que l'artiste remette en question « le rôle et les méthodes qui lui sont assignés par la tradition, au moment où le système de production capitaliste réifie les rapports sociaux en disposant les individus sur une chaîne de tâches immuables²³ ». Il n'est pas aisé de dénoncer le système de production tout en tentant d'en bénéficier pour son propre compte. Il est quasiment impossible de demeurer indifférent au fait que « la médiation n'est pas neutre [...] : elle engage des valeurs, qui en font un enjeu normatif²⁴ », de même que « toute médiation est [...] ambivalente : tel un écran, elle est ce qui rend visible ou ce qui brouille la visibilité²⁵ ». Comment négocier avec ces intermédiaires sans se perdre dans des conjectures nous éloignant du travail en atelier ? Il y a sans doute un équilibre à trouver. Je me suis dit, pour ma part, aussi bien investir cet espace entre-deux en y insérant les échanges que j'ai envie d'y voir advenir.

²² *Ibid.*, p. 68.

²³ Nicolas Bourriaud, *Formes de vie. L'art moderne et l'invention de soi*, France, Denoël, 2009, p. 60.

²⁴ Nathalie Heinich, *op. cit.*, p. 21

²⁵ *Ibid.*, p. 24

*N'entendez-vous pas ?*²⁶

- *Écoutez, c'est une musique très douce.*
- *Est-ce que cela provient de l'extérieur ?*
- *J'ai l'impression que cela provient de l'intérieur.*
- *Cela provient d'un espace lointain.*
- *Je ne saurais dire exactement d'où cela provient.*
- *On ne s'entend plus penser ici !*
- *Allons ailleurs.*

Écouter, parler, fragmenter

Je suis à l'atelier et je m'efforce de ne pas me laisser distraire par ce qui provient de l'extérieur. Ce n'est pas facile. J'en viens à m'adapter à chacun des contextes dans lesquels on me sollicite pour réaliser une performance. Je tente de ne pas me faire une image uniforme de l'écosystème de l'art. Une image se forme tout de même et je m'applique à la fragmenter. Je constate qu'il y a bien un écosystème ou des écosystèmes de l'art et que cela produit certains effets normatifs comme le mentionne Nathalie Heinich. On ne peut pas faire abstraction des échanges qui s'y trament. Je referme le livre de Heinich et je garde plutôt en tête les paroles d'Adorno, lesquelles me permettent de me concentrer sur mon travail en atelier :

On ne doit pas essentiellement rechercher le rapport de l'art à la société dans la sphère de sa réception. Ce rapport est antérieur à celle-ci et se situe dans la production. [...] La recherche de l'effet, non seulement n'approche pas le caractère social de l'art, mais n'a pas le droit de dicter des normes à l'art²⁷.

²⁶ *N'entendez-vous pas ?* est une conversation-performance insérée dans une improvisation électroacoustique réalisée par Mathieu Marcoux. Cette performance a été présentée au Centre d'artistes AXENÉO7 de Gatineau en 2009. Il s'agit ici d'un bref extrait de la partition.

²⁷ Theodore W. Adorno, *Théorie esthétique*, France, Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 302.

Cette injonction d'Adorno vise à protéger l'art de la croyance que l'œuvre se doit d'être évaluée selon l'impact immédiat qu'elle a sur la société. S'il s'agit d'une œuvre d'art engagée, on s'attendra encore plus à ce que son impact soit immédiat. Encore faut-il qu'elle se rende au spectateur et qu'elle passe par les nombreux intermédiaires avec lesquels on souhaitera avoir des conjonctures favorables. Je suis moi-même aux prises avec l'écart que je constate entre la manière dont je m'applique à travailler la composition de mes œuvres en atelier et mon impuissance à pouvoir reconduire cette manière de faire dans mes rapports avec les intermédiaires de l'écosystème de l'art dans lequel j'évolue. J'aimerais tant qu'un souci esthétique de la rencontre non normative soit facile à adopter, mais c'est vraiment par le truchement de mes performances que j'arrive à entrer en relation poétique avec des intermédiaires. Cela me permet de ne pas antagoniser, ou du moins le moins possible, ces derniers qui ont le pouvoir de *rendre visible ou de brouiller la visibilité*. Je concentre « mon horizon d'attente²⁸ » sur la mise en scène de la réception à même la création. C'est une façon d'occasionner la rencontre poétique à même le contexte de réception. Je ne suis pas la seule à être habitée par l'Autre dans mes créations. Je tombe par hasard sur les réflexions de l'artiste Sylvie Blocher qui signe la préface du livre *Quelle critique artiste? Pour une fonction critique de l'art à l'âge contemporain* d'Aline Caillet. Ce que Sylvie Blocher avance me touche et me recentre. Quelle joie de reconnaître mes propres aspirations dans ses mots :

Si je fais un retour aux années 80, le rapport à l'Autre m'obsédait déjà dans mes *spectacles pour rendre la vie présentable* où les acteurs

²⁸ « Il s'agit pour [le sociologue] Hans Robert Jaus de spécifier que la rencontre entre un individu et un objet artistique se construit selon un processus qui réfère à différents registres et s'inscrit dans un certain contexte. Cette rencontre est donc à la fois singulière et originale, collective et partageable. » (Horizon(s) d'attente, Sylvia Girel, Université d'Aix-Marseille, CNRS, LAMES, <

étaient des porteurs de voix et les espaces des lieux que les spectateurs activaient par leur présence. Dans le monde de l'art de cette époque, je me sentais décalée face aux objets de consommation mis en scène tels des veaux d'or par le monde de l'art. Je ne désirais pas non plus participer à un art réservé à quelques initiés. Je voulais *rendre la parole aux images* — confisquées par les techniques communicationnelles — et pratiquer une décolonisation du moi, c'est-à-dire chercher les moyens de sortir de mon propre contrôle social, éducationnel et affectif, base d'un possible pour une responsabilité esthétique. L'art me semblait encore un espace de liberté dans le paysage décomposé des utopies. En cela, il me fallait radicalement changer ma position d'artiste, sortir d'une position d'exception [...] et repenser la modernité sous l'angle de l'autorité. Il m'était nécessaire de questionner l'autorité pour penser le monde dans son altérité et non plus dans ses utopies et ses promesses de bonheur [...]. Cela ne pouvait se réaliser qu'au travers du concept de l'Adresse et de son rapport à l'altérité.²⁹

J'aime imaginer que j'aurai pu écrire cette dernière phrase : « Cela ne pouvait se réaliser qu'au travers du concept de l'Adresse et de son rapport à l'altérité ». Je repense à *ce n'est rien* présentée en 2011 au Centre Skol. Je revois la scène ; le spectateur entre dans la galerie, il demande à voir l'œuvre. On lui indique une chaise à l'entrée sur laquelle il doit s'asseoir tandis qu'un récitant, assis près de lui, s'apprête à lui adresser la parole. Le récitant met ses écouteurs et actionne le lecteur MP3. Il regarde fixement le spectateur dans les yeux.

ce n'est rien

- *Écoutez-moi bien.*
- *Je vais vous dire ce qu'il en est.*
- *Je sais que ce n'est pas facile pour vous.*
- *Ce n'est pas facile pour moi non plus.*

²⁹ Aline Caillet, *Quelle critique artiste ? Pour une fonction critique de l'art à l'âge contemporain*, « Préface, par Sylvie Blocher ». Paris, L'Harmattan, 2013 [2008], p. 7.

- *Comment vous appelez-vous ?*
- *Ne répondez surtout pas !*
- *Sentez-vous bien à l'aise.*
- *Faites comme chez vous.*
- [...]
- *Je n'ai pas grand-chose à dire, si ce n'est que, présentement, nous sommes là, devant le fait accompli.*
- *Surtout, ne vous méprenez pas sur mes intentions.*
- *Nous sommes si nombreux dans le même bateau.*
- [...]
- *Regardons les choses en face vous et moi.*
- *Laissons tomber nos masques.*
- *Prenons le temps de faire connaissance.*
- *Mais vous êtes toujours là !*
- *Je crois que je vous avais sous-estimé.*
- *J'avais l'impression que vous seriez passé en un coup de vent.*
- *Mais non, ce n'est pas votre genre.*
- *Nous sommes des gens polis vous et moi.*
- *Fidèles à nos engagements.*
- *Nous sommes des gens de paroles.*
- *Les mauvaises langues diront que nous sommes dociles.*
- *À que cela ne tienne !*
- [...]
- *Ils sont rares les gens comme vous qui tenez le coup aussi longtemps.*
- *C'est tout à votre honneur !*
- *Je ne voudrais pas abuser de vous.*
- *Loin de moi l'idée de vous tenir en otage.*
- [...]

- *Je réalise que je n'ai rien à dire.*
 - *Je vous ai fait perdre votre temps.*
- [...]

Prendre part

Dans *ce n'est rien*, la forme proposée ne convoque pas la participation explicite du spectateur. Les phrases : « Comment vous appelez-vous ? » suivi de « Ne répondez surtout pas ! » prononcées dès le début servent à indiquer qu'il s'agit d'un monologue adressé au spectateur, qu'il n'y a pas lieu de répondre.

Dans *Le spectateur émancipé*, Jacques Rancière se penche, entre autres sujets, sur la relation entre l'œuvre et le spectateur. Il avance qu'il ne s'agit pas d'une relation de cause à effet et qu'il n'y a pas de transmission à l'identique. Chaque spectateur porte une potentielle réception de l'œuvre. Faire participer le spectateur à la performance le libère, pourrait-on dire, de son rôle passif, mais il serait faux de croire que l'œuvre qui ne sollicite pas le spectateur de façon explicite est moins engageante et réclame moins d'investissement dans sa réception. Faire participer le spectateur ne permet pas, à mon avis, de réduire l'écart entre la proposition initiale de l'artiste et la réception du spectateur. L'artiste n'est pas le maître du sens de l'œuvre qu'il propose. Par contre, je pense que l'œuvre participative donne à voir le spectateur en train de participer. Je me revois transmettant des consignes en direct dans des écouteurs portés par des spectateurs choisis à l'occasion de la présentation de la performance *Le souffleur* en 2009. J'y avais orchestré la mise en scène de cet écart irréductible dont parle Rancière. Heureusement, le sens ne se limitait pas au contenu des énoncés prononcés.

Le souffleur

- *Ça ne fonctionne pas bien !*
- *Il y a peut-être un mauvais contact.*
- *Ça me fait mal aux oreilles !*
- *Je ne comprends pas ce qu'elle a dit.*

[...]

La conversation-performance permet de mettre en scène des rapports humains entre des acteurs de l'écosystème de l'art. C'est une manière simple de donner à voir une tentative de décolonisation de ces rapports, lesquels sont socialement soumis comme le mentionne Adorno dans *Minima Moralia*, à une « censure préalable³⁰ » qui vise à se « faire des relations » afin de se positionner adéquatement auprès des intermédiaires de l'art. Il y a un brouillage partiel de la hiérarchie. Cela répond à un besoin d'orchestrer des rapports à l'extérieur de la « sectorisation de la vie intellectuelle » ou chacun à l'habitude de se limiter à son champ d'intervention. Le fait que le brouillage ne soit pas total donne à voir un mélange de convenu et non-convenu. Aussi, il y a ce souhait de tenter de ne pas « tenir à distance l'intrus » lequel a la possibilité de prêter sa voix au dispositif au même titre que les autres et d'être intégré dans une conversation avec des interlocuteurs auxquels il n'aurait pas accès autrement. Un entre-deux apparaît ; la hiérarchie persiste dans les corps et les voix alors qu'elle s'efface temporairement par le biais des énoncés.

³⁰ Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*, traduit de l'allemand par Éliane Kaufholz et Jean-René Ladmira, Paris, Payot, 2016 [1951], p. 19.

CHAPITRE 3

CONSÉDÉRATIONS MÉTHODOLOGIQUES

L'ensemble des matériaux

Il y a dans l'atelier toutes sortes de matériaux. Au tout début, cohabitaient dans celui-ci des matériaux d'artiste conventionnels tels que des pinceaux, des tubes de peinture, des solvants, des faux cadres, des images, mais aussi des extraits de texte, des livres et beaucoup d'objets sans utilités en regard de la pratique. Aujourd'hui, on y retrouve très peu de matériel d'artiste. Quand j'y repense, je réalise que lorsque je me mets au travail, tout ce qui entre dans mon champ de vision est un matériau potentiel. Je me positionne devant la fenêtre et chaque immeuble, chaque coin de ciel, chaque forme et couleur perçue entre en moi tels des matériaux. Il y a aussi, et de façon omniprésente, cette voix soliloquant se mêlant à mon regard. Difficile de dire exactement quelle place tout cela occupe dans la représentation. Par contre, j'ai la certitude que cela travaille en moi d'une façon ou d'une autre. Les visiteurs et les colocataires entrent eux aussi de la sorte dans mon atelier. J'en suis venu à me dire que lorsque je ne m'applique pas à la réalisation d'une œuvre, les matériaux continuent de s'agencer en moi. Je ne les extériorise pas, mais les matériaux : phrases, corps, essais, sons, soupirs, meubles, images du monde, murs, couleurs, formes s'entrechoquent en moi, cherchant une résolution. S'ajoutent à cela les savoirs circulant dans les écrits, à la radio et sur internet. Il s'agit là d'un terreau³¹ fertile dont

³¹ Le mot « terreau » surgit dans le texte tel un matériau lui-même. Dans l'après-coup du premier jet d'écriture, sa définition confirmée vient enrichir encore plus la réflexion en cours puisqu'il s'agit, au

je ne peux faire abstraction. C'est comme si ces matériaux étaient façonnés à l'avance, prémâchés, prédigérés, tout sauf intacts.

Cartographier le terrain

Dans le cadre des études doctorales, ce que j'appelle terreau on l'appelle terrain. En tant que chercheuse, on me demande de définir et de délimiter le terrain de la recherche. Disons que le terrain est accidenté et surchargé. Il est vaste et on ne saurait en faire le tour. On croit pourtant y parvenir, mais c'est une erreur. Ce n'est pas possible. Il a été foulé par d'autres et est jonché de vestiges, de traces, de détritiques, de choses qui ne servent plus à rien, d'objets rouillés, d'images délavées, de bégaiements, de plantes à l'agonie, de panneaux publicitaires qui défigurent tout, de novlangues tonitruantes, de bruits provenant d'on ne sait où, de gens malades ou épuisés, d'éclats de rire qui fusent de partout, des rires mondains n'ayant rien pour rassurer, des rires contagieux, mais sinistres, de gestes superlatifs. On y trouve aussi des eaux profondes. J'y plonge. Pas de silence. Le terrain est habité par des voix. La seule solution possible est de les agencer, de les ordonner, de les spatialiser. Heureusement, je m'y affaire. C'est ma façon de m'en sortir quasi indemne. Est-ce vraiment un terrain ? Je repense à ce que Borges raconte dans *Fictions* et je me dis que le terrain le plus redoutable est sans aucun doute celui qu'il décrit. Sa description est tellement plus précise que la mienne :

sens propre d'un « sol fertile formé par la décomposition de substances [...] » et au sens figuré ou métaphorique, de « ce qui favorise la naissance, l'épanouissement de quelqu'un, de quelque chose ». Cnrtl.fr. Ce sont donc les deux définitions combinées qui sont convoquées dans la présente réflexion. Elles renvoient d'une part, au terrain « prémâché, prédigéré, tout sauf intact » et d'autre part, au désir de la doctorante de soigner sa relation au réel par sa pratique artistique.

En cet empire, l'art de la cartographie fut poussé à une telle Perfection que la Carte d'une seule Province occupait toute une ville et la Carte de l'Empire toute une province. Avec le temps, ces Cartes Démesurées cessèrent de donner satisfaction et les Collèges de Cartographes levèrent une Carte de l'Empire, qui avait le Format de l'Empire et qui coïncidait avec lui, point par point. Moins passionnées pour l'Étude de la Cartographie, les Générations Suivantes réfléchirent que cette Carte Dilatée était inutile et, non sans impiété, elles l'abandonnèrent à l'Inclémence du Soleil et des Hivers. Dans les Déserts de l'Ouest, subsistent des Ruines très abîmées de la Carte. Des Animaux et des Mendians les habitent. Dans tout le Pays, il n'y a plus d'autre trace des Disciplines Géographiques³².

Le terrain est donc recouvert par une carte du monde reposant sur le monde à une échelle 1/1. La carte est une grande image recouvrant tout. Nous circulons sur elle. Cette conception nous laisse croire que la carte, tel un savoir, finira par disparaître et nous révéler quelque chose comme un monde prélangagier dissimulé en dessous. La conception bourgeoise rassure puisqu'elle suppose que la carte, malgré la confusion par endroit entre les traces de la carte et le terrain sous-jacent, finira par s'effriter complètement. La lecture de Jean Baudrillard, beaucoup plus inquiétante, laisse présager que « le double finit par se confondre avec le réel » que nous n'avons pas accès au territoire dissimulé sous la carte ; la *différence souveraine* entre le territoire et la carte ayant disparu. Selon lui, le réel est reproduit à partir de ces représentations à l'échelle 1/1 et l'accumulation de cartes se substitue au réel. C'est en ce sens que le terrain est surchargé de représentations. Il est surchargé de simulacres. Ils se confondent avec le réel et sont désormais indivisibles. Cet accès barré produit en nous de « vrais » *symptômes* et il devient impossible de dissocier le vrai du faux malgré l'acharnement à prétendre y parvenir. On dirait même que cet acharnement

³² Jorge Luis Borges, *Histoire de l'infamie, histoire de l'éternité*, traduit de l'espagnol par Roger Caillois et Laure Guille, Paris, Rocher, 1951, p. 129-130.

contribue à la substitution au réel. Jean Baudrillard avance que : « Plus jamais le réel n'aura l'occasion de se produire³³ ».

Une phrase retentit en moi telle une idée obsédante : Je suis moi-même une opacité qui recouvre le réel et je me dois de la/le laisser transparaître. Sans aucun cynisme, je me donne la prescription de définir ce terrain sans prétendre dissocier le vrai du faux. Je ne vais pas m'en sortir. Je ferai de mon mieux pour ne pas m'en sortir.

Une voix s'impose à moi. Elle insiste pour ne pas s'insérer ici sous forme de citation et demande à faire partie du corps du texte. Elle a fait d'abord irruption au Centre d'art contemporain Optica, à Montréal, en 2015 dans l'exposition *Polyphonies* où elle s'interposait entre les visiteurs et quelques œuvres choisies de ma collection. Il était impossible pour le spectateur d'échapper à cette voix. Je l'ai appelé *La part du lion*³⁴.

La part du lion ou ne pas s'en sortir

Une personne se dirige vers l'interrupteur. Des lumières s'allument et illuminent le grand mur derrière les membres du jury. Ces derniers se retournent afin de voir ce qui vient d'être mis en lumière. En jetant un œil vers la doctorante, ils comprennent que cette intervention est prévue et que cela fait partie de la soutenance. Les membres du jury tolèrent cette intervention en présupposant que cela sera bref. Il faut dire qu'une fois n'est pas coutume. L'inconnu se place devant les membres du jury et regarde en direction des tableaux accrochés sur le mur. Son regard se promène des

³³ Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 2011 [1981], p. 11.

³⁴ *La part du lion* est une performance pour un récitant présentée au Centre d'artistes Optica de Montréal en 2015 dans le cadre de l'exposition *Polyphonies*. Plusieurs phrases sont tirées de l'ouvrage *Simulacres et simulation* de Jean Baudrillard. Il s'agit ici d'un extrait de la partition.

tableaux aux membres du jury, des membres du jury aux tableaux, alors qu'il prend la parole.

- *« Quand on est dans la merde jusqu'au cou, il ne reste plus qu'à chanter » comme le disait si bien Beckett. Devant le tableau, on peut avancer et reculer, et se tenir là, debout, juste là. Il s'agit d'une simulation, bien sûr. « C'est la maîtrise d'un espace simulé ». « C'est la maîtrise d'un espace simulé qui est à la source du pouvoir ». « Le politique, comme vous le savez, n'est pas une fonction, un territoire ou un espace réel, mais un modèle de simulation. »*

La position des membres du jury est inconfortable puisqu'ils doivent constamment se retourner pour regarder les tableaux. Les paroles de l'inconnu se mêlent à leur regard. Les paroles prononcées ne s'agencent pas de la même façon avec chacune des œuvres.

- *L'argent, je dois vous le dire, c'est un trompe-l'œil. Tout comme dans le trompe-l'œil, il n'y a ni paysage, ni ciel, ni lignes de fuite, ni lumière naturelle. Ici, il n'y a pas d'oiseaux, ni bateau, ni femme au visage crispé, aucun billet de banque. Il n'y a rien de tout cela ici. Tout est là n'est-ce pas ! Vous le savez au fond. Les opérations imageantes elles sont en vous et elles sont en moi. [...]*
- *Présentement, on ne parle que de la dette. On nous dit « Vous devez rembourser votre dette ». Pour pouvoir prendre la parole, le sujet doit certes reconnaître qu'il est en dette à l'égard du langage. Il s'agit d'une dette symbolique, certes. La promesse de la parole dont le sujet doit s'acquitter s'accompagne d'une dette. La parole pose au sujet une question sidérante, la question est : en quoi est-il justifié de parler ? La dette est envers la langue.*

À tort, certains pensent que le langage est immatériel. Je pense plutôt que le langage est corps, un corps subtil. Les mots sont pris dans toutes les images corporelles. La dette est sidérante. Mais quel est le lien avec ces tableaux ? C'est que nous regardons avec la langue et nous avons une dette envers elle.

- *La violence de l'image, c'est qu'elle fait disparaître le réel. Tout doit être vu. Tout doit être visible. Tout le réel doit devenir image, mais la plupart du temps, c'est au prix de sa disparition. En faisant apparaître la réalité même la plus violente, elle en fait disparaître la substance réelle. Ainsi, le trafic des images, l'immense commerce des images développe-t-il une immense différence au monde réel. À la limite, le monde réel devient une fonction inutile, un ensemble de formes et d'événements fantômes. Désormais il ne s'agit plus de rendre les choses visibles à un œil extérieur, il s'agit de les rendre transparentes à elles-mêmes, donc effacer les traces du contrôle. La puissance du contrôle est comme internalisée et les hommes n'ont plus à être victimes des images. Ils se transforment inexorablement eux-mêmes en image. Parler, parler, communiquer, c'est une violence faite à la profondeur, à l'être singulier, à son secret et en même temps, c'est une violence faite au langage car, à partir de là, il perd lui aussi son originalité, il n'est plus qu'opérateur de visibilités. Il n'est plus que médium. Il perd sa dimension disons ironique, de jeu et de distance, sa dimension symbolique, autonome, c'est à dire là où le langage est plus que ce dont il parle. L'image aussi est plus importante que ce dont elle parle, c'est ce qu'on oublie et c'est là aussi qu'en est la violence de l'image et la source de la violence faite à l'image.*
- *Nous sommes requis pour les opérations imageantes. Nous sommes requis devant les tableaux. Prenons le temps de l'acte désirant. Je pense que je peux dès à présent vous laisser à vous-même. [...]*

Le dévoilement

Dire que le terrain ne peut être qu'un simulacre est insuffisant. Il faudra tenter de définir ce que les simulacres font au réel. Il le faudra même si ce qui se dira se verra s'ajouter au trouble marécage des simulacres, au malaise que cette *dette sidérante* crée. Dévoiler le simulacre ne l'annule pas. Cela peut tout au plus apparaître comme un jeu sympathique où les protagonistes se vantent de leur regard lucide sur le monde. Je revois cette phrase que j'avais écrite pour la conversation-performance *Tu m'enlèves les mots de la bouche* présentée au Centre d'art actuel Dazibao, à Montréal, en 2009, « Je suis libre de dire ce que je veux » et je réalise qu'il s'agit de la pierre angulaire de ma pratique. Cette phrase imprimée sur un bout de papier qu'un spectateur a voulu me redonner à la fin de la performance et que je n'ai pas voulu reprendre, me hante. Elle est à l'image de cette trahison qui se rejoue sans que je puisse m'en sortir. Je me demande alors, comment faire en sorte que la critique de la société cesse de jouer le rôle d'une simple dépréciation de la vie³⁵ ? Comment faire en sorte qu'elle s'inscrive dans autre chose qu'un discours contribuant à parfaire sa propre identité individualisée dont le modus operandi devient « Je m'indigne donc je suis » ?

Dans tout le confort que me confère mon existence privée, je peux bien continuer à m'offrir le luxe de la pensée, mais il m'est difficile de cesser de m'indigner de moi-même. Comprenez-moi bien, je ne peux qu'être, comme l'avance clairement Adorno dans *Minima Moralia*, la source de ma propre indignation. Je n'en fais pas une affaire personnelle. Je sais bien que « l'assujettissement de la vie au processus de production rabaisse chacun d'entre nous et impose quelque chose de cet isolement et de cette

³⁵ Cette expression appartient à la pensée du philosophe Friedrich Nietzsche qui considère que la dépréciation de la vie consiste à faire de la souffrance « un moyen d'accuser la vie, de la contredire, et aussi un moyen de justifier la vie, de résoudre [ses] contradiction[s] », (Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, De Minuit, 1983 [1962], p. 40.) en la soumettant au travail du négatif implicite à toute dialectique, s'avérant négation même du principe d'opacité défendu dans la présente thèse.

solitude où nous avons la tentation de voir notre choix souverain³⁶ ». Le simulacre commence à prendre forme. Le terrain est un trouble marécage. Devrais-je suivre la prescription suivante d'Adorno ou considérer qu'il a écrit ces réflexions alors qu'il était plongé dans les ignominies de la Seconde Guerre mondiale ?

La seule attitude défendable consiste à s'interdire toute utilisation fallacieuse de sa propre existence à des fins idéologiques et, pour le reste, à se conduire en tant que personne privée d'une façon aussi modeste, aussi discrète et aussi peu prétentieuse que l'exige, non plus ce qu'était il y a longtemps une bonne éducation, mais la pudeur que doit inspirer le fait qu'on trouve encore dans cet enfer de quoi respirer³⁷.

Le langage est un corps subtil. Le terrain est donc un corps, un corps mutilé. *Les mots sont pris dans toutes les images corporelles.* Suis-je le terrain ? À la question : « Que venez-vous chercher en psychanalyse ? » Ma réponse fut : « Une bouée de sauvetage pour descendre dans les eaux profondes. » Réponse paradoxale s'il en est une. Il y a dans l'atelier de grosses roches rondes glanées sur le bord de la rivière Harricana sculptées par l'érosion. Cela aurait pu faire une belle image, mais il n'est pas nécessaire de réaliser d'œuvres d'art à partir de ces roches.

Elle enfle un manteau de fourrure, marche jusqu'aux berges de l'Ouse, près de sa maison de campagne dans le Sussex, remplit ses poches de pierres et s'enfonce dans les eaux glacées en crue. Son corps ne sera retrouvé que quatre semaines plus tard. [...] Avant elle, il y a eu Ophélie qui, se croyant abandonnée d'Hamlet et devenue folle à la mort de son père, se laisse emporter par les flots. [...] Simone de Beauvoir dira que la noyade est un mode féminin, les femmes ayant jusqu'au bout le souci de leur intégrité physique³⁸.

³⁶ Theodor W. Adorno, *op. cit.*, p. 28.

³⁷ *Ibid.*, p. 29.

³⁸ Marie-Claude Martin, « La sublime liquidation de Virginia Woolf », *Le Devoir*, 21 juillet 2015, en ligne, <<https://www.ledevoir.com/auteur/marie-claude-martin>>. Consulté le 23 mars 2021.

Devant des considérations si vertigineuses, j'en viens à faire un pas de côté. Je sors de l'eau. Je relis cet article sur la Théorie deleuzienne du signe et je me dis qu'il y avait là, dans ces mots, une piste à suivre pour moi, pour éclairer le terrain. Il y a aussi la conduite du chercheur-praticien et la posture de l'artiste contextuel. J'observe ces matériaux. Leurs qualités m'intéressent. Je déambule encore sur le terrain encombré. Je m'y déplace à l'aide de ces outils méthodologiques.

La théorie deleuzienne du signe

La théorie non représentationnelle permet de situer le chercheur au cœur même de la recherche comme étant lui-même un agent producteur de sens. La singularité des résultats découle ainsi de la rencontre entre le terrain et le chercheur. Cette théorie est tout à fait appropriée à la recherche-crédation puisqu'elle permet de recréer le contexte de création propre à l'atelier de l'artiste. De plus, cette théorie permet de justifier le développement d'une pensée qui se révèle à même le travail de théorisation :

Le rapport au terrain n'est donc pas le recouvrement d'un sens détenu par l'objet ou le sujet. Le sens s'intercale entre l'objet et le sujet et naît par triangulation, il pousse par le milieu. [...] Voilà donc un type d'apprentissage qui fait appel au sensible, sans être indexé à une approche descriptive des formes, et qui instaure un rapport avec l'intelligible qui n'est pas de l'ordre de la récoognition, mais de la création³⁹.

C'est l'expérience sensible d'un terrain complexe hautement codifié qui est à l'origine des transformations de ma pratique artistique. C'est en quelque sorte la

³⁹ Olivier Labussière et Julien Aldhuy, « Le terrain ? C'est ce qui résiste. À travers l'espace de la méthode : les dimensions du terrain en géographie », France, Arras, PDF en ligne, <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00290459/>>, consulté le 6 novembre 2012. p. 6.

résistance vécue sur le terrain qui m'a permis d'entamer un questionnement sur les conditions de réception de l'art et la cécité :

Le terrain peut être défini par une fonction transverse, la *résistance*. Affirmer que le terrain est ce qui résiste peut d'abord paraître négatif [...] toutefois, notre propos n'est pas d'instaurer une relation d'opposition entre le terrain et le chercheur, mais de saisir ce qui dans l'expérience sensible du terrain va forcer le chercheur à redéployer ses catégories cognitives. L'enjeu est de montrer que le terrain intervient dans la formation du raisonnement [...], moins comme une instance de validation/invalidation des hypothèses, que comme un lieu de réélaboration des catégories cognitives elles-mêmes et des outils qui les accompagnent. Parler de la fonction de résistance du terrain c'est lui donner le statut de ressource contre la facilité de subsumer sous des catégories déjà détenues les expériences que le chercheur peut faire du monde. [...] [La] notion de rencontre donne à notre réflexion sur le terrain une perspective clairement relationnelle et interactionniste. Le terrain est à la fois la relation entre le chercheur, son objet, son aire d'étude et ses méthodes, et la mise à l'épreuve de cette relation via la résistance⁴⁰.

Selon Labussière et Aldhuy, la résistance se définit en quatre phases. Ces quatre phases sont elles-mêmes présentes dans mon processus de création. Elles rendent compte de la succession des opérations et me permettent de mettre en perspective la façon dont se déploie la recherche, c'est-à-dire de manière non linéaire et hautement intuitive. Pour moi, ne pas rendre compte de cette dimension serait une façon d'assujettir la pratique à la théorisation. Il m'apparaît très important que soient visibles dans la recherche ces quatre phases de la résistance :

La résistance constitue donc un processus qui s'inscrit dans une durée spécifique marquée par quatre phases (la rencontre fortuite, la recherche vaine, l'apprentissage involontaire et la création d'un nouveau point de vue). Il ne s'agit pas d'un processus linéaire qui se déploie du sensible à l'intelligible [...], mais ses deux dimensions sont en coévolution. En

⁴⁰ *Ibid.*

d'autres termes, la résistance appelle une forme d'intelligence ancrée dans la pratique et le sensible⁴¹.

Chacun de mes projets est traversé par ces phases. Chacun a été pensé pour répondre à un manque entre moi comme artiste et l'autre comme spectateur. Les questions : « Comment et pourquoi la voix permet-elle d'activer la mobilité du regard ? » et « est-ce que le fait d'activer la mobilité du regard chez le spectateur permet d'inciter une posture de réception non consumériste qui favoriserait le vivre ensemble ? » sont issues d'un processus de résistance.

Prenons à nouveau pour exemple *Tu m'enlèves les mots de la bouche*, cette performance lors de laquelle je distribue des phrases à lire à voix haute par le public. Cette performance répond à une soif de mettre en scène, pour les entendre, des interrogations à voix haute en groupe dans l'espace public. Au moment où la performance a lieu, rien n'est encore joué puisque la lecture même, effectuée par les spectateurs est traversée par une ou plusieurs de ces quatre phases de résistance. Selon la façon dont le spectateur se saisit de la phrase (sa diction, son ton, le timbre de sa voix, sa posture, son débit de paroles), il oriente l'événement en train de se dérouler. On pourrait dire que sa voix est l'indice qu'il y a eu soit une rencontre fortuite, une recherche vaine, un apprentissage involontaire ou la création d'un nouveau point de vue. Étant celle qui distribue les phrases, intuitivement et au fur et à mesure que j'écoute le mélange des voix et des mots, je partage, dans une posture d'écoute, chacune de ces phases. Chaque phrase lue forme une rencontre accidentelle, un microévénement transformant au fur et à mesure la performance en cours.

⁴¹ *Ibid.*, p. 11.

En pratique : un art contextuel

Il est important de mentionner que le contexte d'émergence de la problématique est lié à mon expérience et n'est pas issu d'une observation stricte ou d'une recherche exhaustive. Il apparaît plus approprié de poser le contexte comme quelque chose qui hante la pratique artistique à un point tel que cela devient le réel de l'artiste. C'est donc entre fiction et réalité ou plutôt à partir de fictions constituantes du réel que la problématique prend forme. Les effets de réel à partir desquels s'articule la problématique résultent d'un échafaudage théorique qui permet non pas de supporter ou de justifier la pratique artistique, mais bien de découvrir ce par quoi elle est hantée et la manière dont cela opère. Les concepts théoriques convoqués dans la présente thèse constituent des matériaux avec lesquels je dialogue. Ces matériaux, je tente de les sculpter, de les agencer, de leur donner corps, de composer avec eux. Ils sont toujours en passe de fonder le réel. Le contexte d'émergence de la problématique est d'abord perçu comme hostile en ce sens qu'il est lié à un ensemble de problèmes qui étouffe l'existence. Il déclenche alors un travail qui prend la forme de luttes pour la survie du sujet et pour la profondeur du sens. Les œuvres réalisées s'inscrivent dans le monde comme des tentatives de se dégager temporairement de carcans imposés par des conventions sociales et prennent la forme de prescriptions pour soigner la relation au monde. En ce sens, la pratique artistique n'est pas uniquement une profession puisqu'elle sert avant tout un impératif ontologique. Si l'on admet comme postulat que la création en art permet de « désigner les choses en leur absence⁴² », les concepts qui hantent la pratique artistique servent à donner à voir ce qui fait défaut, ce que l'artiste souhaiterait voir présent. « Créer » devient une manière de pallier l'absence et donne à voir ce qui ne serait pas présent autrement.

⁴² Marie José Mondzain, *Homo spectator*, France, Bayard, 2007, p. 12.

Je constate, en ce sens, que ma pratique artistique s'inscrit dans ce que Paul Ardenne définit comme étant l'art contextuel. Cette manière de créer cherche à « déborder l'art fait pour la vision⁴³ » et à requalifier la « mise en vue » afin de s'écarter des dispositifs de monstration traditionnels conférant à l'art une autonomie distanciée du réel. Effectivement, dans la hiérarchie des sens, la vue domine et oriente la manière d'entrer en relation avec l'œuvre d'art. Elle permet d'appréhender l'œuvre à une certaine distance sans imposer une relation de proximité. Au contraire, l'artiste contextuel cherche pour sa part à créer une proximité critique expérientielle par le biais d'actions visant à « resserrer les liens entre les membres du corps social⁴⁴ » lors de la réception même de l'œuvre :

Pour l'artiste contextuel, modifier la vie sociale, contribuer à son amélioration, en démasquer conventions, aspects inaperçus ou refoulés revient à parler *pareil* (comme tout citoyen que concerne la vie publique en milieu démocratique) et *autrement* (en usant des moyens, d'ordre artistique, à même de susciter une attention plus aiguë, plus singulière que celle que permet le langage social). Il s'agit de faire du langage de l'art un langage à la fois intégré, donc capable d'être entendu, et dissonant, c'est-à-dire dont le propos vient mettre en débat l'opinion dominante⁴⁵.

Ce désir de mettre en débat l'opinion dominante afin de travailler au changement social conduit nécessairement l'artiste contextuel à s'éloigner des formes usuelles employées en arts visuels puisque celles-ci ont pour effet de renvoyer la réflexion à sa représentation et au champ disciplinaire de l'histoire de l'art. On peut dire qu'éviter de *sacrifier le contexte à sa représentation* est l'enjeu principal de l'art contextuel et que c'est cet enjeu qui conduit à privilégier des *formules gestuelles, d'exploration physique ou de confrontation directe* dans la création d'action. Il est

⁴³ Paul Ardenne, *Un art contextuel*, Paris, Flammarion, 2014, [2002], p. 25.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 33.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 34.

important de garder en tête que dans ce contexte, il apparaît plus pertinent de situer la pratique en regard d'enjeux sociopolitiques plutôt qu'en lien avec le champ des arts visuels : « On se consacre moins à l'histoire de l'art qu'à l'histoire tout court, à *l'histoire immédiate* surtout⁴⁶ ».

Conduites du chercheur-praticien

Dans le cadre de ses recherches en méthodologie, Jean Donnay, anciennement professeur en technologie de l'éducation à l'Université de Sherbrooke, avance que le *praticien réfléchi* « [extrait] du savoir à propos de ses propres réflexions, sans nécessairement utiliser un langage standardisé par des disciplines académiques⁴⁷ » et que le « savoir est incarné, contextualisé, distribué dans des cas-exemples vécus et concrets⁴⁸ ».

Donnay avance qu'apprendre, c'est d'abord créer du savoir pour soi. Il précise que « l'expérience, même si elle recèle des savoirs en actes, n'est pas en soi formatrice si ce savoir n'est pas explicité par l'analyse des pratiques⁴⁹ ». Selon lui, les conduites d'un *praticien réfléchi* supposent que « la réflexion est un mode de connaissance pratique, impliqué dans l'action et dans « l'immédiat », [et que] la réflexivité fait adopter une position d'extériorité ou une mise à distance qui facilite la construction d'un objet⁵⁰ ». La mise à distance est provoquée par ce qu'il appelle « le décalage entre les vécus rapportés et [...] un premier niveau de mise en mot dans une communication de savoir expérientiel⁵¹ ». Il poursuit en s'appuyant sur la réflexion

⁴⁶ *Ibid.*, p. 46.

⁴⁷ Jean Donnay, « Chercheur, praticien même terrain ? », *Recherches qualitatives*, Namur, Vol. 22, 2001, PDF en ligne, p. 40.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 39.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 53.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ibid.*, p. 40.

d'Antonio R. Damasio, lequel avance qu'« apprendre, c'est réaliser une création singulière, spécifique à l'être unique qui apprend en fonction de ses propres paramètres et de sa structure interne⁵² ».

Cette conception du praticien réfléchi développé par Donnay correspond à la manière dont s'articule l'écriture de la thèse et permet d'insister sur la pertinence d'envisager les œuvres performatives réalisées comme étant des « cas-exemples vécus et concrets ». La mise à distance telle qu'il la définit apparaît dans l'écriture des récits performatifs. Ces « vécus rapportés » sont présentés en italique, ce qui permet au lecteur de mieux les distinguer. Cette manière d'articuler l'insertion de la pratique artistique dans la thèse agit comme une sorte de convocation de corps dans l'écriture ; corps de la doctorante, corps de son directeur, corps des membres du jury, corps des gens présents dans l'audience, corps des récitants ayant participé aux performances de la doctorante et finalement, corps des artistes et des penseurs qui habitent la pratique artistique. Il est souhaité qu'une tension soit palpable entre ces mises à distance et leur fonction de rapprochements incarnés. Certains hiatus et certains glissements dans le processus d'écriture sont laissés tels quels afin de témoigner du fonctionnement du processus de création tel qu'il se manifeste en atelier.

Une écriture-projet euristique

Une recherche réflexive de type euristique se doit de partager ce penchant pour le bricolage dont parle Claude Lévi-Strauss dans *La Pensée sauvage* :

Le bricoleur est apte à exécuter un grand nombre de tâches diversifiées ; mais, à la différence de l'ingénieur, il ne subordonne pas chacune d'elles à l'obtention de matières premières et d'outils, conçus et procurés à la mesure de son projet : son univers instrumental est clos,

⁵² *Ibid.*, p. 37.

et la règle de son enjeu est de toujours s'arranger avec les « moyens du bord », c'est-à-dire un ensemble à chaque instant fini d'outils et de matériaux, hétéroclites au surplus, parce que la composition de l'ensemble n'est pas en rapport avec le projet du moment, ni d'ailleurs avec aucun projet en particulier, mais est le résultat contingent de toutes les occasions qui se sont présentées de renouveler ou d'enrichir le stock, ou de l'entretenir avec les résidus de constructions et de destructions antérieures⁵³.

Ce passage permet de jeter un éclairage approprié sur la manière dont se développe la pratique artistique et par le fait même, l'écriture d'une thèse en recherche-création. Les matériaux théoriques convoqués ne représentent pas un ensemble fini et pourraient être perçus comme favorisant un fil décousu ou discontinu tellement ils sont variés et hétéroclites. Tout comme le mentionne Lévi-Strauss, ces matériaux sont le résultat contingent de toutes les occasions d'enrichir le stock. Il faut voir ici les matériaux théoriques à l'image des matériaux potentiels qui jonchent l'atelier, c'est-à-dire qu'ils traînent par-ci par-là, on s'enfarge dedans et bien qu'on tente de les organiser, c'est lorsqu'ils traînent et se présentent à l'œil au moment opportun qu'ils s'agencent admirablement avec la forme en train d'apparaître dans l'atelier intérieur. Loin des regards mondains qui peuplent la galerie, ces matériaux, comme n'importe quel matériau, seront potentiellement désassemblés plus tard selon les occasions qui se présentent dans l'activité de création. Cette thèse sera donc affaire de bricolage et la forme se devra de rappeler cet état de fait. Ce désir, je le porte sans savoir encore quelle sera la forme exacte. Cette forme apparaîtra au fil de l'écriture. Elle tente déjà de s'esquisser ou du moins de prendre son erre d'aller.

⁵³ Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 27.

La clé

On se voit tourner la clé dans le démarreur, donner du gaz avec le pied droit de façon contrôlée. Le corps semble savoir ce qu'il fait. C'est un geste qu'il connaît bien. On se voit taper sur le clavier les mots qui surgissent. Passer de l'écriture manuscrite au clavier. Retranscrire et relire. Le moteur est-il en marche ? Il semble que oui, mais ce n'est pas clair. On se voit passer le balai dans l'atelier dans l'espoir de trouver une manière de rendre le lieu propice à la création. Il ne faudrait pas étouffer le moteur.

CHAPITRE 4

UN TERRAIN DÉVASTÉ

Consumérisme et cécité

Il m'apparaît essentiel de refaire le parcours réflexif effectué dans l'atelier, lequel m'a conduite intuitivement à une mutation de ma pratique artistique. Je souhaite revisiter le contexte d'émergence de la problématique en considérant les références mentionnées à la fois comme des éléments qui fondent une réflexion sur le réel et à la fois comme fabrication d'une interprétation⁵⁴ dont la pratique artistique est le reflet.

La question de recherche : « Est-ce que le fait d'activer la mobilité du regard chez le spectateur permet d'inciter une posture de réception non consumériste qui favoriserait le vivre ensemble ? » requiert que l'on se penche sur certains des fondements historiques du consumérisme. Aussi, une mise en contexte de celui-ci comme mode de vie organisé par un système politique et économique reposant sur la propriété privée, des moyens de production et sur la libre concurrence, nommément le capitalisme, est nécessaire afin de cerner les enjeux inhérents à cette question.

⁵⁴ « Un même objet, un même phénomène change de sens suivant la force qui se l'approprie. [...] Il y a toujours une pluralité de sens, une constellation, un complexe de successions, mais aussi de coexistences, qui fait de l'interprétation un art. » (Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, De Minuit, 1983 [1962], p. 11).

Le premier constat est que cette propension à organiser nos habitudes de vie autour de la possession et de la consommation de biens et de services peut sembler naturelle tellement elle est répandue et intégrée dans nos sociétés occidentales. Cela est d'autant plus vrai si l'on fait partie des générations ayant grandi dans ce mode de vie normatif. On en vient presque à oublier que cette prolifération des objets et des images propre à notre époque est entièrement dominée par la loi du marché. Il y a lieu de se questionner à savoir en quoi la multiplication des objets et des images qui s'offrent à la consommation affecte notre manière d'entrer en relation avec les objets, les images et autrui. Nous sommes la première civilisation à crouler sous le poids de nos objets et à vivre beaucoup plus en relation avec des objets qu'avec des gens. Tel qu'énoncé par Jean Baudrillard dans *La société de consommation* : « Nous vivons désormais sous le regard muet d'objets obéissants et hallucinants qui nous répètent toujours le même discours, celui de notre puissance médusée, de notre abondance virtuelle, de notre absence les uns aux autres⁵⁵ ». Au-delà de la multiplication des objets et des images, la multiplication des plates-formes de communication et de divertissement de la culture de masse s'inscrit dans cette même logique consumériste. Celles-ci continuent radicalement à transformer notre relation à autrui.

La question du consumérisme et de ses origines est vaste et implique une étude approfondie que la présente recherche ne tente pas de réaliser. Il est toutefois important, si l'on veut répondre adéquatement à la question de recherche, d'appuyer la présente réflexion sur celles d'auteurs dont la pensée permet de discerner de façon systémique des hypothèses sur les origines du consumérisme.

On retrouve dans l'atelier une grande bibliothèque vers laquelle je me dirige. Scrutant les titres, j'en sors quelques ouvrages qui me semblent pertinents pour étayer une réflexion sur le consumérisme. Intuitivement, je prends les deux tomes de *De la*

⁵⁵ Jean Baudrillard, *La société de consommation*, France, Denoël coll. « Folios Essais », 2017 [1986] [1970], p.18.

démocratie en Amérique d'Alexis de Tocqueville, *Conditions de l'homme moderne* d'Hannah Arendt qui se trouve tout en haut de la bibliothèque, *La société de consommation* en format poche de Jean Baudrillard et sans trop savoir pourquoi, *L'invention du quotidien* de Michel de Certeau. Comme j'ai l'habitude de le faire, je commence ma lecture en diagonale, par le milieu. Je m'ajuste au ton et au débit que chacun propose dans l'écriture. Je vais à la rencontre de voix. Chacune me traverse et me transforme.

L'amour des jouissances matérielles

À la lecture de ces ouvrages d'Alexis de Tocqueville, d'Hannah Arendt et de Jean Baudrillard, on remarque que la notion d'abondance en contexte d'égalité des conditions pour tous pose d'emblée un problème de viabilité à long terme et annonce un basculement dans l'individualisme et le consumérisme menant progressivement à un désengagement citoyen.

Pour bien saisir les origines du consumérisme, il est nécessaire de remonter le temps et de revisiter ce qui a conduit à l'effritement du féodalisme au moment de la Révolution française. Dans *L'Ancien Régime et la Révolution*, Tocqueville se considère « assez loin de la Révolution pour ne ressentir que faiblement les passions qui troublaient la vue de ceux qui l'ont faite et assez proche pour pouvoir entrer dans l'esprit qui l'a amenée et pour le comprendre⁵⁶ [...] ». De son point de vue, c'est la prospérité grandissante de la bourgeoisie jumelée au refus de la noblesse française de s'associer à elle qui a provoqué un effondrement de l'Ancien Régime. En ce sens, il serait erroné de considérer que le désir d'égalité des conditions de vie est partagé par tout un chacun à la veille de la Révolution française. Selon Tocqueville, « c'est

⁵⁶ Alexis de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1986, pp. 602-603.

l'incapacité des classes privilégiées à se mettre d'accord sur une forme déterminée de gouvernement⁵⁷ » qui est à l'origine de la Révolution. Cela suppose d'ores et déjà une démocratisation intrinsèquement liée à la liberté de marché et au désir d'accéder à un plus grand contrôle des *jouissances matérielles*. Il va plus loin en annonçant que le propre de la démocratie est de faire naître la *tyrannie de la majorité* qui constitue, avec l'amour des *jouissances matérielles*, une menace pour la liberté et un frein à l'exercice du rôle de citoyen. Si l'on poursuit ce raisonnement, les sociétés démocratiques sont, selon lui, plus attachées à l'égalité qu'à la liberté :

Dans les sociétés démocratiques, la majorité des citoyens ne voit pas clairement ce qu'elle pourrait gagner à une révolution et elle sent à chaque instant et de mille manières ce qu'elle pourrait y perdre... Cela ne les empêche pas seulement de faire des révolutions, mais les détourne de le vouloir. Les violentes passions politiques ont peu de prise sur des hommes qui ont ainsi attaché toute leur âme à la poursuite du bien-être. L'ardeur qu'ils mettent aux petites affaires les calme sur les grandes⁵⁸.

Tocqueville fut, de loin, des plus visionnaire lorsqu'il formula ainsi la crainte que les sociétés démocratiques finissent par se satisfaire uniquement de la recherche tranquille du bien-être : « Ces dernières pourraient en effet devenir de plus en plus conservatrices et craindre toute attitude critique face à l'ordre établi⁵⁹ » :

On croit que les sociétés nouvelles vont chaque jour changer de face, et moi j'ai peur qu'elles finissent par être invariablement fixées dans les mêmes institutions, les mêmes préjugés, les mêmes mœurs, de telle sorte que le genre humain s'arrête et se borne, que l'esprit se plie et se replie éternellement sur lui-même sans produire d'idées nouvelles, que l'homme s'épuise en petits mouvements solitaires et stériles, et que, tout en se remuant sans cesse, l'humanité n'avance plus⁶⁰.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ Stéphane Kelly, *Découvrir la sociologie à partir des textes clés*, Québec, Fides, 2016, p. 13.

⁶⁰ Alexis de Tocqueville, *op. cit.*, p.609.

Presque deux cents ans après que Tocqueville ait eu ces réflexions, on constate indéniablement que ce qu'il avait prédit est non seulement bien ancré dans nos sociétés démocratiques, mais pis encore, menace désormais le monde d'une catastrophe écologique planétaire pouvant mener au mieux à la détérioration de l'environnement et à l'extinction de masse de nombreux êtres vivants, au pire, à l'extinction de l'humanité et à la destruction quasi totale de la biosphère.

Pour en revenir à ce qui a trait à la présente recherche, il va sans dire que le consumérisme généré par l'individualisme, lui-même issu de l'avènement des sociétés démocratiques, à une incidence majeure sur la manière à la fois de créer et de percevoir les objets et les images. Cela conduit à se poser la question de savoir si l'œuvre d'art subit le même sort que ces derniers. Des éléments de réponses se retrouvent au cœur de la pensée de Hannah Arendt et de celle de Jean Baudrillard.

Le nivellement du regard

Dans *Conditions de l'homme moderne*, Hannah Arendt refait le parcours depuis la Grèce antique afin de réfléchir au rôle du citoyen dans la société moderne. Arrêtons-nous aux éléments de sa réflexion qui mettent en perspective la transformation du citoyen en consommateur. Pour la philosophe politique, « nous avons réussi à niveler toutes les activités humaines pour les réduire au même dénominateur qui est de pourvoir aux nécessités de la vie et de produire l'abondance⁶¹ ». La glorification du travail sert ainsi avant tout un impératif à consommer et la vie devient une quête d'abondance sans fin. Alors que l'œuvre, telle que définie par Arendt, a intrinsèquement une valeur d'usage permettant de pérenniser le savoir et de le

⁶¹ Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, traduit de l'anglais par Georges Fradier, Paris, Pocket, coll. « Agora », 2013 [1994], p. 177.

constituer en mémoire collective, le produit du travail quant à lui, est destiné à la consommation privée et voué à s'épuiser et à être constamment renouvelé dans un but de subsistance immédiate. Il y a donc une dimension dévorante liée à la consommation. L'œuvre et le produit du travail se distinguent grandement ; la première contribue à la vie publique tandis que le second se cantonne à la vie privée. Précisons que pour Arendt, l'évolution historique de la notion de « privé » est révélatrice de changements sociaux sans précédent. Le privé, du point de vue de la Grèce antique, renvoie à une vie passée loin du monde commun, une vie que l'on pourrait qualifier de gaspillée puisque n'ayant aucune incidence sur les affaires importantes qui se transigent dans la cité. Arendt avance que c'est parce que l'œuvre ne se consomme pas comme le produit du travail qu'elle est durable et en vient à faire partie de ce qui constitue un monde. Elle précise que « les produits du travail ne sont pas rendus plus durables par l'abondance ; d'autre part, les produits de l'œuvre, traités en produits du travail, sont transformés en biens consommables et ramenés à la futilité de la vie⁶² ». L'œuvre comme contribution à la formation d'un monde commun se voit menacée et cette menace est étroitement liée aux fondements marchands de la société démocratique. Qu'il soit créateur ou spectateur, le citoyen, est en passe de se faire absorber par sa position de travailleur-consommateur. Dans le cas de l'artiste, il pourrait en venir à se professionnaliser et à adopter une posture de création le menant à la fabrication de produits du travail. L'œuvre d'art traitée en produit du travail devient alors une marchandise de luxe consommable et éphémère, plus que jamais assujettie aux effets de modes. Dans le cas du spectateur-consommateur, c'est dans la profusion de l'offre et à travers la litanie publicitaire qu'il se considère comme ayant un droit légitime et inaliénable, un droit naturel à l'abondance.

⁶² *Ibid.*, p. 21.

Selon Arendt, la valorisation de la figure du travailleur dévalorisera celle de l'artiste, lequel sera désormais perçu comme étant quelqu'un qui succombe à l'amusement en refusant de « gagner sa vie » tel que prescrit par la majorité. Le caractère dévorant du travail ne sera pas mis en cause par ladite majorité comme vecteur principal du consumérisme menant à la destruction de la viabilité du monde.

La vie consommée

Dans *La société de consommation* publié en 1970, Jean Baudrillard avance que nous baignons désormais dans « une espèce d'évidence fantastique de la consommation » dont le stade accompli des pratiques permet de capter et de conjurer le bien-être de celui qu'il qualifie comme étant « l'homme de l'opulence ». Il précise que les bienfaits de la consommation sont vécus comme un miracle et qu'en ce sens, l'abondance liée au consumérisme se présente quasiment comme étant un phénomène naturel :

Même si l'abondance se fait quotidienne et banale, elle reste vécue comme miracle quotidien, dans la mesure où elle apparaît non comme produite et arrachée, conquise, au terme d'un effort historique et social, mais comme dispensée par une instance mythologique bénéfique dont nous sommes les héritiers légitimes : la Technologie, le Progrès, la Croissance, etc⁶³.

Cette relation consumériste au monde s'incarne par le fait que le « miraculé de la consommation » se procure des objets-simulacres, participent à des événements-simulacres afin de conjurer le bien-être, en attente que le bonheur se manifeste. La profusion des objets, des images et des événements, non seulement disponibles, mais aussi imbriqués dans ce qui constitue désormais une faune incorporée à même les dispositifs d'existence, constitue tel un exosquelette, la vie entière. L'usage du temps

⁶³ Jean Baudrillard, *La société de consommation*, *op. cit.*, p. 29.

a radicalement changé et le temps de consommation d'écrans ne cesse d'augmenter depuis la création de la télévision. Il y a de cela cinquante ans, Jean Baudrillard, formulait ainsi l'état du consumérisme :

Nous sommes a un point où la « consommation » saisit toute la vie, où toutes les activités s'enchaînent sur le même mode combinatoire, où le chenal des satisfactions est tracé d'avance, heure par heure, où l'« environnement » est total, totalement climatisé, aménagé, culturalisé. Dans la phénoménologie de la consommation, cette climatisation générale de la vie, des biens, des objets, des services, des conduites et des relations sociales représente le stade accompli, « consommé », dans une évolution qui va de l'abondance pure et simple, à travers les réseaux articulés d'objets jusqu'au conditionnement total des actes et du temps [...] ⁶⁴.

La pensée magique qui régit le geste de consommation présuppose l'octroi d'une toute-puissance aux signes du bonheur. Le geste de consommer se révèle être une incantation dont la promesse est celle de capter la « Grande Satisfaction » et la « Béatitude ». Pas étonnant en ce sens que la consommation ne se résorbe pas dans l'assouvissement des besoins primaires puisque c'est le geste d'incantation qui reconduit la promesse de bonheur. De plus, l'abondance prenant la forme du surplus, trouve tout son sens dans ce contexte où le regard consumériste est toujours habité, au mieux, par ce qui pourra constituer une plus-value ou au pire, par l'acquisition à venir, puisqu'aussitôt consommé, l'objet révèle son incapacité à capter le bonheur durable. Cette « désuétude organisée » a commencé à dévoiler ses limites et éventuellement, il n'y aura plus de lieux de réclusions possibles pour s'abriter contre les effets négatifs du consumérisme. Paradoxalement, les canaux par lesquels sont transmises les informations sur les dérèglements climatiques ont, dans leurs formes mêmes, tendance à niveler les informations : aussi tragique que soit l'information

⁶⁴ *Ibid.*, p. 24.

communiquée, elle s'apparente toujours à un « fait divers ». C'est donc dire que l'information subit le même sort que l'objet consommable :

Toute l'information politique, historique, culturelle est reçue sous la même forme, à la fois anodine et miraculeuse, du fait divers. Elle est toute entière actualisée, c'est-à-dire dramatisée sur le mode spectaculaire — et toute entière inactualisée, c'est-à-dire distancée par le médium de la communication et réduite à des signes. Le fait divers n'est donc pas une catégorie parmi d'autres, mais LA catégorie cardinale de notre pensée magique, de notre mythologie⁶⁵.

Si l'on suppose que la création et la réception des images et des objets ne se font pas en vase clos, le constat que le consumérisme affecte notre relation aux images et aux objets s'avère inévitable. Il en va de même pour la relation aux œuvres d'art. L'atelier est poreux et baigne entièrement dans ce contexte. Il ne s'avère pas plausible que l'artiste puisse séparer le processus de création du consumérisme ambiant. Ce dernier affecte et conditionne les régimes de visibilité et de cécité et fait face à une résistance du terrain lorsqu'il tente de proposer la construction d'un regard en marge du consumérisme. L'introjection est si puissante qu'on peut même se questionner à savoir s'il est possible de s'en écarter réellement sans être absorbé par les dispositifs de capture qui, au moment de la création, conditionnent les habitus ou qui, au moment de la diffusion, transforme en « fait divers » ce qui entre dans le champ des visibilités. N'oublions pas que les dispositifs de capture tels que les réseaux sociaux forment le stade le plus avancé du consumérisme permettant une consommation incessante, constamment renouvelée. On peut dire que dans ce contexte, cela tient pratiquement au miracle lorsque l'artiste parvient à injecter de l'ambivalence et de l'opacité au cœur de l'œuvre d'art.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 31.

*Porc comme Pornographie*⁶⁶

Alors qu'elle s'adresse aux membres du jury et qu'elle tente de poursuivre sa présentation, trois récitants entrent dans la salle et se placent entre elle et le jury. Au moment où un des membres du jury s'apprête à leur demander ce que signifie cette nouvelle intervention, les trois récitants débutent leur action.

- *P.*
- *Ooooooh*
- *P.*
- *Ooooooh!*
- *Rrr.*
- *P.*
- *Ooooooh!*
- *Rrr.*
- *Porc.*
- *Ooooooh!*
- *Porc.*
- *No.*
- *No.*
- *Ooooooh!*
- *Porc.*
- *No.*
- *Graphie.*
- *G-R-A-P-H-*

⁶⁶ *Porc comme Pornographie* est une performance pour trois récitants, présentée au Centre Canadien d'architecture en collaboration avec l'organisme montréalais VIVA! Art Action en 2018. Plusieurs phrases sont tirées de l'ouvrage *Pornographie du temps présent* d'Alain Badiou. Il s'agit ici d'un extrait de la partition.

- *Iiiii!*
- *Porc.*
- *No.*
- *Graphie.*
- *G-R-A-P-H-*
- *Iiiii!*
- *Représentation de choses obscènes destinées à être communiquées au public.*
- *Obscène : Qui blesse ouvertement la pudeur.*
- *Pudeur : Gêne qu'éprouve une personne délicate devant ce que sa dignité semble lui interdire. Synonymes : discrétion, réserve, retenu.*
- *« La pudeur est le parfum de la volupté ; la satiété est l'arôme du dégoût. Et la pudeur accroît la volupté, comme la satiété l'écœure. » André Suarès dans « Voici l'homme ».*
- *Du temps présent.*
- *Pornographie du temps présent... d'Alain Badiou.*
- *Quelque chose est oublié, raturé, absent.*
- *Quelque chose fait défaut.*
- *C'est cassé.*
- [...]
 - *Le présent fait défaut.*
 - *Il y a un écart là.*
 - *Une inadéquation flagrante.*
 - [...]
 - *C'est comme si entre notre pensée et le présent du monde, il y avait un écart.*
 - *Quelque chose comme...*
 - *Quelque chose est oublié, raturé, absent.*

- *Le réel se transforme en images.*
- *Le désir se transforme en images.*
- *Il s'agit d'extorquer par des manœuvres imaginaires le consentement des gens.*
- *Votre consentement.*
- *Notre consentement.*
- *Je consens, tu consens, il consent, nous consentons, vous consentez, ils consentent.*
- *C'est surtout nous.*
- *Nous sommes les comédiens.*
- *Nous sommes les comédiennes.*
- *Mais quels sont aujourd'hui les emblèmes pompeux du pouvoir ?*
- *Quelle est la valeur intouchable ?*
- *C'est...*
- *Le mot DÉ-MO-CRA-TIE.*
- *Seulement le mot.*
- *La forme juridique.*
- *La forme des libertés publiques.*
- *L'État de droit.*

On tente de faire en sorte que les récitants cessent leur action, mais en même temps, les membres du jury se questionnent à voix basse, ils se demandent si cela était prévu et si ce type d'intervention est permis dans le cadre très strict d'une soutenance de thèse. À défaut de savoir s'il est autorisé ou non de faire intervenir des tierces personnes dans ce cadre bien précis, les membres du jury se disent qu'il n'est pas possible d'à la fois statuer sur cette question et d'écouter ce que les trois récitants ont à dire. Ils conviennent de les laisser parler encore un peu, mais sont tous

d'accord sur le fait que cela ne doit pas durer trop longtemps. Ils se taisent donc et attendent de voir combien de temps cela va durer.

- *Le mot démocratie est supposé faire s'incliner tous les cœurs.*
- *La démocratie représentative et son organisation constitutionnelle composent aujourd'hui l'inconditionné de notre vie politique.*
- *Un amour inconditionnel.*
- *C'est notre fétiche.*
- *L'imaginaire fait tenir le fétiche.*
- *Le règne de l'imaginaire.*
- *Où s'évalue et se fixe le prix moyen du désir.*
- *Représentation de choses obscènes destinées à être communiquées au public.*
- *Obscène : Qui blesse ouvertement la pudeur.*
- *La férocité cachée du pouvoir est la prolifération de l'obscénité des images.*
- *La fusion entre le désir et la grossièreté de la propagande commerciale.*
- *Dehors, cependant, l'émeute gronde.*
- *C'est la vie.*
- *La figure de la vie.*
- *La figure du réel.*
- *La patience du réel.*
- *Versus l'excitation impatiente des images.*
- *On nous demande de nous résoudre à passer d'une chose à une autre.*
- *Comme on passe d'un modèle de voiture à un autre.*
- *Sans lien.*
- *Dans le décousu de l'impatience.*
- *D'un semblant de désir comblé.*
- *Mais qu'est-ce que serait un désir animé par le réel et non par les images ?*

- *Le désir de révolution.*
- *Le désir de sublime.*
- *Le désir que l'expérience de la vie puisse s'avérer plus intense à deux, à plusieurs.*
- *Tels sont les désirs qui doivent, pour toucher leur réel, se désencombrer de beaucoup d'images.*
- *Mais peut-on se soustraire aux images ?*
- *Quelques poètes, de nos jours, se livrent à une très curieuse opération : ils chantent le Peuple, la Liberté, la Révolution, etc., qui d'être chantés sont précipités puis cloués sur un ciel abstrait où ils figurent, déconfits et dégonflés, en de difformes constellations. Désincarnés, ils deviennent intouchables. Comment les approcher, les aimer, les vivre, s'ils sont expédiés si magnifiquement loin ?*
- *Le mot révolte.*
- *Est magnifiquement loin.*
- *Le mot révolution.*
- *Est magnifiquement loin.*
- *Désincarné.*
- *Intouchable.*
- *Le réel est crucifié.*
- *Aboli.*
- *Comment tenter de saisir ce qui n'a pas d'image.*
- *Il faut désimager.*
- *La difficulté est que le pouvoir nu, qui se cache derrière la subtile plasticité et la séduisante obscénité des images du monde démocratique et marchand, n'a pas lui-même d'image, c'est un réel nu.*
- *Depuis que l'idée de révolution s'en est absente, notre monde n'est que le recommencement de la puissance, sous l'image consensuelle et pornographique de la démocratie marchande.*

Un des membres du jury murmure à l'oreille d'un autre que cela commence à être un peu long et qu'on ne sait pas combien de temps cela va encore durer. La question du décorum est soulevée et les membres du jury souhaitent que le déroulement de la soutenance se poursuive comme il se doit. Les récitants ont été avertis qu'il y avait un risque qu'ils soient interrompus avant la fin. Ils décident de poursuivre tant que personne ne vient les déloger physiquement.

- *Nous devons comprendre, ce qui est pour nous très difficile, que la vraie critique du monde, aujourd'hui, ne saurait se ramener à la critique académique de l'économie capitaliste. Rien n'est plus facile, rien n'est plus abstrait, rien n'est plus inutile, que la critique du capitalisme réduite à elle-même.*
- *Ceux qui mènent grand bruit sur cette critique en viennent toujours à de sages réformes de ce capitalisme. Ils proposent un capitalisme régulé et convenable, un capitalisme non pornographique, un capitalisme écologique et toujours plus démocrate. Ils exigent un capitalisme confortable pour tous, en somme : un capitalisme à visage humain.*
- *La seule critique dangereuse et radicale, c'est la critique politique de la démocratie.*
- *Tant que nous ne saurons pas mener à grande échelle une critique créatrice de la démocratie d'État, nous resterons, nous stagnerons dans le bordel financier des images.*
- *Pour l'instant, nous sommes entre deux mondes. Nous savons tous, je crois, que notre temps est un « aujourd'hui » intervallaire.*
- *« Démocratie » est aussi un mot intervallaire, un mot qui ne sait ni d'où il vient, ni où il va, ni même ce qu'il signifie. Un mot qui ne fait que couvrir notre désir de confort, la satisfaction où nous sommes de notre misère mentale, misère qu'un mot récapitule, celui de « classe moyenne ».*
- *Que peut-on dire de la « classe moyenne » ? On peut dire qu'elle consomme et qu'elle est connectée.*
- *Qu'on prépare des poèmes et des images, non qui comblent, mais qui énervent.*

- *Préparons donc, si nous savons comment faire, mais nous le savons toujours un peu, ces poèmes et ces images qui ne comblent aucun de nos désirs asservis.*
- *Préparons la nudité poétique du présent.*

Les récitants se retirent. Les membres du jury sont soulagés. Aucun d'entre eux n'avait vraiment envie d'intervenir afin de faire respecter le décorum et en même temps, tous étaient bien conscients que ce rôle leur revenait. Avaient-ils eu la possibilité de se concentrer sur les paroles prononcées par les récitants ? L'audience semblait se questionner vivement à cet effet. Certains semblaient trouver la situation cocasse tandis que d'autres avaient la nette impression qu'il était impossible d'à la fois être préoccupé par le décorum et de porter attention aux paroles prononcées. Quelques phrases avaient été retenues ici et là : « Quelque chose est oublié, raturé, absent. Quelque chose fait défaut. Le présent fait défaut. Il y a un écart là. Une inadéquation flagrante. On en souffre tous. » Ainsi que les dernières phrases prononcées : « Qu'on prépare des poèmes et des images, non qui comblent, mais qui énervent. Préparons donc, si nous savons comment faire, mais nous le savons toujours un peu, ces poèmes et ces images qui ne comblent aucun de nos désirs asservis. Préparons la nudité du présent. »

La doctorante prit le temps de dire quelques mots sur le contexte initial dans lequel cette action avait été réalisée. Elle sentit le besoin de se justifier en mentionnant que la mise en voix de ces paroles était une extension de ce qu'elle vivait dans l'atelier, mais que c'était aussi bien plus, qu'il lui fallait trouver une façon de mettre en forme un malaise. Elle se tut. Elle avait l'air absorbée par des réflexions à demi conscientes. Elle sentit qu'elle s'égarait et qu'il était nécessaire de poursuivre son exposé là où elle s'était interrompue.

Exhumer les formes

Dominés par le grand capital, c'est par le biais de ce que Michel de Certeau nomme « les procédures de la vie quotidienne » que l'on peut parvenir à subvertir les usages imposés au consommateur. C'est plus précisément par un questionnement sur la redistribution des espaces et du temps que l'on peut modifier le cadre normatif imposé. Dans *L'invention du quotidien*, Michel de Certeau se questionne à savoir ce que fabrique le consommateur culturel des usages prescrits par l'ordre dominant. Que fait-il des produits qu'il se procure ? L'acte de création se dissémine dans la manière d'employer les produits imposés par le consumérisme. À défaut de pouvoir s'y soustraire, il est toujours possible d'en subvertir les usages, avance-t-il. Ce questionnement des usages ne se limite pas aux pratiques artistiques, bien qu'il soit exacerbé à travers un grand nombre d'entre elles. On peut dire que ce questionnement des usages est adisciplinaire⁶⁷ en ce sens qu'il concerne tout individu se sentant opprimé par l'ordre dominant.

Pour de nombreux artistes, le consumérisme imposé constitue le nouvel atelier dans lequel les « manières de faire » se condensent en geste de création synonyme de « souci de soi » et d'hygiène ontologique. Cela se déroule non pas en marge, mais à l'intérieur des structures technocratiques. À la lumière de la pensée de Michel de Certeau, il s'agit

⁶⁷ Selon le professeur en philosophie Yvon Provençal, « Il s'agit ici de concevoir une recherche sans les entraves disciplinaires, une *recherche adisciplinaire*, c'est-à-dire une recherche sans division de principe en disciplines spécialisées. [...] L'adisciplinarité ne se ramène à aucune des variantes : pluridisciplinarité, interdisciplinarité, transdisciplinarité... Aucune de celles-ci, en effet, ne remet fondamentalement en question l'idée même de la disciplinarité, c'est-à-dire le préjugé que la science se comprenne normalement comme étant en principe séparées en disciplines qui communiquent peu ou qui communiquent mal entre elles. [...] La recherche adisciplinaire a une histoire. Elle correspond à l'idée grecque originale d'une recherche globale et désintéressée du savoir. » Yvon Provençal, « Manifeste pour une science sans séparation disciplinaire », en ligne, <https://agoratheque-yprovençal.profweb.ca/?page_id=382>, 2023, consulté le 13 juin 2023.

d'exhumer les formes subreptices que prend la créativité dispersée, tactique et bricoleuse des groupes ou des individus pris désormais dans les filets de la « surveillance ». Ces procédures et ruses de consommateur composent, à la limite, le réseau d'une anti-discipline⁶⁸.

Le réemploi et le détournement des produits de la structure marchande, avant d'être récupérés par le marché lui-même, s'inscrivent dans un désir de réappropriation d'une relation au monde, lequel est brisé par le dessaisissement que provoque le consumérisme. La nécessité de produire sans capitaliser s'inscrit au cœur de ces pratiques. Il nous faut, socialement, sans cesse tenter de réinventer des rituels à l'extérieur de ceux organisés par les communications de masse, lesquelles ne répondent plus, ou de moins en moins, à la soif d'avoir des rapports à l'extérieur du marché, des rapports à l'abri de l'obligation d'incarner à tout moment un *entrepreneur de soi* et un lobbyiste incorporé troquant le temps libre pour le temps commercial. Un des problèmes actuels est que le temps sans capitaliser est avalé par une grande diversité de dispositifs de capture prenant la forme de plates-formes numériques d'échanges, de jeux en ligne et autres innovations rassemblées sous la catégorie des loisirs. Le temps libre se fait de plus en plus rare.

Souvenir des corps dans l'espace

Jean me convoque chez lui pour me faire part d'un aspect important qui m'a, selon lui, échappé. Il me dit que j'aurais avantage à retourner en atelier pour me remettre à l'écriture de quelques phrases fondamentales. Selon lui, je manque de recul et cela pourrait jouer en ma défaveur. Il en sait quelque chose. Le matin de notre rendez-vous, mon réveil n'a pas sonné et lorsque je regarde l'heure, je constate que je suis déjà en retard. Je n'ai pas l'habitude de me rendre si tôt à un rendez-vous. J'enfile

⁶⁸ Luce Giard, « Histoire d'une recherche », p. XL, dans Michel de Certeau, *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2010 [1990], 349 p.

des vêtements qui traînent sur ma commode et je m'empresse de sortir de la maison pour ne pas arriver trop tard. Je ne suis pas très loin de chez lui alors cela devrait aller. J'arrive devant la porte de l'immeuble où il habite lorsqu'il est à Paris. Je m'arrête quelques instants pour reprendre mon souffle. Il a laissé une phrase à mon attention scotchée sur la porte. Il est écrit : « J'ai laissé la porte entrouverte pour toi ». J'entre et j'emprunte les escaliers jusqu'au troisième étage. J'arrive devant sa porte que je franchis sans plus attendre. « Oups ! » Il est assis dans le salon et on dirait qu'il ne s'attendait pas à me voir. Il n'est pas seul. Hannah et Alexis sont avec lui. Tous les trois tournent la tête dans ma direction. « Vous arrivez une heure trop tôt » me dit Baudrillard. « Je ne peux pas vous recevoir tout de suite ». Hannah se lève et elle vient vers moi. Elle en profite pour me tendre un livre. Elle souhaite que j'en fasse la lecture et me chasse me disant que nous nous reverrons bien assez tôt.

Je me retrouve donc au café du coin avec une heure devant moi pour entamer la lecture du livre « Il faut s'adapter » de Barbara Stiegler. Sur la première page, il y est écrit : « Comment avez-vous pu passer à côté de la lecture de cet ouvrage ? » Je me sens à la fois reconnaissante et un peu honteuse. Mon téléphone vibre au même moment. Jean vient de m'écrire un texto. Il est écrit : « Avons convenus de reporter le rendez-vous. Lire d'abord le livre que A. vous a prêté ». Il ajoute que l'écriture de récits sera incontournable. Ce sera un casse-tête important à résoudre. Je commande un second café et je m'attèle à la lecture de l'ouvrage suggéré par A.

De retour à Montréal quelques jours plus tard, je me rappelle avoir laissé en plan la lecture des quelques ouvrages mentionnés dans le chapitre 1. Ils traînent sur ma table de travail. Au pied de la porte, je trouve une boîte en carton. Je viens de recevoir l'intégrale des romans de Virginia Wolf commandé avant mon départ. Je me rappelle que son décès est survenu en 1941 tout juste quatre ans avant qu'Adorno

commence l'écriture de Minima Moralia. Le temps me manque pour approfondir ma réflexion. J'y reviendrai plus tard.

Le temps qu'il ~~faux~~ fait

Le temps me manque. C'est comme si l'assujettissement de la vie au processus de production nous plonge tous dans une forme d'accélération. Même ma tentative de soigner mon rapport au monde par le truchement intuitif de l'art contextuel ne m'empêche pas de me faire avaler par le temps néolibéral. Ça devient un combat de chaque instant. Sauf quand je dors, heureusement. C'est comme si la quête d'abondance s'était immiscée dans les usages du temps. Tu avais raison Jean Baudrillard ; la consommation saisit toute la vie. C'est à bout de souffle que je tente de suivre la prescription de Michel de Certeau consistant à subvertir les usages imposés au consommateur. Mon problème, c'est que le capitalisme tardif crée de vrais symptômes chez moi. Il y a bel et bien introjection.

Que faire de tout cela ? Le 17 mai 2019 dans l'atelier, il y a Barbara Stiegler de passage à *Thinkerview*. Je l'écoute attentivement. Elle s'impose à moi pour un projet que je prépare avec Mathieu Marcoux ; *Couvrir l'encombrement* dans le cadre d'une résidence de création avec le centre d'artiste Verticale, dans son véhicule mobile. Je décide de préparer un montage sonore des propos de Barbara Stiegler afin de le faire entendre à des passants avant d'enregistrer leurs impressions sur l'avenir. Je partage ainsi avec eux une vision du terrain. L'extrait dure une dizaine de minutes. Pour pouvoir participer à mon projet, le passant devra prendre le temps qu'il faut pour plonger au cœur des réflexions de Stiegler. Certains refusent, mais restent quand même pour prendre un café. Plusieurs acceptent.

SKY : Si je vous dis [que] ce n'est pas un signe de bonne santé que d'être adapté dans une société profondément malade ? B.S. : Je trouve ça très juste. [...] Une [des] ambivalence fondamentale, c'est effectivement que l'adaptation, normalement, c'est un signe de bonne santé. Par exemple, en psychologie c'est un critère fondamental de la santé psychique [que] d'être adapté à son environnement. Il y a un moment un peu compliqué où parfois, en s'adaptant, ou en se sur-adaptant, on est en réalité en train de s'adapter à quelque chose de délétère et donc, ce qui était censé être un signe de santé est peut-être un signe de maladie⁶⁹.

Ça se passe autour du véhicule de Verticale stationné dans le village où j'habite. On y a aménagé un petit studio d'enregistrement. Le passant qui accepte mon invitation à écouter le montage sonore s'installe non loin de moi avec un lecteur et des écouteurs et pendant qu'il écoute les propos de Barbara Stiegler, moi, je le regarde discrètement. J'observe son visage et son corps. L'écoute prend corps. La chaîne de transmission se poursuit :

Alors les frontières, toutes les frontières et les clôtures sont bouleversées, mais d'une manière extrêmement rapide. [...] Ça va très vite et on a donc une espèce qui crée un environnement [qui s'appelle] celui de la révolution industrielle et à partir de là, notre espèce a donc créée un environnement complètement nouveau, sans clôture, dans lequel toute forme de stase est menacée et en accélérations constantes et la grande difficulté [...] c'est que notre espèce n'est pas adaptée à ce nouveau monde, celui qu'on appelle aujourd'hui le monde de la mondialisation⁷⁰.

Cette première minute d'écoute permet une rencontre. Alors que je suis plongée dans l'observation de l'autre, un couple s'avance vers moi et me demande s'il peut écouter le montage sonore en même temps. Je lui réponds qu'il n'y a pas de problème. Le

⁶⁹ *Ma transcription*. Thinkerview, Barbara Stiegler : *S'adapter à une société malade ?*, 17 mai 2019, chaîne YouTube en ligne, <<https://www.thinkerview.com/barbara-stiegler-sadapter-a-une-societe-malade/>>, 1h24m55s, extrait retranscrit : 1m29.

⁷⁰ *Ibid.*, 9m33.

couple s'installe. Après quelques minutes, j'en capture une très belle image. Je vois bien qu'ils écoutent attentivement. Leur regard au loin en témoigne. Pendant une journée entière, j'aurai la chance de regarder les gens s'arrêter pour écouter les réflexions de Barbara Stiegler :

Nous ne sommes pas adaptés sur le plan cognitif, [ni] sur le plan psychique, [ni] sur le plan affectif pour supporter l'environnement que nous avons nous-mêmes créé. SKY : C'est pour ça qu'on voit la consommation de psychotropes, la consommation d'anxiolytiques, de drogues, augmenter ? [C'est pour ça] qu'on voit des pratiques de violence y compris de conduites sexuelles déviantes pour pallier ce stress ? B.S. : Je dirais que pour diagnostiquer n'importe quelle maladie, il faut accepter qu'il n'y ait pas qu'une cause, ceci dit, je suis assez convaincue que le monde dans lequel nous vivons, l'environnement industriel dans lequel nous vivons, à savoir un monde mondialisé, a mené à une accélération exponentielle des flux, des rythmes, de sorte que la division du travail devienne complètement mondialisée. Ce monde-là, effectivement, crée des troubles psychiques, c'est évident, ne serait-ce que dans le rapport au temps⁷¹.

Pour l'artiste, la qualité et les propriétés des matériaux jouent un rôle essentiel. Mon passage dans l'atelier des autres me marque toujours beaucoup, surtout lorsque je peux, selon le contexte, expérimenter, ne serait-ce que du bout des doigts, la pratique de l'autre. Je me revois dans l'atelier de poterie d'une amie, suivant un cours d'initiation au tour. Quelle fut ma joie de poser mes mains sur l'argile grise, de faire tourner le tour et de voir de mes yeux une forme apparaître et se modifier à chaque instant, puis, s'effondrer sous mes mains malhabiles. Ici, le matériau réflexif plonge l'autre dans ma pratique et c'est moi qui observe le corps réagir à la voix de l'autre. Cette étape ne se donne pas toujours à voir dans l'œuvre finale, mais elle fait partie de ce pourquoi je poursuis mon travail. Sur le tour, le corps doit être au service de la matière, autrement, il est très difficile de donner une forme cohérente à l'argile. C'est

⁷¹ *Ibid.*, 10m28.

un peu la même chose dans mon atelier ; le corps qui expérimente un matériau cherche la bonne posture pour entrer en relation :

L'autre grande opération c'est de s'appuyer sur la démocratie, l'utilisation de l'outil démocratique, pour forcer, mais avec leur consentement, les populations à aller dans cette direction et présenter les choses comme de la démocratie. Ce qui pose problème puisque qu'est-ce que c'est que l'intérêt de la démocratie, l'intérêt fondamental d'une démocratie ? C'est que la communauté qui compose cette communauté démocratique discute ensemble, délibère, s'affronte, à du conflit sur ce que vous voulez, selon que vous ayez une vision plutôt conflictuelle de la démocratie ou plutôt délibérative, peu importe [mais] l'intérêt, c'est d'avoir une discussion plus ou moins violente, plus ou moins douce et consensuelle sur les directions qu'on veut prendre. Donc à partir du moment où vous êtes dans une société dite démocratique où la direction n'est pas à discuter, on peut se demander dans quelle mesure il s'agit d'une démocratie⁷².

Montrer une pièce fabriquer au tour, ce n'est pas expérimenter le tour, de même que les propos cités n'informent pas complètement sur l'expérience d'atelier que procure l'écoute de ces propos dans un contexte de création où celui qui écoute devra par la suite livrer lui aussi une parole à partir de laquelle je composerai un montage sonore. De plus, il ne m'apparaît pas nécessaire de distinguer, lors de la prise de son, les réflexions liées directement aux propos de Barbara Stiegler :

La force de la gouvernementalité néolibérale c'est que les sujets néolibéraux, moi la première, intègrent, intériorisent ce mode de gouvernementalité. Ça, c'est vraiment la force de la chose. La gouvernementalité néolibérale repose sur des sujets qui, loin d'être passifs, sont acteurs et se gouvernent eux-mêmes sur ce mode-là. Donc ça modifie, par exemple [...] le rapport au temps. Il devient très difficile d'être lent par exemple. Ça devient très compliqué ou alors, on accepte d'être lent de manière intermittente, c'est-à-dire qu'on va par exemple avoir des rythmes de plus en plus accélérés et on va se ménager, un peu comme avec le sommeil, des espaces particuliers dans lesquels on va

⁷² *Ibid.*, 19m55.

avoir des disciplines physiques où on aura le droit d'être lent, deux fois par semaine, pour pouvoir être encore plus rapide ensuite⁷³.

Le dispositif, bien qu'il soit fort simple, reproduit l'effet d'une voix intérieure. On aurait tort de penser qu'il s'agit d'un dispositif strictement sonore ; le monde sous nos yeux en est le visuel. L'ensemble de ce que l'on voit constitue la trace de cette représentation :

Quand on se met à avoir cette vie adaptée à la mondialisation, et on a des ressources extraordinaires d'adaptation, je le vois en moi-même, je vois bien que j'arrive à tenir le choc. [...] Si on est un peu sain, ça nous fait souffrir, mais en même temps c'est assez jubilatoire donc c'est très difficile de se désintoxiquer de cette manière de vivre quand on y a goûté⁷⁴.

La question qui me taraude c'est : que faire du temps qui m'est alloué alors que des spectateurs viennent à ma rencontre dans le cadre d'un projet artistique ? Je suis toujours plutôt insatisfaite des échanges sur les enjeux liés à ma pratique. Cette insatisfaction est généralement due aux modes de rencontre par le biais desquels nous échangeons, c'est pourquoi j'en viens à parer la rencontre d'un dispositif qui l'affectera. Il y a des matériaux plus difficiles à manier que d'autres ; la crise écologique en est un :

J'appelle « crise écologique » non seulement le fait qu'objectivement la planète soit en voie de destruction et ça, ça fait très longtemps que ça dure, mais le fait que tout le monde en ait pris conscience et ça, ça fait très peu de temps. Quand on entre dans le 21^e siècle, il y a une série de chocs, de prises de conscience, etc. qui font qu'à peu près tout le monde sur cette terre est au courant et sait qu'il y a une crise environnementale, non seulement objectivement, mais dans les consciences. La masse n'a pas de conscience d'elle-même donc ça veut dire que chaque individu qui compose la masse est enfermé en lui-même avec son petit cercle

⁷³ *Ibid.*, 23m13.

⁷⁴ *Ibid.*, 46m29.

donc, elle est apathique, ça veut donc dire qu'elle est atomisée, que ce qui compose la masse c'est une accumulation énorme d'atomes, d'atomes individuels⁷⁵.

Un des matériaux que je contemple quotidiennement est bien celui-là : « La masse n'a pas conscience d'elle-même ». J'essaie de le sculpter. Il est très fragile, très friable. Je cherche un autre matériau avec lequel l'agencer. Je m'étonne moi-même de convoquer ce vocabulaire de sculpteur. Je pourrais tout aussi bien parler d'alchimie, de préceptes, d'agencement de couleur ou plutôt de tons colorés difficiles à définir. Je me tourne à nouveau vers « la masse n'a pas conscience d'elle-même ». Je veux faire croire l'inverse. Je cherche à créer une prothèse où la masse a conscience d'elle-même. C'est la raison pour laquelle je ne travaille que très rarement avec une seule voix. Dans *Couvrir l'encombrement* il y a vingt-deux voix qui s'entrecroisent.

Tel que mentionné dans le chapitre précédent, l'ensemble des réflexions théoriques convoquées ici constituent à la fois une manière de porter son regard sur le monde actuel tel qu'il est perçu dans l'atelier, mais aussi des matériaux potentiels qui pourraient servir à lutter contre le regard consumériste introjecté. Cette lutte débute d'abord avec moi-même, c'est-à-dire qu'elle prend la forme d'énoncés à consommer, à entendre et à lire pour tenter de créer des interférences en moi-même.

⁷⁵ *Ibid.*, 32m52.

CHAPITRE 5

DES VOIX DANS L'ATELIER

Les rencontres euristiques

Dans cet encombrement dans lequel je tente de circuler, je découvre au loin des pratiques artistiques qui témoignent d'un désir d'être au monde autrement. Au premier abord, je me fais avoir et malgré leur singularité, je les vois comme des représentations qui viennent encombrer le terrain de recherche à la manière de ces images qui recouvrent le champ des visibilitées parce qu'elles font l'affaire du capitalisme ambiant. Ces pratiques artistiques, malgré leur grande visibilité, témoignent pourtant d'un désir de résistance. Paradoxalement, ce désir de résister ne permet pas nécessairement de se soustraire au marché et c'est de là que m'est d'abord venue une certaine méfiance à leur égard. Je me sens comme s'il fallait à chaque fois déjouer le piège dans lequel l'artiste se transforme lui-même en représentation aux yeux des autres. Dans un monde idéal, j'aurais aimé aller prendre un café avec Tino Sehgal de façon à entrer en relation avec lui sans le truchement de représentations médiatisées. J'aurais souhaité rencontrer Tania Bruguera dans un contexte convivial où nous aurions eu tout notre temps pour partager nos pensées en présence de nos corps réciproques. Je me serais laissée imprégner par le son de sa voix, par sa présence et par son visage. J'aurais aussi souhaité demeurer en silence avec elle. Il en va de même pour quelques artistes avec lesquels j'aurais souhaité avoir des rencontres sans l'intermédiaire des médias. Étonnement, c'est grâce à leur réputation que j'ai eu connaissance de leur existence. S'il n'avait pas « réussi » dans le monde

dit professionnel de l'art, personne ne m'aurait recommandé de me renseigner sur leurs pratiques. Leur existence se révèle à moi par le biais de la médiatisation des images sur leurs pratiques artistiques. De façon à recréer un semblant de rencontre, c'est par les entrevues que j'accède à leur voix, lesquelles témoignent de leur manière d'être au monde.

Parallèlement aux pratiques de ces artistes mondialement reconnus, je constate que « la manière d'être au monde » d'artistes plus près de moi me reconforte. Ce n'est pas toujours la pratique qui est la source de ce réconfort, mais plutôt la manière dont ils poursuivent leur travail inlassablement malgré l'adversité du terrain dévasté. Je tiens à mentionner l'importance de leur présence dans le voisinage.

En dernière instance, je me dois aussi de mentionner l'importance de la présence des artistes en devenir dans mon quotidien. Les étudiants en arts visuels occupent une grande place dans ma vie. À titre de professeure au collégial et de chargée de cours à l'université depuis plus de quinze ans, je côtoie des étudiants en arts presque chaque jour. Ces jeunes gens habitent constamment mes pensées. Je leur partage, année après année, une certaine manière d'être au monde de l'art qui témoigne de mon désir de placer le geste artistique au cœur des relations humaines et du politique. Je suis attentive à ce qu'ils vivent, à ce qu'ils disent et à tout ce qui émane de leur présence. Je souligne toujours l'audace qu'ils ont de prendre le temps qu'il faut pour découvrir l'importance de l'art comme vecteur de sens dans leur vie. Ils me rappellent à quel point l'art occupe une fonction ontologique dans ma propre vie. Je repense à cette phrase de Kiki Smith : « Je veux apprendre des formes, et comment elles contiennent du sens. (...) J'essaye simplement de sauver ma propre vie.⁷⁶ » Je pourrais la faire mienne.

⁷⁶ Ouvrage col., « Kiki Smith », Monnaie de Paris, Paris, Ed. Silvana Editoriale, 2019, p. 60.

Croiser Tino Sehgal

Je ne me rappelle plus qui m'a parlé de Tino Sehgal pour la première fois. Je me souviens très bien, par contre, qu'il s'agissait d'un contexte dans le cadre duquel je présentais une performance. Je crois que c'était *Tu m'enlèves les mots de la bouche*. Un homme était venu me voir pour me demander si je connaissais le travail de Sehgal en me précisant qu'il s'agissait d'un travail avec lequel j'aurais beaucoup d'affinités. J'avais alors noté son nom sur un bout de papier. Quelques jours plus tard, je tapais à l'ordinateur « tino sehgal » dans un moteur de recherche. J'apprenais alors que ses œuvres sont constituées d'interactions entre des personnes et que les mises en scène qu'il crée se déroulent généralement dans des espaces muséaux. J'apprenais du même coup qu'il refuse de participer à des publications, de documenter ses œuvres et qu'il tente de faire retirer d'Internet les images produites par des spectateurs en périphéries de ses expositions. Ces aspects m'ont beaucoup interpellée. C'est donc avec grand intérêt que je me suis rendu au Musée d'art contemporain de Montréal en avril 2013 pour aller vivre l'œuvre *This situation*. Dès mon entrée au Musée, je me souviens que je me suis mise à me méfier des gens autour de moi. Je me questionnais à savoir si ces personnes faisaient partie de l'œuvre de Sehgal. J'avais eu vent d'une œuvre dans le cadre de laquelle le spectateur était directement interpellé dès son entrée au musée et je ne m'étais pas renseignée au préalable sur la forme de l'œuvre présentée.

C'est en entrant dans une grande salle au bout d'un petit corridor que j'ai compris qu'il s'agissait de *This situation*. À mon entrée, un groupe d'environ six à huit personnes assises au sol s'est levé et s'est tourné vers moi en s'exclamant « Welcome to *This situation* ». Il s'en suivit une discussion entre ces personnes s'élaborant à partir d'une citation récitée à voix haute. Le dispositif m'a absorbé complètement. J'étais attentive à la fois aux paroles prononcées et aux corps des interprètes. Nous étions seulement deux spectateurs dans la salle. L'autre spectateur était un homme

d'un certain âge, assis au sol, qui semblait être là depuis un moment déjà. Alors qu'un nouveau spectateur est apparu à l'entrée de la salle, les interprètes se sont levés à nouveau, le spectateur a pris peur et a rebroussé chemin, dérouté par ce comité d'accueil improbable qui a eu tout juste le temps de s'exclamer « Welcome to *This situation* ». Cela m'a permis de mieux comprendre les mécanismes de l'œuvre. Une nouvelle citation a été lancée et le groupe s'est mis à réfléchir ensemble à voix haute. Après quelques interactions, un des interprètes s'est tourné vers moi et m'a adressé une question. Dubitative, j'ai décidé de ne pas répondre. Je craignais que ma réponse n'ait aucune incidence sur le protocole suivi par les interprètes. Je me suis alors moi-même assise au sol, adossée au mur de cette grande salle vide. La même situation s'est répétée ; un spectateur est entré pour ensuite rebrousser chemin. Décidément, cette œuvre semblait donner la frousse aux spectateurs non avisés. Une troisième citation a alors été récitée à voix haute, une citation portant sur la solitude. Je m'en souviens car au moment où est venu le temps de se tourner vers un spectateur pour lui adresser une question, l'homme assis non loin de moi au sol a été interpellé et sa réponse a déchiré l'espace de représentation. Je ne me souviens pas exactement de ce qu'il a dit, mais sa réponse renvoyait à sa propre condition. Cet homme se sentait seul. À ce moment précis, je peux dire que j'ai été happée par l'apparition de l'existence de cet homme en tant que sujet. Celui qui, quelques secondes plus tôt, n'était qu'un inconnu pour moi s'est révélé être un sujet parlant dont la parole, loin de se limiter à des énoncés convenus, a révélé crûment une certaine réalité vécue. Le ton de sa voix m'a percutée. Le dispositif que Sehgal avait mis en place est venu déjouer l'espace mondain et opérer une brèche dans la représentation. Je peux dire que le dispositif m'a permis furtivement d'aimer cet homme d'un amour altruiste. La brèche s'est rapidement refermée et je suis restée enracinée au sol pendant un bon moment avant qu'une autre personne pénètre dans la salle. « Welcome to *This situation* ». Chacune des citations choisies renvoyait à des questionnements sur la condition humaine. Un des interprètes s'est questionné à voix haute sur la différence

entre le processus de subjectivation et l'individualisme. Il s'est tourné vers moi et m'a interrogée. Cette fois-là, j'ai pris le temps de répondre. Je ne me souviens plus de ma réponse, mais je me souviens que les interprètes ont tenu compte de mes paroles dans la suite de leurs échanges. Je me suis extirpée de l'œuvre quelques minutes plus tard. Cette expérience demeure une expérience esthétique marquante pour moi.

Je n'avais jamais pris le temps d'écouter Tino Sehgal en entrevue. C'est pour les besoins de cette thèse que je me suis pliée à cet exercice. Par moment, on pourrait presque oublier qu'il s'agit d'un artiste en arts visuels tellement son angle d'approche n'est pas d'emblée disciplinaire. J'y ai découvert un interlocuteur remarquable. Ses mots résonnent en moi. La tonalité de sa voix y est pour quelque chose. Une certaine posture, impliquant qu'il entre en relation avec son hôte tout en préservant une certaine introspection, est perceptible. C'est une chorégraphie subtile dirigée vers l'autre, une danse entre son corps et ses paroles. On pourrait croire qu'il suit une partition :

L'idée de la belle vie dans les années 1970-80, c'était cette idée qu'il s'agit de consommer des biens matériels. Cela ne me semble pas une idée très profonde de ce que pourrait être une belle vie. La plupart des cultures ont une certaine idée de la belle vie qui n'est pas associée à la consommation de biens matériels. Il ne s'agit pas [pour ces cultures] de produire des biens et de les consommer. Une certaine conception de la belle vie pourrait peut-être être le fait de prendre le temps de méditer, d'avoir des relations sociales riches permettant d'améliorer et de rendre plus stable le tissu social. L'idée de consommer des biens comme synonyme de belle vie est une idée relativement récente⁷⁷.

⁷⁷ *Ma traduction.* Judith Benhamou-Huet, *Tino Sehgal interview in Paris (October 2016)*, 1 novembre 2016, Chaine YouTube en ligne, <https://www.youtube.com/watch?v=PM_HcED9sAg&ab_channel=JudithBenhamou-HuetReports> 4m10, extrait traduit et retranscrit : 3m22.

Je me réveille dans l'atelier en pleine nuit et me voilà en train d'écrire à 3 h 09 du matin. Demain, j'enseigne à 9 h 30. Vais-je dire à mes étudiants ce que j'ai fait une bonne partie de la nuit ? Ce sont des finissants en arts visuels, ils comprendront très bien ce phénomène inusité où l'on saisit la matière et les agencements possibles au moment où ils s'offrent à nous. L'atelier n'est pas un lieu que je peux contrôler, que je peux dompter. Ce qu'on appelle l'inspiration n'obéit pas aux lois du marché. Les paroles de Tino Sehgal me touchent encore plus que son travail. Ses paroles s'inscrivent dans une lutte aux identités fragmentées. Le désir d'un corps social soutend ses propos. Je réfléchis à la possibilité de faire avec les paroles de Tino Sehgal ce que j'ai fait avec celles de Barbara Stiegler. Ce sont des paroles que j'aimerais faire entendre à d'autres. Je pourrais par la suite recueillir les réflexions de chacun et ainsi sentir l'effet des paroles de Sehgal sur des spectateurs-participants. Cette manière de faire me permet de sentir la porosité des êtres :

Je trouve que le 20^e siècle a été tellement plein d'assurance et j'espère que le 21^e siècle sera moins sûr de lui-même. Je pense qu'une part de cela passera par le fait d'avoir des dialogues. Je préfère avoir un dialogue que de faire une déclaration devant les autres. [...] Je pense qu'une sensibilité liée au 21^e siècle a plus à voir avec des questionnements sur la complexité des processus. Il est préférable de s'engager ensemble plutôt que de prétendre avoir une vision. [...] Il y a une certaine vulgarité liée au 20^e siècle, une sorte de trop-plein de confiance et une force qui n'a rien à voir avec l'élégance de l'aristocratie. Il y a une sorte de vulgarité semblable à celle de l'adolescence ; une façon de crier ce qu'on va faire. « Nous sommes contre tel truc », c'est une forme de naïveté. J'espère que cela ne se répètera pas au 21^e siècle⁷⁸.

Ce qui me garde éveillée, c'est de constater que Sehgal refuse de se cantonner dans un rôle disciplinaire lorsqu'il aborde sa pratique artistique. Il ne tombe pas dans ce

⁷⁸ *Ma traduction*. Serpentine Galleries, *Manifesto Marathon 2008 : Tino Sehgal*, 5 janvier 2016, Chaîne YouTube en ligne < https://www.youtube.com/watch?v=r-uLzY6Z5MI&ab_channel=SerpentineGalleries>, 26m15, extrait traduit et retranscrit : 2m18.

piège qui consiste à s'en tenir à son champ disciplinaire. J'ai cette impression vive qu'il saisit parfaitement la nécessité de l'adisciplinarité comme faisant partie d'une sortie du carcan managérial voulant que l'on s'en tienne à la division du travail. J'aimerais l'écouter me parler d'Hannah Arendt. J'aimerais lire avec lui *La crise dans la culture* et *Condition de l'homme moderne*. Ce serait une lecture sans public, autour d'une table dans un café. Ce serait une lecture sans ajouter de commentaires, sauf ceux qui émanent involontairement du corps. C'est moi qui commencerais la lecture par *La crise dans la culture* en lisant le quatrième de couverture :

L'homme se tient sur une brèche, dans l'intervalle entre le passé révolu et l'avenir infigurable. Il ne peut s'y tenir que dans la mesure où il pense, brisant ainsi, par sa résistance aux forces du passé infini et du futur infini, le flux du temps indifférent. Chaque génération nouvelle, chaque homme nouveau doit redécouvrir laborieusement l'activité de pensée. Longtemps, pour ce faire, on put recourir à la tradition. Or nous vivons, à l'âge moderne, l'usure de la tradition, *la crise de la culture*. Il ne s'agit pas de renouer le fil rompu de la tradition, ni d'inventer quelque succédané ultramoderne, mais de savoir s'exercer à penser pour se mouvoir dans la brèche⁷⁹.

La lecture des deux ouvrages nécessiterait plusieurs rencontres au terme desquelles nous aurions sans doute l'impression d'avoir beaucoup échangé. C'est dire à quel point un tel protocole pourrait nourrir à la fois l'art de la rencontre, l'activité de lecture et l'activité de pensée. L'art de la conversation assujettie à des protocoles intéresse hautement Sehgal. Il a trouvé dans sa pratique artistique une manière de mettre en scène des êtres s'exerçant à penser. La substitution de l'objet d'art visuel par des personnes ayant des conversations à partir de protocoles précis n'a rien à voir avec ce que pourrait produire une création théâtrale puisque chez Sehgal, l'objet d'art visuel brille par son absence. Il y a une tension bien palpable portant sur les formes d'art qu'abrite l'espace muséal et sur la place qu'occupent les objets dans la société

⁷⁹ Hannah Arendt, *La crise dans la culture*, traduit de l'anglais sous la direction de Patrick Lévy, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2006 [1989], quatrième de couverture.

actuelle. Alors que mon atelier foisonne de réflexions à son sujet, je m'imagine demandant un autographe à Tino Sehgal.

Un deuxième café

La scène est très précise : je suis assise avec lui à cette table baignée par un soleil d'après-midi. Je lui demande un autographe en le regardant droit dans les yeux. Je ne bouge pas. Il me répond qu'il accepte avec grand plaisir, mais demeure immobile. Il demeure assis face à moi et me sourit. La scène se termine ainsi sans qu'aucune action ne vienne rendre manifestes les paroles prononcées.

Des rencontres improbables

En écoutant Sehgal en entrevue avec le commissaire Hans Ulrich Obrist lors de l'événement *Serpentine Gallery Manifesto Marathon* en 2008, un événement dans le cadre duquel de nombreux artistes ont été amenés à réfléchir sur le nouveau visage du manifeste pour le 21^e siècle, je découvre que nous partageons une manière commune d'articuler la relation que notre société entretient avec les objets. Cette découverte des plus inusitée pour moi me révèle que nos ateliers ont beaucoup plus en commun que je ne le croyais :

De mon point de vue, il y a eu la Révolution française et la révolution industrielle, avant cela il y a eu le système féodal. Quelles sont les caractéristiques de ces systèmes de classe en lien avec l'aristocratie ? L'aristocrate est exemptée du travail alors que les autres sont principalement des travailleurs, des gens qui produisent. L'aristocrate s'occupe de la gouvernance et dispose de beaucoup de temps. Ce temps est consacré à réfléchir à des manières de vivre, à différentes attitudes, à l'art de la conversation, à l'art de vivre. C'est en soi une démonstration de richesse et de supériorité face à l'usage du temps. [...] [À l'époque,] le souci de soi était relié à la condition aristocratique. C'était,

évidemment, profondément non-démocratique et basé sur l'exploitation des classes. La Révolution française et la révolution industrielle ont mis fin à certaines formes d'exploitation et ont laissé place à plus de démocratie, plus précisément à la culture de masse. C'est à ce moment que les arts visuels ont fait leur entrée dans les musées. La nouvelle classe dominante, la bourgeoisie, n'a pas le temps de se pencher sur le souci de soi. Cette classe dominante domine en prenant possession du monde par l'acquisition d'objets. Dans l'histoire de l'humanité, il n'y a pas d'autres époques qui adoptent ce même comportement face aux objets⁸⁰.

Ce rapport au temps fait à nouveau surface dans la réflexion, mais il s'y ajoute l'hypothèse que l'acquisition d'objets sert à pallier une absence de temps octroyé au souci de soi, l'acquisition d'objets ne nécessitant pas autant de temps que demande l'engagement dans une pratique favorisant le souci de soi. L'absence de temps voué au souci de soi tel que formulé par Sehgal ne démontre pas la complexité des transformations occasionnées par l'accélération technique depuis la révolution industrielle. Je ne serais pas surprise que le livre *Accélération* d'Hartmut Rosa⁸¹ figure parmi les ouvrages qui intéressent Sehgal. Ce serait un réel bonheur pour moi de pouvoir regarder Sehgal en train de lire l'intégralité de cet ouvrage. J'hésiterais entre une lecture en silence ou une lecture à voix haute. Le simple fait de pouvoir regarder quelqu'un que j'estime en train de lire cet ouvrage me passionnerait. J'observerais son visage et ce temps long aménagé à l'abri des contingences du quotidien me plongerait certainement dans des réflexions que je ne pourrais avoir autrement. Une lecture à voix haute serait tout aussi éclairante puisqu'elle me permettrait d'assister à la rencontre à la fois des mots de Rosa et à la réception de son lecteur. Assister à la lecture de l'ouvrage en entier sur une période prédéterminée me permettrait de sentir un débordement de variations dans le ton, la prosodie, la voix.

⁸⁰ *Ma traduction*. Serpentine Galleries, *Manifesto Marathon 2008 : Tino Sehgal, op. cit.*, 9m15.

⁸¹ Hartmut Rosa est sociologue et philosophe allemand dont le premier ouvrage publié en français en 2010 est *Accélération. Une critique sociale du temps*.

Le corps à proprement parler s'en donnerait à cœur joie par les postures qu'il adopterait face à l'épreuve de la lecture et du texte.

Un réel fluidifié

Selon Hartmut Rosa, on assiste présentement à « une transformation de la conscience du temps ». Dans *Accélération*, il expose finement les mécanismes qui ont mené à la *fluidification*⁸² de notre relation à l'espace, aux autres et aux structures matérielles. Cela a eu pour effet majeur de transformer notre relation au temps, avance-t-il. Prendre le temps de se vouer à l'activité de pensée dans un lieu donné est désormais une activité qui se raréfie. C'est comme si la transformation occasionnée par l'activité de pensée avait en amont été supplantée par l'*accélération technique* :

C'est ainsi que la sollicitation de la société propre aux techniques de déplacement dissout le lien ancestral entre le sujet et son espace territorial, alors que l'évolution des technologies de communication qui, tendanciellement, *met chacun, à tout instant, en communication avec n'importe qui dans le monde entier*, est un présupposé essentiel de la transformation des relations sociales dans le processus de modernisation. Cette transformation consiste d'abord en ce que les modèles de relations et d'interactions sociales ne sont plus, ou presque, liés à un espace géographique commun (et que les liens sont ainsi plus faciles à rompre ou à transformer, mais aussi bien plus faciles à maintenir par-delà les distances), ensuite dans l'augmentation et le changement rapide des partenaires de la communication, et enfin dans les transformations des *médias* de la communication, qui exercent inévitablement une influence sur la qualité de l'interaction sociale, et par conséquent sur les relations sociales elles-mêmes⁸³.

⁸² C'est-à-dire transitoire, « rapidement modifiable et contingent ». (Hartmut Rosa, *Accélération. Une critique sociale du temps*, traduit de l'allemand par Didier Renault, Paris, La Découverte, coll. « Théorie Critique », 2010, p. 133).

⁸³ Hartmut Rosa, *Accélération. Une critique sociale du temps*, traduit de l'allemand par Didier Renault, Paris, La Découverte, coll. « Théorie Critique », 2010, p. 133.

C'est bien plus que notre relation au temps qui est transformée. Dans ce contexte d'hyper sollicitation, on peut dire que l'œuvre contextuelle vient combler une lacune. Elle peut permettre, selon son aménagement, de recréer artificiellement un contexte favorable à la décélération. Elle peut inviter le spectateur à participer à une expérience, nécessitant qu'on modifie d'entrée de jeu son regard, sa posture et sa disponibilité. Tino Sehgal dira qu'il s'agit de modifier *les règles du jeu* de façon à déplacer celles déjà existantes dans nos rapports sociaux. Ces modifications permettent d'instaurer temporairement d'autres rapports entre les gens.

Dans l'œuvre *This progress* de Sehgal, le spectateur est accueilli par un enfant qui lui demande ce qu'est le progrès. Il discute avec le spectateur tout en le conduisant vers un deuxième interprète, un jeune adulte cette fois-ci, l'enfant résume au jeune adulte ce que le spectateur a énoncé au sujet du progrès. Le spectateur poursuit sa marche tout en discutant avec le second interprète. Un troisième interprète, un peu plus âgé, se joint à leur conversation et c'est avec celui-ci que le spectateur poursuit sa marche. Alors que le spectateur est amené à poursuivre la conversation sur ce qu'est le progrès, l'interprète s'éclipse soudainement et laisse le spectateur face à une personne âgée avec laquelle il est amené à poursuivre la conversation. À ce stade, le spectateur se trouve, paraît-il, engagé dans une profonde réflexion. Le dernier interprète termine en mentionnant au spectateur que le titre de cette œuvre est *This progress* avant de le laisser à lui-même. Cette œuvre a d'abord été présentée au musée du Guggenheim à New York. C'est, entre autres, l'architecture spiralée du musée qui a inspiré la création de *This progress*.

Pour en revenir à la prise de possession du monde par l'acquisition d'objets, on peut penser que la culture de masse a démocratisé l'acquisition d'objets qui auparavant demeurait un privilège réservé à la bourgeoisie. L'accélération de la production ainsi que des techniques de déplacement ont été à la hauteur des attentes créées par

l'organisation économique capitaliste : « La relation entre les sujets et les choses [ont] subit une transformation radicale [...] par la rationalité économique qui prescrit de *jeter* et de *remplacer* plutôt que de réparer et faire réparer⁸⁴ ». Je constate que *s'émanciper* ne signifie plus *entrer dans une activité de pensée* nécessitant un investissement dans le temps, mais bien *varier à l'infini* les formes auxquelles on adhère que ce soit des formes de relation, de possession d'objet ou d'expérience vécue. C'est désormais dans la variation des formes possibles que s'exprime le besoin de s'émanciper. Ce besoin nécessite, pour une grande majorité d'individus, des revenus plus élevés et donc une participation accrue au monde du travail, lequel monopolise énormément de temps. On se dédommage par la suite par l'acquisition sous toutes ses formes. C'est ainsi qu'on tente de conjurer le bien-être. Je me souviens, pour ma part, avoir ressenti un malaise lorsque j'ai dû envoyer mes premiers tableaux à un galeriste à Toronto. J'ai senti que j'étais difficilement capable de m'engager dans cette production d'objets et c'est alors que je me suis éloignée de cette manière de faire et de diffuser mon travail artistique :

Jusqu'à quel point avons-nous besoin d'être intégrés dans cette logique du travail ? est une question éthique que nous devons nous poser. Pourrions-nous prendre le temps de nous questionner sur la nécessité actuelle du rendement économique ? Le modèle « travailler, générer des revenus, consommer » n'est plus viable. Il n'est plus viable au plan tant écologique que psychologique. Ce sont bien sûr des gens privilégiés qui ont le luxe de se questionner sur la nécessité de décélérer, de se dire : « Pourquoi devrais-je travailler à ce point pour en venir à consommer tant ? » « Pourquoi je ne m'impliquerais pas dans des activités qui ne nécessitent pas d'argent ? » De nos jours, nous sommes forcés de devenir des entrepreneurs de soi. Les gens ressentent une pression énorme à être créatifs, à avoir une personnalité qui se démarque. Il y a une question éthique à savoir comment repenser la création de soi⁸⁵.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 135.

⁸⁵ Serpentine Galleries, *Manifesto Marathon 2008* : Tino Sehgal, *op. cit.*, 17m27.

Cette pression est aussi présente chez les artistes, lesquels doivent faire un pas de côté pour repenser ce qui permettrait de recadrer la création et de fictionner l'émancipation.

À la recherche d'îlots sociaux sloterdijkien

La pratique de l'art adisciplinaire, loin de se réduire au phénomène moderne de la promotion d'une approche se voulant plus actuelle, postule, dans ce contexte, qu'il est nécessaire d'user du milieu des arts pour repenser la création de soi et la manière d'entrer en relation avec les autres. L'adisciplinarité, telle que je l'observe autour de moi dans l'écosystème de l'art, ne convoite pas tant une plus grande part du champ des visibilitées, puisqu'elle s'occupe avant tout de créer à même un champ d'intervention micropolitique⁸⁶. Bien que ce ne soit pas du tout le cas de Tino Sehgal, de nombreux artistes œuvrent sans entrer dans le grand champ hyperpolitisé des visibilitées et ce n'est pas toujours par manque d'opportunités que cela se produit. C'est souvent pour éviter « le stress politique engendré par le Grand Monde⁸⁷ » et à travers une soif de formes capables de réduire ce stress que ce choix s'avère judicieux. On pressent alors qu'une forme d'*insularisation* ou d'îlots sociaux permet

⁸⁶ « Il s'agit du champ d'intervention de « ceux dont la profession consiste à s'intéresser au discours de l'autre » (Guattari) et « des pratiques qui, depuis la fin des années 60, ont toutes pour caractéristique de se détourner de l'assujettissement, et dont la dimension politique serait à trouver davantage dans les dispositifs personnels : dans la manière individuelle d'aborder le monde pour le reconfigurer à la mesure du sujet, notamment, et ce, dans une perspective qui est celle non de l'universel mais celle du moi, dans le cadre d'une politique du corps comme premier territoire du politique. » (Paul Ardenne, « L'art contemporain a-t-il une dimension politique ? », *ARPLA – Département art plastiques, université paris 8, vincennes à saint-denis*, 15 mars 2001, en ligne, PDF, <<http://www.arpla.fr/canal10/ardenne/micropolitiques.pdf>>, consulté le 25 juillet 2022).

⁸⁷ Jean-Pierre Couture, « La pensée politique de Peter Sloterdijk de l'émancipation micropolitique à l'esthétique du monstrueux », thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2009, p. 205. Jean-Pierre Couture cite Peter Sloterdijk dans le texte. Selon Couture, l'expression *Grand Monde* signifie le monde globalisé, plus précisément « l'archipel capitaliste clos sur lui-même », p.150. Ce que Sloterdijk qualifie de *Grand Monde* se traduit aussi par « une fiction hyperpolitique crédible de la mondialisation », p. 208 en expansion par l'entremise de « la synchronisation de la circulation du capital dans une hyperbulle câblée », selon Couture, p. 207.

d'éviter de se mesurer au *Grand Monde* et permet de développer un réel sentiment d'appartenance à une communauté locale. Comme le mentionne Jean-Pierre Couture dans sa thèse sur la pensée politique de Peter Sloterdijk, la mobilisation planétaire engendrée par l'industrialisation de la société a repoussé comme jamais auparavant les contours du *Grand Monde*. Ce monde globalisé est désormais incapable d'assurer un rôle central permettant de calmer le stress local et cela se traduit par « des crises de dégoût que la société actuelle éprouve pour sa propre classe politique ». La nécessité du repli sur un monde à échelle humaine m'apparaît être une solution nécessaire pour éviter de succomber aux effets du stress, lequel restreint de façon malade l'activité de pensée.

Par leur désagrégation, les superstructures révèlent qu'elles n'ont pratiquement rien à donner aux individus qui s'efforcent de perpétuer la vie. Il apparaît donc que lorsque l'*opus commun* se désagrège au niveau supérieur, le seul cadre permettant aux humains de se régénérer, ce sont les petites unités⁸⁸.

Dans un éventuel récit performatif, je m'imagine faire lire cette phrase de Sloterdijk à Sehgal : « Si les grands ordres se brisent, l'art de l'appartenance ne peut resurgir qu'à l'intérieur d'ordres plus petits⁸⁹ ». Peu m'importe ce que Sehgal représente pour le *Grand Monde* de l'art contemporain, les dispositifs qu'il met en place tendent à recréer des expériences au sein de petites unités. Je pourrais aller beaucoup plus loin et faire dire à Sehgal des paroles de Sloterdijk qui concerne plus spécifiquement l'illusion qui nous fait croire que nous sommes coupés les uns des autres :

Bien avant que les axiomes de l'abstraction individualiste n'aient pu s'imposer, les psychologues-philosophes du début des temps modernes ont fait comprendre que l'espace interpersonnel est saturé d'énergies

⁸⁸ Peter Sloterdijk, *Dans le même bateau*, traduit de l'allemand par Pierre Deshusses, Paris, Payot Rivages, 1997, p. 64.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 66.

symbiotiques, érotiques et mimétiques-concurrentielles qui démentent fondamentalement l'illusion de l'autonomie du sujet⁹⁰.

Le stress de cette inadéquation au *Grand Monde* de l'art demeure présent, mais le fait de pouvoir se tourner vers un monde duquel on ressent les effets interpersonnels du commun permet de se protéger de l'anéantissement du sujet que procure la circulation à sens unique du *Grand Monde* de l'art. Ce monde tellement vaste qu'il ne peut produire de liens qu'entre ceux qui miment les *Grands*. En ce sens, j'aurais tendance à abandonner assez rapidement ces idées de faire lire des énoncés à Sehgal et je préférerais sans nul doute me tourner vers un inconnu dont je serais attirée par la voix, le visage ou le regard. J'aurais pour ainsi dire la possibilité de voir devant moi un sujet se tenant à l'abri du *Grand Monde* de l'art et pour être certaine de ne pas faillir en ce sens, j'irais vers un individu anonyme, mais à dire vrai ce n'est sans doute pas si simple de contrecarrer le pouvoir occultant d'un sujet posant son regard sur un autre sujet, à commencer par le mien. Chose certaine, l'échelle du monde dans lequel je circule doit absolument me permettre de faire des rencontres et de mutualiser les expériences :

Pour Sloterdijk, c'est précisément le déni de l'unité de la forme et de la matière, du lien et du lieu qui forme le cœur du discours moderne. [Sa] microsphérologie des bulles entend donc revisiter l'histoire néfaste de cette rupture entre contenu et contenant, telle qu'elle est opérée par les Modernes dans la genèse de la fiction de l'individualisme⁹¹.

Il y a dans ma pratique artistique une soif profondément ancrée de mettre en relation des gens, des énoncés, des corps, des voix, de façon à pouvoir assister, le temps de la performance, à l'arrêt de l'illusion de la rupture entre les sujets afin que l'on cesse d'être dans le déni des liens qui nous unissent malgré nous.

⁹⁰ Peter Sloterdijk, *Spères 1. Bulles*, traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris, Pauvèll, 2002, p. 211.

⁹¹ Jean-Pierre Couture, *op. cit.*, p. 217.

Les matériaux de « À la recherche d'îlots sociaux sloterdijkien » sont devant moi. Je tente de les agencer, mais ce n'est pas encore au point. Comment faire pour les articuler de façon plus fluide, pour me les approprier sans les dénaturer. Il arrive que dans l'atelier les matériaux nécessitent un peu plus de temps. Je ne doute pas de la pertinence des matériaux, mais je ne suis pas encore satisfaite de leur agencement. Mon désir est de les agencer de façon à suggérer la multitude. J'y travaille. C'est une matière qui n'est pas toujours facile à manipuler. J'y reviendrai plus tard. Je ne laisse pas tomber.

La tête ailleurs I

Alors que la doctorante poursuit sa présentation, elle relève la tête et regarde du côté des membres du jury, le visage de son directeur semble lui signifier qu'il serait nécessaire de faire une distinction plus nette entre les récits performatifs et la théorisation. Elle connaît assez bien ce visage et s'intéresse depuis longtemps à la synergologie, mais pas besoin d'être spécialiste pour comprendre un visage si expressif. Déconcentrée par de telles considérations, l'esprit de la doctorante se met à vagabonder et tout en poursuivant sa présentation, comme si de rien n'était, elle imagine ce que pourrait ou devrait être le prochain récit. Des matériaux surgissent en elle. Sloterdijk et Sehgal sont convoqués dans ce lieu où leur présence fantasmatique est bien réelle. Prendront-ils la parole ? Ce n'est pas encore très clair. Ils demeureront possiblement assis parmi l'audience en attente d'instructions ou peut-être bien que ce sont eux qui souffleront des mots à l'oreille de la doctorante par le biais de micros-cravates. La doctorante, prête à tout, a décidé de mettre une oreillette au cas où. Chose certaine, on n'y verra que du feu. Personne ne remarquera le subtil stratagème. Je me dirai alors que c'est mieux ainsi. Je ne voudrais pas que ma soutenance devienne le théâtre d'un spectacle mondain où l'on

porte une attention à la présence de membres de l'audience de réputation internationale. En plus, cela irait à l'encontre de mes principes qui préconisent que l'on s'en tienne aux microstructures, au travail de proximité, au travail en collaboration avec des personnes avec lesquelles on vit et avec lesquelles on a des relations à long terme.

Ma présentation est terminée. Il est maintenant temps de passer aux questions des membres du jury. Le protocole me pèse un peu. Je transpire. Mon système nerveux supporte mal le sérieux de la procédure. J'aimerais tant avoir la possibilité de faire de cette période de questions un moment performatif lors duquel les membres du jury auraient des consignes de chants, de réflexions à voix haute intercalées par de longs silences contemplatifs, de récits superposés de ce qu'ils ont mangé pour déjeuner, de murmures et de confidences, mais le cadre ne le permet pas. Je me dis à moi-même que nous ne sommes pas dans un film d'Éric Rohmer. Nous ne sommes pas dans un réel mis en scène. Il n'y a pas de voix hors champ. La seule voix intérieure présente est celle qui m'habite. Non, c'est probablement faux. Il y a aussi celles des membres du jury et des gens qui assistent à la soutenance. J'aimerais bien les entendre toutes simultanément. Dans l'image que je m'en fais, ce ne serait pas cacophonique. Ma représentation est plutôt celle qui s'apparente à l'image que je me fais du sentiment océanique, orchestré de façon à ce qu'on puisse entendre l'ensemble des voix se complétant.

La vie imitant l'art

Cette phrase : « Nous ne sommes pas dans un film d'Éric Rohmer », peut sembler à première vue mondaine. Elle renvoie toutefois de façon évidente à mon désir

d'exprimer que « la vie imite l'art bien plus que la vie⁹² ». Dans l'essai *Le déclin du mensonge*, Wilde avance que l'art ne cherche pas à imiter le réel, ce dernier étant monotone. Il postule que les amateurs d'art cherchent à imiter l'art dans leur propre vie. Cette posture qu'il nomme l'« anti-mimesis » me permet d'entrevoir chez moi un tel désir, lequel dicte à la fois le choix des énoncés textuels et la mise en scène de la voix dans plusieurs des performances réalisées. D'une certaine façon, je cherche bel et bien à imiter l'art ; les échanges que je mets en place reflètent un certain idéal de la conversation que l'on retrouve, par exemple, dans les films d'Éric Rohmer. Cet idéal s'est construit au fil du temps à partir de visionnements de films, mais aussi à partir de la lecture de romans et d'essais au cœur desquels l'art de la conversation et de la réflexion se donne à voir de façon idéalisée. Comme le mentionne Wilde, le réel s'avère bien souvent décevant, les conversations y sont généralement vouées à l'échange d'informations excluant la réelle discussion. Bien souvent dénuées d'éloquence, elles témoignent de notre rythme de vie effréné et d'un mode de vie soumis à une logique comptable où la plupart de nos échanges répondent à un souci normatif d'efficacité. J'aime revisiter d'une part la teneur des contenus et d'autre part le flux et la forme que pourrait prendre nos conversations. Il y a aussi la place accordée aux silences. J'ajouterais qu'il est presque impossible d'envisager des réflexions à voix haute dans l'espace public. Tout au plus, certains d'entre nous ont le défaut de se parler à soi-même à voix haute dans les espaces privés. Ceux et celles qui le font en public sont perçus comme ayant des problèmes de santé mentale. Beaucoup plus subtile est cette voix intérieure hors champ qui finit par nous habiter un peu partout. On se fait du cinéma. On s'imagine mettre sur les réseaux sociaux tels ou telles images ou énoncés dont la teneur poétique donne l'allure d'une œuvre à nos vies. Né d'abord Maurice Schérer, Éric Rohmer s'est créé un pseudonyme. L'art s'infiltré jusque dans son nom propre. La mise en scène du *regard amoureux*

⁹² *Ma traduction*. Oscar Wilde, *The decay of lying*, New York, Sunflower Co., 1998 [1902], p. 10.

me touche tout particulièrement dans ses films. Il dit lui-même lorsqu'il parle de son travail qu'il tente de révéler la beauté et la vérité du monde dans son cinéma. En ce qui me concerne, lorsque je regarde ses films, que ce soit *Ma nuit chez Maud* ou *Le genou de Claire*, j'y vois, non pas des représentations objectives du réel, mais plutôt le recouvrement du réel par l'art, autrement dit un réel idéalisé venant soigner ce manque de splendeur dans nos vies atomisées. Réfléchissant à cette voix intérieure hors champ, je me revois, jeune adulte, lorsque je suis tombée par hasard sur le film *Les Ailes du désir* de Wim Wenders. La présence de voix hors champ avait bousculé mon regard sur le cinéma, sur la manière d'entrer en relation avec les images, sur ce que les images ne montrent pas et sur la mise en évidence de ce qui échappe au regard. Dans ce film, les anges ont la faculté d'entendre les pensées des êtres humains et ce sont ces pensées que l'on entend tout au long du film. On a alors l'impression qu'une fenêtre s'ouvre sur l'invisible. Le réalisateur m'avait aidée à voir autre chose que ce qui était donné à voir. J'avais tendu l'oreille pour qu'on me tende la main afin de m'amener à regarder ailleurs et à voir autrement.

Une bousculade

Le phénomène qui fait que nous pouvons être à un endroit tout en ayant l'esprit ailleurs témoigne de cette intériorité que l'on transporte avec soi, malgré la présence des autres et qui conditionne la base de nos rapports interpersonnels. Mon désir le plus cher est peut-être celui-là même qui consiste à vouloir partager cette intériorité, la mienne, mais aussi celle des autres, auprès d'une communauté qui se laissera affecter/traverser par ce partage. En réalité, je crois que ce qui m'importe le plus est non pas de donner une impression d'accès à l'intériorité, mais plutôt de faire en sorte de nous rappeler collectivement l'omniprésence de celle-ci. Je me répète souvent : « J'ai en moi des territoires inconnus dont je ne peux faire le tour et il en va de même

pour l'autre. » Il y a en quelque sorte toujours anguille sous roche. Il y a la possibilité qu'autre chose que ce qui est donné à voir se laisse entrevoir.

Subitement, le roi Lear⁹³ s'interpose entre ce que j'écris et moi-même. C'est comme s'il regardait par-dessus mon épaule alors que j'écris ces mots. Il me demande s'il peut prendre la parole dans la thèse. C'est vrai que j'ai eu vent de lui récemment par le truchement d'une entrevue à son sujet à la radio. Les réflexions qu'il a suscitées en moi m'ont permis de clarifier mon argumentation sur l'acte de voir, ce qui justifierait sa présence ici. D'autres voix se manifestent. Elles souhaitent aussi prendre la parole. Les récits performatifs se bousculent et *Le château fort*⁹⁴ cherche à prendre la parole en me soulignant que ses sept voix ont leur place dans la thèse. Ce serait bien impoli de les boudier. Me voilà à nouveau plongé dans le déploiement réflexif tel qu'il se manifeste dans l'atelier, c'est-à-dire sans prévenir et sans se soucier de la logique argumentative que nécessite l'exercice de l'écriture de la thèse. Je n'avais pas prévu parler du roi Lear à ce moment précis, mais je me dis qu'il vaut mieux écouter ce que cette pièce a à dire. Il faut dire que dès le premier acte du Roi Lear, l'épreuve de la vision s'impose comme le thème principal du drame à venir et c'est précisément cette épreuve que je cherche à expliciter dans mon travail. Lear surgit donc dans ma réflexion et je l'imagine jeter un regard sur ses trois filles, tentant de déceler celle qui lui est vraiment loyale. Le récit nous fait découvrir que sa « cécité mentale⁹⁵ » le pousse à tirer les mauvaises conclusions et son incapacité à voir clair en lui et autour de lui l'éloigne de ceux et celles qui lui sont le plus fidèles. Il s'agit d'un piège à regards admirablement mis en scène par Shakespeare, démontrant la complexité des voiles présents dans une *sémantique de la vue*.

⁹³ Personnage de Shakespeare dans la pièce de théâtre qui s'intitule *Le Roi Lear*.

⁹⁴ *Le château fort* est une performance pour sept récitants que j'ai réalisée au centre Skol à Montréal en 2011.

⁹⁵ Estelle Rivier, « Réécriture des pièces de Shakespeare : l'enjeu de la modernité ? », *Revue LISA/LISA e-journal*, Vol. VI – nu 3, 2008, en ligne, <<https://journals.openedition.org/lisa/409>>, consulté le 24 août 2021.

Dès le début de la pièce, le roi Lear souhaite abandonner son trône. Il se questionne sur laquelle de ses filles serait la plus apte à assurer sa succession. Il exige que chacune lui exprime combien elle l'aime. Il pense alors que cela l'éclairera sur la bonne manière de subdiviser son héritage. Ses deux filles les plus âgées le flattent exagérément tandis que la benjamine refuse de se plier à cet exercice qu'elle juge fallacieux. En colère contre celle-ci, il décide alors de la déshériter. On l'entend alors hurler « Hors de ma vue » (*Out of my sight*) à sa fille la plus jeune. Aussitôt, son fidèle serviteur s'interpose et tente de le raisonner. Il recommande au Roi d'observer plus attentivement (*See better*) ce qui est en train de se dérouler sous ses yeux. Cette intervention lui vaut d'être chassé à son tour du royaume. Parallèlement à l'histoire de Lear, celle de Gloucester s'intercale dans le récit de façon à insister sur les enjeux propres à la duplicité du regard. Gloucester est dépeint comme un père n'arrivant pas à y voir clair en ce qui concerne l'interprétation des propos de ses propres enfants. La trahison shakespearienne pousse à terme le plus ingrat de ses fils à mutiler son père auquel on crèvera les yeux. C'est au moment même où il sera devenu aveugle que Gloucester s'exclame « Je n'ai pas d'issue possible, et ne veux donc pas de mes yeux puisque j'ai trébuché quand j'avais la vue. » (*I have no way, and therefore want no eyes: I stumbled when I saw*). La duplicité du regard se révèle entière à travers cette scène et constitue en soi la tragédie du réel, laquelle nous confronte à n'avoir jamais accès à un regard absolu, lequel n'existe que sous forme de concept.

Pour en revenir à la première scène, il n'est pas anodin de constater que Lear est d'autant plus aveuglé qu'il refuse d'écouter son fidèle serviteur. C'est ainsi que l'on comprend que le regard est sujet à se transformer si l'on demeure à l'écoute de la perception de l'autre, celui même qui a le privilège d'ajouter un autre point de vue comme observateur extérieur. L'autre est indubitablement celui qui permet d'élargir sa propre compréhension tout en étant la menace du dehors. Dans le théâtre de Shakespeare, « prétendre être autre permet d'observer ou d'approcher un monde qui

nous est interdit ». Le roi Lear formule très bien cette posture d'écoute lorsqu'il décrit, en parlant à Gloucester, « Quoi, es-tu fou ? Un homme devrait pouvoir voir comment va ce monde sans ses yeux. Regarde bien avec tes oreilles [...] (*What, art mad ? A man may see how this world goes with no eyes. Look with thine ears [...].*)

Dans *À l'écoute*, le philosophe Jean-Luc Nancy dira qu'

« être à l'écoute » forme aujourd'hui une expression captive d'un registre de sensiblerie philanthropique où la condescendance résonne avec la bonne intention, souvent aussi dans une tonalité pieuse. Ainsi, par exemple dans les syntagmes figés « être à l'écoute des jeunes, du quartier, du monde », etc⁹⁶.

Il ajoutera

Mais je veux ici l'entendre sur d'autres registres, dans de tout autres tonalités, et tout d'abord dans une tonalité ontologique : qu'est-ce qu'un être adonné à l'écoute, formé par elle ou en elle, écoutant de tout son être ? [...] Quel secret se livre — donc aussi se rend public — lorsque nous écoutons pour eux-mêmes une voix, un instrument ou un bruit ?⁹⁷

Il y aurait donc un raffinement du sens dans le son et « tendre l'oreille » consisterait à demeurer aux aguets du sonore afin de capter cette dimension invisible du sens.

Je négocie une trêve avec le Roi Lear, lui disant que le prochain chapitre sera tout entier consacré à cette question de la duplicité du regard. Je peux donc céder la parole aux sept voix qui patientent depuis un moment déjà. Elles insistent pour se faire entendre. Il est vrai que *Le Château fort* réalisé au Centre Skol en 2011 portait sur l'impossibilité d'avoir un regard vierge sur le monde et donc sur l'œuvre qui s'offre à nous.

⁹⁶ Jean-Luc Nancy, *À l'écoute*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2002, p. 16.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 17.

La tête ailleurs II ou Le château fort

La grande salle du Centre Skol est comble. De nombreuses personnes sont présentes au vernissage. Aucune œuvre à proprement parler n'est visible. Certains commencent à s'interroger sur l'existence d'une exposition dans ce lieu. Une femme prend la parole.

- *« Bienvenue à cette exposition. Nous sommes très touchés que vous soyez venus en si grand nombre. Alors ce soir nous vous présentons cette exposition tant attendue. Une exposition, comme vous le savez, qui a fait le tour du Québec. Nous sommes très fiers de pouvoir vous la présenter aujourd'hui. Nous avons la chance d'avoir avec nous ce soir l'artiste qui a conçu ce travail d'un exceptionnel raffinement. Cela vaut bien une bonne main d'applaudissement. »*

[Applaudissement]

Un homme s'avance. On dirait bien qu'il s'agit de l'artiste. Il semble vouloir prendre la parole à son tour. Il ne parle pas très fort et le public doit se forcer pour entendre ce qu'il dit. C'est comme s'il se parlait à lui-même.

- *« Bon, bon, bon...allons donc ! Il faut penser la chose dans son ensemble. Il y a d'une part, ce qui vient tout juste de se produire, et je ne peux pas en faire abstraction, et il y a aussi ce lieu dans lequel nous sommes, mais qu'a-t-il de particulier ? Ne perdons pas de vue l'essentiel. Comme vous pouvez le constater, j'ai repeint les murs et ça m'a pris beaucoup de temps pour obtenir ce blanc. Ce n'est que présentement, à cet instant bien précis, que je constate le résultat. »*

Je repense à l'image de cette amie que j'ai appris à connaître au fil des années et je la revois en train de réciter. Je la fais entrer dans la salle où se déroule la soutenance. Ce n'est bien sûr pas l'espace vide du Centre Skol, mais cela ne devrait pas poser de problèmes. Je m'accommode du changement de lieu. Pour moi, ça ne fait aucune différence. Peut-être que le plus simple ce serait de la faire entrer directement dans l'espace de l'écriture de la thèse. Elle y serait en sécurité.

- *Elle A : « J'étais là, debout. Je regardais l'exposition, quand il est entré. Je n'ai pas porté attention à sa présence. Et soudainement, il m'a agrippé par-derrière. Il a passé son bras autour de mon cou et il m'a dit de ne pas bouger. Je n'ai pas bougé. Je pensais qu'il voulait partir avec mon sac à main, mais ce n'était pas ça. Il m'a demandé si je connaissais l'artiste qui avait réalisé les tableaux exposés au mur. Je ne savais pas quoi répondre alors, j'ai seulement dit la vérité. J'ai dit que je ne le connaissais pas. Il était placé derrière moi et tenait mon corps fermement sur le sien. Je ne pouvais pas me retourner. Il s'est posté devant chacun des tableaux en prenant le temps de s'arrêter. J'aurais dû avoir peur, mais je n'ai pas eu peur. Nous sommes restés longtemps devant ce grand tableau et au moment où je ne m'y attendais plus, il m'a lâché. Il est parti. Ça s'est passé très vite. »*

Je revois la scène au Centre Skol et je ne peux m'empêcher de penser aux apparitions qu'elle a pu susciter. Voilà le type de représentation que j'aime réaliser. Celle-ci s'insère dans ma mémoire à la manière de souvenirs réels et joue le rôle de souvenirs compensatoires. Alors que je termine la lecture de ma réflexion sur cette notion, les membres du jury s'apprêtent à inviter les personnes de l'assistance à poser des questions. C'est à ce moment précis qu'une récitante présente dans l'audience se lève afin de prendre la parole. Elle se tourne vers les membres du jury et cela forme une sorte de triangle.

- *Elle B : « Cet endroit est magnifique. Je rêve depuis plusieurs années de m'installer ici. C'est un endroit si tranquille. Peu fréquenté. On pourrait dire que c'est un endroit désert, ou rien ne bouge. La température y est parfaitement adéquate. Présentement nous sommes nombreux, mais généralement, ce n'est pas comme ça. Vraiment pas. Ici, j'arrive à me reposer de tout ce tumulte. Je pense que je vais m'installer ici. Je laisse tomber tout et je m'installe ici, sur cette plage. »*

Dubitatifs, les membres du jury saisissent que ce n'est pas encore terminé et veulent prolonger de quelques minutes la période de questions. Ils prennent le temps d'observer la plage et d'entendre le bruit des vagues. Ils ont désormais la tête dans cet ailleurs dans lequel la récitante les a plongés. La scène prend fin alors qu'un gardien de sécurité entre dans la salle. Les gens se retournent. Le son des vagues s'éloigne peu à peu. La plage s'évanouit. Le gardien de sécurité intervient.

- *« Je ne peux malheureusement pas vous en dire plus. Nous avons eu quelques problèmes techniques et nous ne serons pas en mesure de vous présenter le programme prévu. Nous nous en excusons. Merci de votre compréhension. »*

On sent que la fin est proche et qu'il est désormais temps de laisser les membres du jury sortir de la salle pour délibérer confidentiellement. L'audience ainsi que la doctorante voient le temps se suspendre. La doctorante a perdu la notion du temps et ne réalise pas encore que la soutenance tire à sa fin.

Dans l'atelier, quelques noms propres sont inscrits sur des bouts de papier accrochés au mur. Il s'agit d'une carte conceptuelle bricolée dans l'après-coup de l'écriture du chapitre 5, tel un constat des lieux. Sur une très longue frange de papier, il est écrit : Sehgal-Arendt-Rosa-Sloterdijk-Rohmer-Wilde-Wenders-Shakespeare. C'est une

drôle de scène. Notons que tout ce qui figure dans l'atelier n'est pas fait pour être montré au public. Il s'agit plutôt d'une note à moi-même me permettant d'avoir un aperçu de la trajectoire de la pensée dans l'atelier. C'est comme lorsqu'on lance un avion en papier dans une direction, on ne sait pas d'avance où il atterrira. Que ce soit un avion en papier, une fléchette, une pierre avec laquelle on tente de faire des rebonds à la surface de l'eau ou un jet de peinture sur un tableau, c'est à la fois la manière de s'y prendre qui détermine la trajectoire, mais aussi la forme de l'objet lancé et le lancer lui-même. Le corps de celui qui lance joue sans doute un rôle dans la capacité à donner un élan à l'objet. Parfois le vent tourne. On peut dire qu'ici, j'ai lancé Sehgal et cela a donné Sehgal-Arendt-Rosa-Sloterdijk-Rohmer-Wilde-Wenders-Shakespeare. C'est une trajectoire qui me surprend moi-même. Relancer Sehgal me conduirait sans doute sur une tout autre trajectoire. Précisons que ce ne sont là que les grandes lignes. Il y aurait lieu de découper une bande de papier beaucoup plus longue afin d'écrire en détail le cheminement de la pensée à partir de l'objet « Sehgal ». Cela donnerait l'ensemble du chapitre 5 sous forme d'un long énoncé recouvrant les murs de l'atelier. Sortons plutôt une autre feuille 8 ½ par 11 et confectionnons un nouvel avion. N'oublions pas que la thèse en soi est réalisée de cette façon, elle est faite des rebonds elle aussi, tel un caillou lancé à la surface de l'eau.

Témoin d'une conversation entre Bishop et Brughera

Ce sous-titre « Témoin d'une conversation entre Bishop et Brughera » survient alors que je suis en train de terminer la lecture de *Tania Bruguera in conversation with Claire Bishop*. Sur le plancher à côté de mon lit, il y a d'autres livres qui entrent en discussion avec celui-ci. *Lumière du corps* de Valère Novarina, *L'événement* d'Annie Ernaux et *Vivre sans ?* de Frédéric Lordon. J'agrippe mon ordinateur et je descends au salon. Je m'installe sur la table. Je réordonne les livres qui encombrant la surface

de celle-ci. J'en dépose sur le divan. J'y retrouve *L'enchantement simple* de Christian Bobin et *La fin de l'homme rouge – ou le temps du désenchantement* de Svetlana Alexievitch. Y figure aussi *L'énergie spirituelle* d'Henri Bergson. Je n'ai pas encore rangé *Le journal* d'Anne Frank dont je viens tout juste de terminer la lecture. Je vais à la cuisine me préparer un premier thé. Devrais-je apporter tous ces livres au travail ? J'ai quelques heures de présence à faire au bureau et à ce moment-ci de la session, aucun étudiant ne me sollicite, j'ai le champ libre pour travailler sur la thèse. Ce n'est pas dans mes habitudes de trimbaler autant de livres, mais pourquoi pas, voyons ce que cela donnera. Avant de partir, je mange mon gruau au sarrasin devant les nouvelles banales du monde qui bascule.

Tania Bruguera est une artiste cubaine née à La Havane en 1968. Sa pratique artistique est associée principalement à l'art performance. Le régime castriste dans lequel elle a grandi est omniprésent dans ses réflexions et affecte sa manière de créer. Jeune adulte, elle a fait des études en arts à l'Institut d'art de Chicago et a vécu à l'intérieur du régime états-unien, lequel est diamétralement opposé à celui dans lequel elle a grandi. Pour Bruguera, certaines œuvres conçues et présentées à Cuba perdent complètement leur sens lorsqu'elles sont présentées dans un pays occidental. Pensons notamment à ce projet performatif que Bruguera avait prévu réaliser en 2014, alors que le régime normalisait ses liens avec les États-Unis. Elle avait tenté d'organiser une grande performance à La Havane, sur la place de la Révolution, dans le cadre de laquelle elle souhaitait inviter les passants à s'exprimer librement pendant une minute. Les autorités cubaines ont interdit à Bruguera de réaliser ce projet et elle a été condamnée à trois jours de prison et à la confiscation de son passeport jusqu'à ce que son jugement soit rendu. Une telle performance aurait facilement pu être organisée à Chicago, mais n'aurait pas eu la même pertinence dans le contexte politique étatsunien. L'expérience de Bruguera comme artiste côtoyant deux régimes politiques m'intéresse grandement. Sa pratique artistique en est imprégnée. Malgré

son vécu dans un régime totalitaire, Bruguera n'idéalise pas le régime états-unien. Cela crée plutôt chez elle une conscience aiguë de ces deux régimes et de leur fonctionnement.

Dans les premières pages de la conversation entre Bruguera et Bishop, Bruguera explique qu'après ses études en arts à l'Institut d'art de Chicago, elle a senti le besoin de créer une nomenclature personnelle liée au fait qu'elle ne s'identifie, ni à la culture nord-américaine, ni à la culture européenne qui définissent en grande partie les termes par le biais desquels on pourrait catégoriser son travail. Pour elle, les mots — performance, installation, body art — ne conviennent pas à jeter un regard éclairé sur sa pratique artistique :

The terminology currently used can't fully explain contemporary art practices, so my introduction of new terms is a call to broaden our art vocabulary to avoid confusion and reduction. Today, art is redefining itself in terms of its function (what is art for?), its relationship to the audience (participants, collaborators, coauthors, users), the resources it works with (legislations, civic society, direct politics), its impact (populism, mode of alternative governance, dissolution in culture) and its preservation (reenactement, delegation, sustainability). You can't explain these changes with medium-specific terminology, for example⁹⁸.

Chaque pratique artistique possède son économie intérieure et celle de Tania Bruguera témoigne de son expérience de deux mondes opposés. Je me sens comme si j'étais assise à la table d'à côté, en train d'écouter Tania Bruguera et Claire Bishop discuter ensemble. J'imagine cette conversation très fluide. Son choix de créer sa propre nomenclature démontre son intérêt à étendre sa réflexion à sa manière d'œuvrer dans le milieu de l'art. Comme elle le dit elle-même, « Si je me considère

⁹⁸ Claire Bishop et Tania Bruguera, *Tania Bruguera in conversation with Claire Bishop*, New York, Fundacion Cisneros, 2020, p. 11.

comme une artiste faisant de l'art politique, je me dois également d'étendre mon engagement aux politiques internes du monde de l'art. » (*If I consider myself to be political artist then I also have to extend this to the internal politics of the art world*⁹⁹). Une des approches que pratique Bruguera se nomme *Arte de Conducta*. « Il ne s'agit pas de l'art en tant que métaphore, mais de l'art comme un espace de travail directement en lien avec la réalité, plus soucieux du processus. » (*It's not about art as a metaphor, but working directly with reality, more concern with process*¹⁰⁰). C'est une approche qui s'apparente à celle de l'art contextuel développé par Paul Ardenne : « Dans *Arte de Conducta*, la soi-disant valeur de choc ne se situe pas dans ce que vous voyez, mais dans le déploiement de votre propre complicité. Cela ne porte pas sur des enjeux liés à d'autres, mais vos propres capacités. » (*In Arte de Conducta, the so-called shock value is not located in what you see but in the realization of your own complicity. It is not someone else problem; it's your own*¹⁰¹). L'oreille tendue, je pourrais l'écouter des heures durant. Ce qui m'interpelle le plus c'est ce récit où Bruguera raconte son passage à la *Documenta* de Kassel en 2002 :

*I was [...] frustrated because people who came to see the show had no time to see the work. The audience was huge, but the expectations were all wrong. The first thing everybody asked me was, "Did you get a gallery to represent you?" as if the only outcome for an artist participating in Documenta was a career boost, rather than international dialogue. I was disgusted by that*¹⁰².

Il m'arrive aussi de ressentir ce dégoût lorsque le réel mondain recouvre le regard des spectateurs et génère des énoncés issus d'une idéologie capitaliste. Je me questionne à savoir quelle est la scène qui se rejoue dans cette situation où l'artiste se fait protecteur d'un regard oblique sur le monde, d'un regard témoinant

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 20.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 22.

¹⁰² *Ibid.*, p. 23.

d'aspirations plus profondes que celles proposées par les lois du marché. Est-ce que cette scène façonne le discours et la manière d'appréhender le monde en tant qu'artiste ? L'indignation constitue-t-elle une réponse satisfaisante ? N'y a-t-il pas une forme de répétition dans le rôle que chacun occupe ? Que faire de cette reconduction des rôles ? La première fois que j'ai entendu la voix de Tania Bruguera, c'était dans le cadre d'une conférence enregistrée, glanée sur Internet. Elle revenait sur une action performative qu'elle avait effectuée dans les rues de La Havane et racontait qu'alors qu'elle était en train de performer, des policiers s'étaient approchés d'elle pour la questionner sur son action. Une personne présente dans le public s'était alors interposée afin de rassurer les policiers, en leur mentionnant que ce n'était qu'une action artistique. Bruguera avait alors vivement ressenti les limites du cadre de son action et cette expérience eut une grande influence sur sa manière de créer. D'ailleurs, la deuxième mouture de *Generic capitalism* présentée à la Art Chicago Fair en 2009, témoigne d'une relation plus poreuse entre le réel et sa représentation. La mise en représentation favorisant l'incapacité à départager ce qui appartient à la représentation et au réel démontre que Bruguera a réussi à mettre en place un espace non clivé, une représentation complexe s'éloignant d'une mimésis simplifiée :

I did [a second] version of Generic capitalism in Chicago in 2009. At the beginning, it looked like a regular panel discussion: I was sitting at a table with [Bernadine] Dohrn and [Bill] Ayers when the audience came in. Elsewhere I've used the panel discussion format as a performance device, but here I only asked two questions. Obama had just won the 2008 election and there was a lot of euphoric enthusiasm, especially as we were in his hometown. So I asked them: "What do you do when you share the political beliefs of the person in power? When the person you voted for wins, what's the next step in the fight? Then I left them alone and they began discussing this question. They're excellent speakers, very motivational. But I had planted three people in the audience and told them to interrupt as soon as they heard something they were uncomfortable with, or with which they didn't agree"¹⁰³.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 37.

Il y a dans cette deuxième mouture une tentative d'insérer du dissensus¹⁰⁴ comme expérience réelle. Malgré la possibilité de modifier le cadre spécifique par l'art de la rencontre au sein d'une œuvre qui va jusqu'à manipuler le cadre temporel, j'ai cette impression qu'une fois l'œuvre expérimentée, celle-ci se referme et vient se loger telle une *gâterie*¹⁰⁵ tout au plus atypique dans le bagage culturel. Jusqu'où faut-il donc aller pour tenter de créer de réelles interférences dans ce que Sloterdijk appelle la *macro-intérieur*¹⁰⁶ ? La réponse se situe possiblement non pas dans un « toujours plus », mais bien dans un « radicalement moins ».

Pour revenir au dialogue entre Bruguera et Bishop, suite à la présentation de *Generic capitalism* à Art Chicago Fair en 2009, Claire Bishop se souvient avoir entendu dire par ses collègues universitaires que *Generic capitalism* avait été un échec, ces derniers n'ayant pas saisi que des membres du public jouaient un rôle performatif prescrit par l'artiste. Pour eux, ils avaient assisté à un panel de discussion somme toute assez pauvre. Bruguera avait apprécié le fait qu'une dimension de l'œuvre leur ait échappée :

I really enjoyed the fact that those academics who define contemporary art didn't get it at the time. For me it's a success if, the work doesn't read as art you negotiate the format (in this case a panel discussion) without seeing it through the frame of art¹⁰⁷.

¹⁰⁴ Le terme « dissensus » renvoie ici à l'usage qu'en fait Jacques Rancière dans l'ouvrage *Dissensus. On politics and Aesthetics. Ma traduction*. « Pour Rancière, les activités politiques ou artistiques authentiques impliquent toujours des formes d'innovation qui arrachent les corps à leurs places assignées et libèrent la parole et l'expression de toute réduction à la fonctionnalité. » Introduction de l'éditeur, p. 1-2.

¹⁰⁵ « La gâterie, en tant que terme de l'anthropologie historique désigne les réflexes psychophysiques et sémantiques du processus de décharge inhérent dès le début au processus de civilisation, mais qui n'a pu murir et acquérir sa pleine visibilité qu'à partir du moment où les biens ont cessés d'être rares ». (Jean-Pierre Couture cite Peter Sloterdijk, p. 236. *Weltfremdheit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, p. 334).

¹⁰⁶ Pour Sloterdijk, le capitalisme est un *macro-intérieur* c'est-à-dire qu'il est « conçu comme un édifice de luxe climatisé dans lequel [doit] régner un éternel printemps du consensus ». (Peter Sloterdijk, 2006, p. 245).

¹⁰⁷ Claire Bishop et Tania Bruguera, *op. cit.*, p. 37.

Il est étonnement réjouissant de proposer des œuvres dont on ne peut discerner le contour. Cela permet au spectateur de s'interroger non seulement à partir de l'œuvre proposée, mais aussi sur le réel en tant que représentation.

La nécessité de déléguer et de jouer

Claire Bishop appelle cette tendance à travailler avec des interprètes non professionnels auxquels l'artiste donne des consignes, la performance déléguée. Cette façon de créer permet de travailler avec le *corps collectif d'un groupe social* dit-elle. C'est aussi une manière de créer en sortant de l'art comme *un micromodèle de réification*. Avec la performance déléguée, le site de l'exposition est plus un espace de production que de présentation et répond donc à une soif de s'extraire de certaines conventions de monstration de l'art. Cela donne à voir que « mettre l'accent sur l'immédiateté phénoménologique du corps vivant » génère déjà énormément de signifiants, lesquels n'ont pas besoin d'être occultés par la présence du corps de l'artiste performeur. Selon Bishop,

L'amateurisme est essentiel à cet égard, car il garantit que la performance déléguée n'assumera jamais le caractère homogène du jeu professionnel, et maintient ouvert un espace de risque et d'ambiguïté.¹⁰⁸

Mon désir de réaliser des performances déléguées est lié à la conviction que les individus, artistes ou non, ne pensent jamais en vase clos. En tant qu'artiste, je peux dire que ma pratique s'articule à partir d'échanges avec les autres et cela me donne envie de mettre en représentation ces réseaux d'échanges présents autour de moi. De mon point de vue, être seule au cœur d'une de mes propres performances reviendrait à reconduire l'idée répandue de réussite individuelle où l'on tente de se démarquer des autres et de se hisser dans le champ des visibilitées au-dessus de la masse. De plus,

¹⁰⁸ *Ma traduction*. Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London/New York, Verso, 2012, p. 237.

la création de réseaux improbables hors de la performance me permet d'assouvir le désir de voir ensemble des gens appartenant à différents réseaux. Aussi futile que cela puisse paraître, le seul fait de partager les applaudissements avec les récitants à la fin d'une performance déléguée génère beaucoup de sens pour moi. J'ai soif que le dehors fasse irruption à travers les corps et les voix des autres. L'absence de techniques théâtrales chez les récitants permet de révéler quelque chose qui ne tient ni du métier de comédien ni des consignes venant de ma part. Le récitant ne peut échapper au fait qu'il devra y mettre du sien. Le don et le contre-don fait partie inhérente du processus sans pour autant qu'une commande détaillée soit passée à l'autre qui accepte de se prendre au jeu. La notion de jeu occupe un rôle important dans les performances déléguées et des liens se tissent entre ce que je tente de mettre en place et la fonction du jeu dans notre société :

Sous l'angle de la forme, on peut [...] définir le jeu comme une action libre, sentie comme fictive, et située en dehors de la vie courante, capable néanmoins d'absorber totalement le joueur ; une action dénuée de tout intérêt matériel et de toute utilité ; qui s'accomplit en un temps et dans un espace expressément circonscrits, se déroule avec ordre selon des règles données, et suscite dans la vie des relations de groupe s'entourant volontiers de mystère ou accentuant par le déguisement leur étrangeté vis-à-vis du monde habituel¹⁰⁹.

Bien que cette notion de jeu soit présente, la perception courante du jeu faisant que celui-ci n'est pas envisagé comme étant sérieux vient mettre en tension la gravité ou la profondeur des paroles prononcées par les récitants et le contexte par le biais duquel ces paroles leur sont soufflées. Cette mise en tension ne vide pas pour autant la teneur des énoncés et le ton que le récitant adoptera vient transformer la teneur d'un énoncé selon qu'il est projeté avec sérieux ou non. C'est donc le récitant qui, en dernière instance, donne sa forme finale à l'énoncé. C'est en ce sens que

¹⁰⁹ Johan Huizinga, *Homo Ludens*, traduit du néerlandais par Cécile Seresia, Paris, Gallimard, 1938, p. 31.

l'amateurisme dont parle Bishop devient un espace de risque et d'ambiguïté. Une multitude de micro-espaces de risque se donne à voir dans une seule performance déléguée.

Le sentiment d'un angle mort

Je me questionne à savoir si cette création d'un espace de risque n'est pas en train de suppléer à un impossible pouvoir de transformation de la structure du capitalisme tardif. Cela me rappelle que cette réflexion a surgi en moi après la lecture de ce petit livre acheté à Beaubourg alors que je revenais d'un cours d'été. Ce livre dont je ne connaissais pas du tout l'auteur m'avait attirée. Chaque livre est une rencontre et celle de Francesco Masci¹¹⁰ fut douce-amère. Dans *Entertainment !*, Masci avance que tout porte à croire que l'indignation comme sujet d'une œuvre relève d'abord, au plan social, d'une bataille imaginaire qui permet rarement de remettre en question les institutions réelles. Les artistes en sont « les soldats [...] qui se dissolvent comme un songe une fois franchi l'espace qu'eux ne franchiront jamais, celui du pouvoir¹¹¹ ». On pourrait dire que c'est une bataille imaginaire d'autant plus que cela suscite très peu de réels conflits. L'ennemi est tangiblement *introuvable* et « dans cette guerre contre un ennemi introuvable, cette insurrection autoproclamée de la culture absolue contre l'ordre existant des choses, le sujet de fiction, d'un événement à l'autre, d'une figure à l'autre, s'entretient avec lui-même, en solitaire¹¹² ». Ce pouvoir *subi*, Masci l'appelle « *entertainment* » :

La critique philosophique et moribonde de l'état du monde représenté sous l'emprise de forces néfastes et corruptrices est aussi déjà *entertainment*. [...] Après avoir annoncé aux artistes (de grande ou

¹¹⁰ Francesco Masci est né en 1967 à Pérouse. Il étudie la philosophie en Allemagne et en Italie avant de s'installer à Paris en 1994, et écrit directement en français.

¹¹¹ Francesco Masci, *Entertainment!*, Paris, Allia, 2011, p. 11.

¹¹² *Ibid.*, p. 12.

nulle renommée), [...] que la guerre est finie, le moment est venu de leur dévoiler la vérité tout entière, à savoir que cette guerre, leur guerre, n'a jamais commencé¹¹³.

Il n'y a pas de *rachat* possible par l'art [et] la culture ne se substitue pas au politique, avance Masci.

Dans l'ouvrage que j'ai sous la main, j'ai souligné plusieurs passages en bleu. Je sors mon marqueur jaune pour doublement souligner certaines phrases qui pourraient constituer des matériaux pour une prochaine performance. Je reconnais dans l'analyse de Masci mon intuition de départ face au terrain. Je descends dans le studio, j'ouvre le logiciel et je fais un test de micro. Je m'installe pour enregistrer les cent dix-sept pages d'*Entertainment !* J'en ai pour quelques heures. Le micro représente l'oreille de l'autre. Je fais l'entremetteuse entre Masci et cet éventuel autre qui viendra assister à la performance. J'aurais envie de transcrire le livre en entier ici, comme s'il s'agissait d'une très longue phrase. C'est un ouvrage incisif. Je devrai compenser par une autre lecture tout de suite après pour ne pas être submergée par les réflexions de Masci. La première phrase de l'ouvrage est fracassante : « La domination est le pouvoir de décider du fictif¹¹⁴ ». Il en va de même pour la toute dernière phrase. Pour bien la saisir, il me faut citer les deux phrases qui la précèdent : « [Les hommes] ne le connaissent que chez les autres, la multitude des déjà-morts, qu'ils rêvent de réveiller en se livrant à de vaines batailles face à une domination qui reste universellement indifférente¹¹⁵ ». L'ouvrage est séparé en soixante-quatorze points. Le dernier point comporte deux pages. Sur ces deux pages, il y a douze phrases. Les voici :

¹¹³ *Ibid.*, p. 13.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 9.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 118.

Dans le monde fictif de la pure contingence, où les différents positionnements sur l'échiquier mobile des événements déterminent le niveau d'intensité de l'existence, l'avant-garde, qu'il ne faut pas confondre avec un mouvement daté de l'histoire de la culture, mais qui est une introduction générale à la pratique du divertissement, a édicté une fois pour toutes une règle de comportement post-politique très simple : occupe toujours la première place, le rien devant toi, et fais comme si le monde continuait à t'offrir une résistance. Dans le vide laissé par la domination, l'homme a vu se pervertir la relation qui, dans la lutte pour la maîtrise de son environnement, liait traditionnellement le tact et la connaissance. Chez les penseurs de la domination, de Hobbes à Gehlen, on peut facilement retracer une physiologie et une psychologie du toucher : « à l'œil de l'animal de proie appréhendant le monde 'théoriquement', s'ajoute la main de l'homme qui le domine *pratiquement* » (O.Spengler). Hobbes était d'ailleurs convaincu que le monde se révèle à l'homme par l'expérience involontaire qu'il fait de sa résistance. Et comme l'existence de l'homme, partagée entre la technique et le fictif, se déroule à l'abri des heurts du réel, il faut conclure avec Hobbes que la connaissance du monde lui est maintenant refusée. L'ignorance n'a pas pour autant amené les hommes au désespoir dont ils devraient, en toute logique être saisis. La culture puis l'*entertainment* leur fournissent l'occasion perpétuelle d'une expérience de seconde main, de laquelle ils tirent les illusions sur la connaissance du monde et sa maîtrise. Ces illusions répartissent les hommes le long du spectre qui, mesuré selon l'amplitude de cette expérience de seconde main, va du néant d'une technique parfaitement subie au trop-plein d'une culture de l'opposition par les images au pouvoir. Le principe tactile de connaissance a été renversé. Ce sont les hommes qui sont autorisés à choisir le degré de résistance qu'ils comptent opposer au monde. Ceux qui se positionnent au pôle positif de ce spectre sont doublement éloignés de la réalité du pouvoir. Ils ne le connaissent que chez les autres, la multitude des déjà-morts, qu'ils rêvent de réveiller en se livrant à de vaines batailles face à une domination qui reste universellement indifférente¹¹⁶.

J'aurais préféré, de loin, vous lire moi-même ces douze phrases. Pour moi, écrire ces énoncés c'est comme vous montrer la documentation d'une œuvre en cours ou une partie d'un ready-made qu'on aurait photographié pour pouvoir plus facilement le

¹¹⁶ *Ibid.*, pp. 116-118.

partager. Il faut donc imaginer l'œuvre à venir, son déploiement performatif, son apparition et sa disparition, ses porteurs de voix qui visuellement, ne sont pas tout à fait dans le même état, avant et après la performance. Ici, dans la thèse, le texte laisse une empreinte matérielle trop forte. Je ne suis pas encore prête à réécouter l'enregistrement et à faire le découpage pour la récitation. J'ai besoin d'une pause pour mieux ressentir les propos de Masci auquel j'accorde une grande importance. Je me laisse traverser par ceux-ci. Je ne juge de la véracité de ce qu'il dit. Ce n'est pas ma manière de travailler. Je préfère me taire et l'écouter. J'ai l'intuition qu'il dit vrai et que ses intentions sont louables. Il nomme quelque chose d'important. Il sonde une zone d'opacité qui m'interpelle. Ce n'est pas noir ou blanc c'est pourquoi sonder l'opacité s'avère nécessaire. Ses propos sont décapants. J'admire sa façon de chercher à mettre des mots sur ce qu'il perçoit. Je le vois comme étant le petit enfant qui s'exclame « le roi est nu » alors qu'il assiste à la parade. Malheureusement, la parade se poursuit sans que sa voix se fasse entendre de façon significative. On dirait que ça ne suffit pas de dire que le roi est nu. Ça ne marche pas. Que faudrait-il faire alors ? Je m'interroge.

Pour sa première mouture de *Generic capitalism* présentée à Paris en 2008, Tania Bruguera a demandé à une actrice, située sur le balcon d'un immeuble, de lire à voix haute dans un mégaphone un chapitre du livre *Le nouvel esprit du capitalisme* de Luc Boltansky et Eve Chiapello. J'ai aussi cette soif de voir des écrits être remédiatisés par le truchement de la lecture performative. C'est un peu comme si je lançais des bouteilles à la mer. C'est une vision certes romancée qui reflète une nécessité d'agir face au désespoir, cherchant à toucher au moins une personne à défaut de croire qu'il est possible de toucher une communauté entière. Sans me leurrer, j'y vois un geste mélancolique suscitant un sentiment d'inadéquation avec le monde. Lire, enregistrer, remonter, performer ou faire performer, c'est pour moi un moindre mal bien que cela s'insère, tel un fait divers, dans la pratique du divertissement. À défaut d'offrir une

réelle possibilité de transformation sociale, s'offre à nous une présence riche par le truchement des corps, des regards et des voix en relation avec des énoncés choisis. Alors que Bruguera subit l'interdiction de présenter une performance dans laquelle elle souhaite inviter les gens à prendre la parole librement, j'ai pour ma part cette impression qu'un « cause toujours » a préséance dans notre régime nord-américain. C'est cela que Masci veut dire lorsqu'il avance que les événements se succèdent sans *avènement*. Je n'ai pas la prétention ethnocentrique de croire que le contexte social et culturel dans lequel j'évolue est « meilleur » qu'un autre. La phrase bien connue de Winston Churchill « La démocratie est le pire des systèmes, à l'exclusion de tous les autres¹¹⁷ » ne me console pas. Mon désir de transformer les liens demeure, mais il se perd dans la somme des faits divers se succédant. J'ai vraiment très envie de performer *Entertainment !* pour dire mon impuissance face au fait que tout pouvoir de transformation sociale se révèle marginal et sans réelle incidence structurelle. J'ai ce sentiment d'avoir accès à un « cause toujours » institutionnalisé.

Les mots d'Artaud

Dans *50 dessins pour assassiner la magie*, Antonin Artaud décrit l'œuvre comme étant un lieu de protestation. Selon lui, l'œuvre forme un corps qu'il faut se réapproprier. L'enjeu consiste, d'un point de vue artaudien, à tenter de créer un corps vivant. L'œuvre est donc un sujet à réanimer. Elle est aussi, toujours dans les termes d'Artaud, *une tombe, une matière morte à détruire*. Le vocabulaire qu'il crée pour nommer l'acte de création est des plus appropriés à la présente réflexion en ce sens qu'il recadre le geste de création. C'est un vocabulaire qui va à l'encontre de celui développé par l'industrie culturelle de l'époque. Les termes utilisés par celle-ci

¹¹⁷ Louis Cornellier. « Leçons de démocratie », *Le Devoir*, 24 décembre 2020, en ligne, < <https://www.ledevoir.com/opinion/chroniques/592187/essai-lecons-de-democratie>>, consulté le 1 avril 2022.

renvoient au fait que l'œuvre est un produit dédié à la consommation, s'inscrivant dans une économie du savoir, s'adressant à une clientèle cible : « Les marchandises culturelles de l'industrie se règlent [...] sur le principe de commercialisation et non sur leur propre contenu¹¹⁸ » avançaient déjà Adorno à la même époque.

Il y a chez moi un désir d'éviter de créer une relation affinitaire élective¹¹⁹ avec l'œuvre. Il y a, autrement dit, un désir que l'œuvre ne se démarque pas par son originalité, mais qu'elle entre dans le champ des visibilitées comme un corps vivant protestant contre toute attribution de genre. Cette problématique se pose encore une fois en regard du consumérisme introjecté qui tend à instaurer artificiellement des effets de mode ou chaque chose est vouée à être rapidement remplacée par une version améliorée de celle-ci. Mais ce qui hante le geste de création, c'est avant tout le désir d'éviter de *créer une matière morte* et cela semble présent à même le geste de création, indépendamment du consumérisme ambiant. Ce dernier interfère presque toujours dans la manière de penser l'œuvre et de la donner en partage. Éviter de *créer une matière morte* n'est pas sans peine et éviter de l'exposer aux regards et dans des lieux qui en feront *une tombe* est presque impossible. Il ne suffit pas de dire : « Ceci n'est pas une matière morte » ou de dire « Ceci est une matière morte » sur un ton cynique et distancié.

La mise en scène de l'ambiguïté du regard est une des tactiques qui me permet de cesser d'entretenir l'espoir d'une rencontre élective avec un spectateur idéal dont la vision s'accorderait à la mienne sans la médiation d'une parole. Il s'agit là d'une

¹¹⁸ Theodore W. Adorno, « L'industrie culturelle », *Communications*, 3, 1964, p.13. <https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1964_num_3_1_993>, Consulté le 13 août 2022.

¹¹⁹ L'expression « affinité élective » renvoie au roman *Les affinités électives* de Johann Wolfgang von Goethe publié en 1809. Il décrit, au chapitre 4 de la première partie, une relation d'attachement de plus en plus exclusive entre deux personnages. Cet attachement a des conséquences funestes dans le roman. J'emprunte, de façon tout à fait libre, l'expression de Goethe afin de mettre en perspective la relation fermée qu'un artiste peut entretenir avec l'œuvre par le biais de la notion d'auteur.

manière de contrefaire *la matière morte* par la création de dialogues dans la mise en scène même de l'œuvre. Ces relations, mises en scène, se déclinent au pluriel de façon à répondre au désir que celles-ci incarnent le corps social. Il s'agit aussi d'une manière d'effacer momentanément les limites entre la subjectivité du créateur et des récepteurs. Cette zone d'indistinction est réparatrice. C'est par la mise en scène du sujet parlant qu'advient la possibilité de tenir à distance temporairement le regard consumériste. Le constat est que la manière de mettre en scène qui favorise l'ambiguïté du regard ouvre une brèche. Dans l'entre-deux, entre l'image et la voix, le nouveau visible permet cette ambiguïté du regard.

La mise en scène du sujet parlant pourrait, à première vue, sembler autoritaire, mais elle sert à contrecarrer, tel un médicament, l'industrie culturelle introjectée par le spectateur. Cela présuppose que l'opération du regard nécessite une altération, un recadrage supplémentaire à celui dicté par le milieu de l'art. Cette mise en scène de la parole vise à contredire l'exosquelette consumériste. Autre embuche ; la notion d'auteur accolée à l'œuvre privatise celle-ci et l'insère à nouveau dans la logique de marché sur le plan symbolique. La question se pose à savoir s'il est possible de produire sans capitaliser. Comment faire pour que l'œuvre ne soit pas un bien consommable ? Comment séparer à nouveau « consommation » et « usage » dans le champ des visibilités du capitalisme où l'œuvre laisse des traces et redevient objet de consommation ? L'acte d'habiter se décline alors à travers le désir de créer des zones d'indistinction, d'opacité visant à protéger l'œuvre de sa marchandisation à la fois pécuniaire et symbolique. Si l'œuvre redevient une plus-value et s'inscrit dans la succession des faits divers, le sentiment d'échec demeure.

J'effleure à peine l'ensemble des considérations abordées par Artaud sur son processus de création. Je mesure à quel point ma langue est contaminée par la novlangue. Je vois bien qu'en disant : « Est-il possible de produire sans capitaliser ? », il ne me suffit pas d'employer la négation pour me débarrasser d'un

langage qu'Artaud qualifierait d'ordurier. J'ai besoin de la médiation d'un autre pour approcher Artaud et c'est par l'intermédiaire du philosophe Jacques Derrida que j'y parviens. Dans *Artaud le Moma*, Derrida réalise un travail colossal dans lequel il essaie de déplier la pensée d'Artaud tout en tentant de respecter la radicalité de sa posture. J'y retrouve des termes qui résonnent avec mon propre questionnement :

Chacune de ses œuvres est une attaque contre le spectateur : il faut affecter son œil même, changer son organe, le priver de sa position objectivante, le forcer à abandonner sa place de voyeur contemplatif. C'est un traumatisme que détruit l'œil par le feu, ajoute ou restitue un autre œil virtuel qui détache de la représentation. La *chose* se plante dans le regard. [...] L'attaque est aussi dirigée contre tout support stable (matrice, père mère, art, musée, institution, État), y compris le support matériel de l'œuvre¹²⁰.

L'expression « prothèse interprétative » ressurgit à nouveau alors que je viens tout juste de la remplacer là où elle se pointait dans le texte. Ni vu ni connu, je l'ai effacée, me disant que la définition de prothèse transposée au regard pouvait être sacrifiée. On ne peut pas tout garder après tout. À l'exosquelette (autre mot en attente du bucher) consumériste, il ne faut non pas m'attaquer, mais plutôt, remplacer quelques pièces qui viendront détourner son usage. La citation ci-haut de Derrida au sujet d'Artaud est en soi une pièce qui me permet de modifier l'exosquelette. Je reprends donc les phrases de la page précédente afin de faire apparaître l'opacité du processus d'écriture. Je me permets de dire non pas que : « La mise en scène du sujet parlant pourrait, à première vue, sembler autoritaire, mais elle sert à contrecarrer, tel un médicament, l'industrie culturelle introjectée par le spectateur », mais bien : « La prothèse interprétative pourrait, à première vue, sembler autoritaire, mais elle sert à contrecarrer, tel un médicament, l'industrie culturelle introjectée par le spectateur »

¹²⁰ Jacques Derrida, *Artaud le Moma – Interjections d'appel*, Paris, Galilée, 2002, p. 27-28.

puisqu'il s'avère nécessaire de « planter quelque chose dans l'œil » comme l'avance Derrida.

Le corps qu'il faut se réapproprier ne se donne pas à voir. Tout comme le corps qui nous contient, il ne se saisit pas par un simple regard sur soi. C'est peut-être bien dans cette seule opacité qu'il ne ment pas, qu'il ne se réduit pas à une représentation. Lorsque Artaud dit que l'œuvre est *une matière morte à détruire* c'est bien la mort qu'il s'agit de détruire, le corps inerte du *déjà dit*, du convenu, de l'évidence. Détruire la mort n'a rien à voir avec la formulation inverse qui consisterait à préserver la vie. Dire qu'il s'agit de préserver la vie ce serait comme dire que la vie n'est pas un espace à découvrir, ce serait oublier qu'il est impossible de l'embrasser dans son entièreté. Ce serait avancer que la vie, on y a accès d'emblée, en faisant fi de la vie psychique que l'on ne cerne jamais entièrement. L'œuvre serait-elle, en quelque sorte, une extension du corps aujourd'hui aux prises avec l'exosquelette consumériste ? Lequel nécessite que « l'œil soit détruit par le feu » ? Comment faire pour que l'œuvre demeure un lieu de protestation, un lieu non convenu ?

[Chez Artaud,] chaque dessin est un exorcisme destiné à expulser les revenants, à inquiéter, affecter, transformer le corps de l'esthète. Malheur au visiteur (du musée), au consommateur d'images, à tous ces parasites, ces porteurs de l'esprit et du bon goût¹²¹.

À travers ce qu'il appelle « les revenants », je reconnais tout ce qui encombre l'atelier. Je me revois complètement découragée devant l'ampleur du travail à accomplir. Que faire devant une telle accumulation qui bloque le regard ? Suffit-il de souhaiter malheur aux consommateurs d'images ? Quelle est l'ampleur de l'exorcisme à accomplir ? « Chaque dessin d'Artaud porte un coup, s'attaque à son

¹²¹ *Ibid.*

destinataire en installant violemment la chose même dans son œil¹²² » avance Derrida. Le « faire œuvre » chez Artaud est lié à son désir de s'attaquer au regard du destinataire, à la réduction langagière. Je retrouve de semblables considérations chez Boal qui avance que

« Spectateur » est un mot obscène. Le spectateur est moins qu'un homme. Il faut l'humaniser et lui rendre sa capacité d'agir pleinement. Il doit être sujet, acteur, à égalité de condition avec les autres qui deviennent à leur tour spectateurs. Toutes ces expériences de théâtre populaire n'ont qu'un seul et même but : libérer le spectateur sur qui le théâtre a imprimé des images achevées du monde¹²³.

L'ambiguïté du regard se veut dialogique. Elle découle d'établir une relation autre avec le spectateur. Elle relève elle aussi d'un désir de tenir à distance le regard consumériste. Ce désir quant à lui renvoie à une soif de réparation avec la complexité du réel. Artaud va jusqu'à dire que « ces dessins ne sont pas des dessins. Ils sont volontairement bâclés, jeter sur la page pour mépriser l'idée, pour que l'œil qui les regarde tombe¹²⁴ ». Il n'en reste qu'une trace. L'œuvre qui en découle n'est pas créée pour plaire. En cherchant à détruire la représentation, il tente de réanimer un corps moins normé, d'expulser ce qui est accessoire dans l'œuvre, ce que Derrida nomme le parergon¹²⁵.

Je retourne sur le terrain encombré. Expulser ce qui est accessoire ne sera pas possible. Il faudra faire avec. Derrida nous dit que le parergon c'est le concept de la remarque. Ces remarques sont « des hors-d'œuvre, des « adjuvants » qui ne sont ni

¹²² *Ibid.*

¹²³ Augusto Boal, *Théâtre de l'opprimé*, traduit du portugais par Dominique Lemann, Paris, La Découverte / poche, 2003, p. 55.

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ « Le parergon est un supplément à l'œuvre d'art, ni intérieur ni extérieur, qui la délimite, la cadre et la borde ». (Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, France, Flammarion, coll. « Champs », 1996 [1978], p. 63).

dehors ni dedans¹²⁶ ». En lien avec l'œuvre d'art, les remarques « la touchent, la poussent, la pressent, se pressent contre elle, cherchent le contact, exercent une pression à la frontière de celle-ci¹²⁷ ». C'est exactement là que je trouve l'espace pour créer ; entre le terrain encombré et l'œuvre médusée. Mes répliques sont en quelque sorte des remarques. Elles forment la représentation d'un *ni dehors, ni dedans*. Elles tentent d'occuper la place du dehors en dedans afin de repousser ce dehors trop aride, celui-là même qui méduse tout ce qu'il croise. C'est aussi une façon d'inviter, d'un geste hospitalier, un dehors mis en scène, un dehors à moitié vrai et à moitié idéalisé (donc relevant du dedans) :

Le parergon inscrit quelque chose qui vient en plus, extérieur au champ propre, mais dont l'extériorité [...] ne vient pas jouer, jouxter, frôler, frotter, presser la limite elle-même et intervenir dans le dedans que dans la mesure où le dedans manque. Il manque de quelque chose et *se* manque à lui-même¹²⁸.

Je constate que ce sentiment de manque, le consumérisme le reconduit sous forme d'un manque à gagner incessant, comme si chaque occasion manquée était invariablement la source d'un vide. Même le manque est ainsi vidé de son contenu ontologique. À défaut de désencombrer l'œuvre issue elle-même du terrain, je me donnerai la prescription d'ajouter un adjuvant tout en sachant pertinemment que « l'adjuvant, certes, menace » la représentation objectivante. Il révèle que quelque chose fait défaut à la représentation et que ce vide n'est pas un manque à gagner.

¹²⁶ Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, France, Flammarion, coll. « Champs », 1996 [1978], p. 64.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 64-65.

¹²⁸ Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 65.

L'amour des objets imaginaires

Revenons en amont, là où, par le geste de création, le sujet parlant cherche à montrer de quoi il est capable. Entrons dans ce qui me conduit à m'identifier à Jean-Jacques Rousseau jeune lecteur.

Comme le mentionne le théoricien de la littérature Yves Citton au sujet de Jean-Jacques Rousseau, c'est par *l'amour des objets imaginaires* qui se forme au fil de ses lectures et par la création d'un état fictif permettant de faire oublier l'état réel du monde qu'il est possible de prendre le parti d'une *contre-aliénation* :

Se nourrir des situations qui m'avaient intéressé dans mes lectures, de les rappeler, de les varier, de les combiner, de me les approprier tellement que je devinsse un des personnages que j'imaginai, que je me visse toujours dans les positions les plus agréables de mon goût ; enfin que l'état fictif où je venais à bout de me mettre me fit oublier mon état réel, dont j'étais si mécontent. Cet amour des objets imaginaires et cette facilité de m'en occuper achevèrent de me dégoûter de tout ce qui m'entourait¹²⁹.

L'idée d'une nécessaire contre-aliénation présuppose qu'il s'agit de contrecarrer un contexte qui nous domine et qu'il faut donc, pour ce faire, plonger dans des mondes de fictions utopiques lesquels permettront de se détourner du réel imposé. Dans ce détournement, le pouvoir sera donné à *l'imagination active* qui permettra de recombinaison des éléments de lectures antérieures. Il s'agit de changer de puissance colonisatrice. Cette manière d'envisager la contre-aliénation permet d'écarter l'idée qu'il est possible de tout simplement se soustraire à une puissance colonisatrice. Citton précise que le jeune Rousseau parvient à « fuir l'aliénation imposée par un

¹²⁹ Jean-Jacques Rousseau, *Les confessions*, Édition du groupe « Ebooks libres et gratuits », 2004, [1774], En ligne, < https://ebooks-bnr.com/ebooks/pdf4/rousseau_les_confessions.pdf>, p. 41. Consulté le 23 février 2020.

emploi abrutissant » en se nourrissant des mondes de fictions. Il ajoute que « la capacité à imaginer des réalités inexistantes (nous dirons aujourd’hui des mondes possibles) est essentielle à la désaliénation politique des êtres sociaux ¹³⁰ ». *L’immersion identificatoire* provoquée par le fait de plonger dans l’œuvre de l’autre engendre une dépersonnalisation permettant d’accueillir en soi *l’étranger le plus radical*. C’est par cet acte de rapprochement qu’il est possible d’envisager l’expérience de la pluralité. Il s’agit de se laisser hanter par l’autre :

Nous ne pouvons parvenir à penser sans le secours d’autrui qu’après avoir incorporé les multiples points de vue élaborés par autrui dans nos façons de penser, ce qui exige de s’astreindre — durant le travail de lecture — à « ne penser exactement que d’après autrui, sans réfléchir pour ainsi dire et presque sans raisonner¹³¹.

C’est dire que le rapport de la lecture au texte n’est pas avant tout communicationnel. L’acte de lecture n’est pas la simple réception d’un message. Comme mentionné précédemment, il s’agit plutôt de la rencontre d’une altérité dont la confrontation différée permet de ne pas se braquer contre l’autre.

À la recherche de la « volonté de chance » nietzschéenne, je sonde le hasard dans l’atelier. Je le sonde en plaçant côte à côte des pensées très différentes les unes des autres. Je place Masci à côté d’Artaud. J’ajoute le parergon de Derrida et l’amour des objets imaginaires sur le jeune R. Je me recule pour mieux voir. Il s’agit d’un travail de composition. Je crée des rapprochements. Je regarde comment ces pensées cohabitent. Je tente de ne pas diluer. Je dose. Je joue. J’observe. J’enlève. J’ajoute.

Le multiple, le hasard ne sont bons que cuits et bouillis. Faire bouillir, mettre au feu ne signifie pas abolir le hasard ni trouver l’un derrière le multiple. Au contraire : l’ébullition dans la marmite est comme le choc

¹³⁰ Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser*, Paris, Amsterdam, 2017, p. 2.

¹³¹ *Ibid.*, p. 3.

de dés dans la main du joueur, le seul moyen de faire du multiple ou du hasard une affirmation¹³².

Je n'ai pas de recul. J'ai besoin de temps pour mieux observer. Je tente un dernier rapprochement en lien avec le besoin de temps. J'ajoute alors

Le temps est une étoffe qu'il faut travailler, coudre et découdre ; il faut aller profond dedans, avec les mains, l'aérer, la renverser et l'ouvrir ; y percer de nouveaux raccourcis, y tracer de nouvelles ambulations, de nouveaux passages non vus...¹³³

Je dois m'aérer l'esprit. J'écris sur un bout de papier : « L'ennemi est tangiblement introuvable » et « Ajouter ou restituer un autre œil virtuel qui détache de la représentation ». Je glisse ces deux phrases dans ma poche de pantalon. Je quitte l'atelier. Je mise sur le fait que cela continuera à travailler en moi à travers la marche et qu'à mon retour mon regard renouvelé me guidera de façon semi-consciente sur le geste à venir. Je ne sais pas encore de quoi sera fait le prochain chapitre.

¹³² Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, PUF, 1983, [1962] p. 61.

¹³³ Valère Novorina, *Lumières du corps*, France, P.O.L, 2006, p. 9

CHAPITRE 6

CREUSER/LA VOIX BRISÉE

Le mot « désir »

Sonder le terrain de la recherche avec des outils appropriés, tenter de déloger ce qui s'y trouve, ce qui est déjà-là, ce qui attend d'être déterré, ce qui a été enfoui malgré moi. Ce matin me vient l'envie d'aller voir combien de fois le mot « désir » apparaît dans la thèse. Il suffit de faire une recherche du mot en cliquant sur « command f » et d'inscrire le mot « désir » dans la fenêtre qui s'ouvre. Débute alors l'inventaire de ce « désir » sur le terrain de l'écriture. Je compte et je retranscris chacune des occurrences afin de voir ce qui se loge autour du mot. J'ai l'intuition que ce sera long.

Je commence l'énumération : 1. « Le désir de susciter une conversion à soi [...]. 2. « Le désir d'orienter le spectateur vers un mode de lecture multiple [...] ». 3. « Je désirais dépeindre un être en mouvement ». 4. : « Le désir de mettre en évidence la mouvance du sujet représenté ». 5. « Le désir d'aménager un espace où les voix se superposent ». 6. « La soif de passer du faire-image à l'*image comme verbe* étroitement liée au désir que le sujet lui aussi passe du faire-image de lui-même à une posture de tolérance à l'endroit de sa propre altérité ». 7. « Un désir de faire place à l'autre ». 8. « [...] prenons le temps de l'acte désirant ». 9. « [...] ce désir de mettre en débat l'opinion dominante ». 10. « [...] ce désir, je le porte sans savoir quelle sera

sa forme exacte ». 11. « [...] serait erroné de considérer que le désir d'égalité des conditions de vie est partagé par tout un chacun ». 12. « [...] un désir d'accéder à un plus grand contrôle des jouissances matérielles ». 13. « [...] le désir se transforme en image ». 14. « [...] où s'évalue et se fixe le prix moyen du désir ». 15. « [...] la fusion entre le désir et la grossièreté de la propagande commerciale ». 16. « [...] d'un semblant de désir comblé ». 17. « [...], mais qu'est-ce que serait un désir animé par le réel et non par les images ? ». 18. « Le désir de révolution ». 19. « Le désir de sublime ». 20. « Le désir que l'expérience de la vie puisse s'avérer plus intense à deux, à plusieurs ». 21. « [...] tels sont les désirs qui doivent, pour toucher leur réel, se désencombrer de beaucoup d'images ». 22. « *Démocratie* est un mot qui ne fait que couvrir notre désir de confort ». 23. « Préparons ces poèmes et ces images qui ne comblent aucun de nos désirs asservis ». 24. « [...] un désir de réappropriation d'une relation au monde ». 25. « [...] un désir d'être au monde autrement ». 26. « [...] un désir de résistance ». 27. « [...] ce désir de résister ». 28. « [...] mon désir de placer le geste artistique au cœur des relations humaines et du politique ». 29. « [...] le désir d'un corps social ». 30. « [...] mon désir est de les agencer de façon à suggérer la multitude ». 31. « [...] mon désir d'exprimer que *la vie imite l'art bien plus que la vie* ». 32. « [...] l'*anti-mimesis* me permet d'entrevoir chez moi un tel désir ». 33. « [...] le film *Les ailes du désir* de Wim Wenders ». 34. « Mon désir le plus cher est peut-être celui-là même qui consiste à vouloir partager cette intériorité, la mienne, mais aussi celle des autres ». 35. « [...] mon désir de réaliser des performances déléguées ». 36. « [...] le désir de voir ensemble des gens appartenant à différents réseaux ». 37. « [...] mon désir de transformer les liens ». 38. « Il y a chez moi un désir d'éviter de créer une relation affinitaire élective ». 39. « [...] un désir que l'œuvre ne se démarque pas par son originalité ». 40. « [...] le désir d'éviter de créer une *matière morte* ». 41. « [...] de façon à répondre au désir que [ces relations] incarnent le corps social ». 42. « Le désir de créer des zones d'indistinction ». 43. « [...] son désir de s'attaquer au regard du destinataire ». 44. « [...] un désir de tenir

à distance le regard consumériste » et 45. « [...] ce désir, quant à lui, renvoie à une soif de réparation avec le réel. »

Cet inventaire regorge d'informations sur ma pratique artistique. Il permet de débusquer des éléments importants apparaissant par l'effet de condensation. Je savais que ma pratique me servait à la fois de voie pour sublimer des pulsions et créer des satisfactions hallucinées, mais je n'en avais pas mesuré à ce point l'ampleur. Certains désirs en sous-tendent d'autres et renvoient plus directement à la soif de réparation avec le réel, laquelle prend la forme d'une conversion à soi s'opérant non pas en vase clos, mais bien dans la transformation des liens. Le nécessaire désencombrement mène à des désirs en creux, lesquels ne renvoient pas à des formes et des actions précises, mais se révèlent par le truchement d'intuitions auxquelles il faut prêter l'oreille. Il y a lieu, pour la présente recherche, d'approfondir la compréhension de la notion de désir en tant que tel.

Le désir, tel qu'il nous intéresse ici, se définit comme étant une « tendance qui porte à vouloir obtenir un objet connu ou imaginé¹³⁴ ». Selon cette définition, on peut en déduire que le désir implique une attente qui cherche à être satisfaite. La notion de manque est donc intimement liée à celle de désir. Le psychanalyste Philippe Blasquez nous rappelle que « (...) pour Freud, on ne peut désirer que ce que l'on a déjà connu¹³⁵ ». En psychanalyse, le désir renvoie de façon incontournable au *désir originel*, lequel est vécu au moment de la toute première expérience de satisfaction du nourrisson. Ce désir n'est pas porté à la conscience, mais son assouvissement par un transfert d'objet demeure l'expérience fondatrice permettant de réduire la tension engendrée par le manque. Plus tard, Jacques Lacan ajoutera deux nouveaux désirs

¹³⁴ Définition du dictionnaire Le Robert, en ligne, < <https://dictionnaire.lerobert.com/>>, consulté le 7 juillet 2022.

¹³⁵ Philippe Blasquez, « Le désir en psychanalyse », *Philippe Blasquez – Psychanalyste intégratif*, en ligne, <<https://www.philippeblasquezpsychanalyste.com/desirs>>, consulté le 8 juillet 2022.

pulsionnels que sont la voix et le regard (en plus des excréments et du sein). Blasquez précise : « On peut se passer d'un désir, mais pas d'un besoin. Le besoin nécessite un objet réel pour être assouvi, alors que le désir peut se contenter d'un objet fantasmatique ». Le fait que le « refoulement du désir provoque l'apparition de symptômes¹³⁶ » est un élément important en regard des nombreuses occurrences du mot « désir » dans la thèse et nous y reviendrons.

Je consulte l'ouvrage *L'Anti-Œdipe – Capitalisme et schizophrénie* écrit par le philosophe Gilles Deleuze et le psychanalyste Félix Guattari en quête d'une meilleure compréhension du mot « désir ». J'y trouve une matière dense, sans doute trop dense à la première lecture, mais je persiste dans ma lecture et j'en viens à trouver quelques énoncés qui m'éclairent :

D'une certaine manière, la logique du désir rate son objet dès le premier pas : le premier pas de la division platonicienne qui nous fait choisir entre *production* et *acquisition*. Dès que nous mettons le désir du côté de l'acquisition, nous nous faisons du désir une conception idéaliste (dialectique, nihiliste) qui le détermine en premier lieu comme manque, manque d'objet, manque de l'objet réel. Il est vrai que l'autre côté, le côté « production », n'est pas ignoré. Il revient même à Kant d'avoir opéré dans la théorie du désir une révolution critique, en le définissant comme « la faculté d'être par ses représentations cause de la réalité des objets de ces représentations ». [...] En effet, si le désir est manque de l'objet réel, sa réalité même est dans une « essence du manque » qui produit l'objet fantasmé. Le désir ainsi conçu comme production, mais production de fantasmes, a été parfaitement exposé par la psychanalyse. [...] le désir apparaît comme ce qui produit le fantasme et se produit lui-même en se détachant de l'objet, mais aussi bien en redoublant le manque, en le portant à l'absolu, en en faisant une « incurable insuffisance d'être », un « manque-à-être qu'est la vie¹³⁷ ».

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ Félix Guattari et Gilles Deleuze, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie. L'Anti-Œdipe*, Paris, De Minuit, coll. « Critique », 1997 [1972-1973], p. 32-33.

À la lumière de ces réflexions, on peut considérer l'œuvre d'art, dans une large mesure, comme étant du côté de la production de fantasmes, le désir est donc un moteur de création et le « manque-à-être qu'est la vie » cherche satisfaction dans la création artistique. Plusieurs indices démontrent que ma pratique artistique est en totale adéquation avec cette manière de concevoir la place du désir. Ne serait-ce que mon usage de l'expression « représentation mentale » qui renvoie directement à la réalité psychique en psychanalyse. Bien que l'œuvre d'art ne soit pas de façon explicite le résultat de la fantasmatisation du refoulé, elle prend sans aucun doute sa source dans ce qu'on appelle l'*objet interne*¹³⁸ en psychanalyse. Le philosophe et psychanalyste Willy Apollon avance que la création artistique est une manière de disposer de son univers psychique et qu'elle permet la « production d'un espace symbolique pour l'externalisation de l'objet interne ». Il ajoute que dans le processus de création artistique, « le sens prime sur la jouissance », ce qui n'est pas peu dire en regard des solutions qui s'offrent au sujet face au manque, à savoir pencher soit vers la satisfaction par l'acquisition, soit vers la satisfaction par la production. Il n'est pas étonnant de constater que la société de consommation nous incite, quant à elle, à satisfaire nos pulsions par l'acquisition :

L'art d'une classe dominante, cette pratique du vide comme économie de marché : organiser le manque dans l'abondance de production, faire basculer tout le désir dans la grande peur de manquer, faire dépendre l'objet d'une production réelle qu'on suppose extérieure au désir [...], tandis que la production du désir passe dans le fantasme (rien d'autre que le fantasme)¹³⁹.

¹³⁸ « L'expression « objet interne » signifie essentiellement une image mentale et émotionnelle d'un objet externe qui a été intériorisé dans le Moi. Les traits de cet objet interne sont modulés par des aspects du Moi qui y ont été projetés. Une interaction complexe se poursuit tout au long de la vie entre le monde des figures et objets internalisés et ceux du monde réel (bien évidemment situés dans le psychisme) à travers des cycles répétés de projection et d'introjection ». (<<https://melanie-klein-trust.org.uk/fr/theory/les-objets-internes/>>, consulté le 15 juillet 2022).

¹³⁹ Félix Guattari et Gilles Deleuze, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie. L'Anti-Œdipe*, Paris, De Minuit, coll. « Critique », 1997 [1972-1973], p. 36.

La création artistique peut donc constituer un frein ou du moins une voie de contournement à la satisfaction par l'acquisition prônée par la société de consommation. Willy Apollon avance que

[l]a pratique des ateliers d'art crée un espace particulier, mobilise le désir du sujet dans une créativité où [par la création], la trace de l'Autre qui travaille son corps dans le symptôme passe à la production d'un objet d'art qui vient, dans l'imaginaire du sujet, articuler le réel de son expérience morcelée aux règles qui gèrent le travail de production dans cet espace esthétique¹⁴⁰.

Il ne s'agit donc pas tant de satisfaire le manque de façon à éviter toute tension, mais de s'engager dans un mode de satisfaction contournant celui de l'acquisition sans fin d'objets réels. Tout porte à croire que le procès de la société actuelle dans lequel je suis engagée n'est qu'une représentation du *manque de manque* qu'elle incarne, donc d'une relation malade au désir, lequel est par définition toujours inassouissable. Il y a chez moi un conflit constant entre ces deux manières de satisfaire le désir. Je n'échappe pas à la soif de me satisfaire par l'acquisition, mais celle-ci me plonge dans des passions tristes¹⁴¹. Je constate que la satisfaction par la production artistique m'éloigne de celles-ci et me permet une externalisation plus riche générant, *a fortiori*, du sens et la rencontre de corps avec lesquels je m'harmonise.

¹⁴⁰ Willy Apollon, « Psychanalyse et traitement des psychotiques », *Santé mentale au Québec*, volume 13, numéro 1, en ligne, juin 1988, p. 169, consulté le 11 août 2022.

¹⁴¹ D'un point de vue spinoziste, « Il y a des passions qui augmentent ma puissance d'agir. Ce sont les passions de joie. Il y a des passions qui diminuent ma puissance d'agir. Ce sont les passions de tristesse. [...] les passions tristes, c'est l'effet sur moi de la rencontre avec des corps qui ne me conviennent pas. C'est-à-dire qui ne se composent pas directement avec mon rapport. Et les passions joyeuses c'est l'effet sur moi de ma rencontre avec des corps qui me conviennent, c'est-à-dire ceux qui composent leur rapport avec mon rapport. » (Jean-Paul Yves Le Goff, *Le Club de Mediapart*, 30 septembre 2010, en ligne, <<https://blogs.mediapart.fr/jeanpauluyveslegoff/blog/300910/spinoza-passions-tristes-et-passions-joyeuses-selon-deleuze>>, consulté le 18 juillet 2022).

Je regarde à nouveau les mots qui entourent « désir ». J'y vois la trace du processus me permettant de pallier le manque de sens par l'engagement dans l'acte de fantasmatisation mobilisant le désir dans autre chose que l'acquisition d'objets réels. J'y vois une manière d'occuper mon temps. Le verbe « pallier » revêt une grande importance et se pose en relation avec le constat que la pratique artistique est un projet de reconstruction de soi. Elle permet de se détourner temporairement des plis conduisant au mode de satisfaction par l'acquisition prônée par la société de consommation. Bien que cela ne soit pas strictement négatif, la satisfaction de désirs par l'acquisition d'objets me plonge dans une forme d'errance. Il s'agit d'un réel processus de réadaptation par la création d'espaces symboliques permettant d'éviter la névrosation du sujet. Cela me permet de me réaliser là où je ne me limite plus à être un « objet de la jouissance de l'Autre¹⁴² ». Cela s'accorde pleinement avec le concept de conversion à soi développé par Michel Foucault et qui consiste, tel que mentionné précédemment, en « la recherche, la pratique, l'expérience par lesquelles le sujet opère sur lui-même les transformations nécessaires pour avoir accès à la vérité. » L'énumération des quarante-cinq apparitions du mot « désir » constitue en soi une production permettant d'avoir accès à un processus de réappropriation du sujet désirant.

Le désir de mes parents ou l'objet de la jouissance de l'Autre

La machine est bien rodée. Jean travaille jour et nuit pour subvenir à nos besoins tandis que Louise s'affaire à aménager notre nid familial. Lorsque j'arrive, tout est déjà en place. Tel un espace capitonné, la maison est tapissée à l'intérieur. Chaque surface est revêtue de papier peint, d'épais tapis, de surfaces miroitantes aux motifs chatoyants. Il en va de même pour chaque meuble dont les surfaces sont agencées,

¹⁴² Willy Apollon, *op. cit.*, p. 172.

revêtues, polies et surtout dépoussiérées. Mon propre corps est recouvert par des textiles choisis pour s'agencer à cet environnement mis en scène. Mes cheveux deviennent eux-mêmes une surface grandement investie et se voient quotidiennement lissés, bouclés, parfumés et coiffés. Tous les corps de la maison y passent, sauf peut-être celui de mon père qui résiste un peu à ce « traitement de faveur ».

Nous habitons un jumelé dans un nouveau projet domiciliaire pour jeunes familles. Lorsqu'il m'arrive à l'âge de huit ans d'entrer chez une de mes voisines, une jeune mère nouvellement installée avec sa petite fille, j'aperçois dans cet espace identique au nôtre, de grands murs blancs, des planchers dénudés, des pièces nues, à peine meublées par le strict nécessaire : une table, un divan, deux lits et quelques commodes. Le choc est total. La jeune mère nous installe à la table de la cuisine et nous bavardons longuement tout en bricolant toutes les trois. Nous réalisons des impressions à partir de pommes de terre que nous sculptons. Je n'ai pas souvenir d'avoir fait de telles activités avec ma mère. Elle était fort occupée par l'entretien de la maison, la préparation des repas, le lavage et de longues sessions de magasinages. Le sous-sol, lui-même aménagé en un grand espace de jeu, regorgeait de tout ce que des enfants en jeune âge rêvent de posséder. Il était organisé pour pouvoir contenir l'ensemble de ce que nous possédions pour nous divertir. On y retrouvait les jouets les plus récents avec lesquels nous devions occuper notre temps, principalement les jours de pluie. Il y avait bien dans cette panoplie d'objets de possibles refuges, mais ce n'était que très rarement que j'arrivais à percer l'ensemble et à m'investir auprès d'un de ces jouets destinés à me rendre heureuse. Je me souviens bien avoir passé de longues minutes à jouer une courte pièce de musique toute simple, en boucle, sur un petit clavier ou d'avoir été fascinée par l'ascenseur électrique de ma maison de Barbie faisant trois étages. Ce sous-sol me rappelle pourtant une activité que j'aimais réaliser et qui ne nécessitait l'utilisation d'aucun objet. J'aimais me tenir debout face au divan deux places qui me permettait d'amortir ma chute lorsque je m'efforçais de couper

ma respiration. Je finissais par m'évanouir. J'aimais la sensation de l'évanouissement. J'avais alors douze ans et je m'apprêtais à faire mon entrée à l'école secondaire :

Arthur, soixante ans, est marié depuis de longues années avec Ève. Ensemble, ils ont eu trois filles. Ève avait cru parvenir à donner un sens à la vie en créant pour ceux qu'elle aimait, le décor d'intérieur le plus « harmonieux » possible. Elle avait donné à cette création un prolongement professionnel et était devenue décoratrice. Cependant son « goût » obsessionnel pèse sur sa famille ainsi qu'une grave crise de dépression qu'elle traverse. (Description du scénario d'*Interiors* de Woody Allen)¹⁴³.

Le problème de la famille dans le film [*Interiors*] est la figure imposante de la mère (Geraldine Page), disciplinée, manipulatrice et dirigée vers l'intérieur. Elle est tellement perfectionniste qu'elle ne peut rien apprécier, et les normes de goût et de réussite qu'elle impose à ses trois filles les ligotent à tel point qu'elles se considèrent toutes comme des ratées.

Le film, avec ses plages immaculées, est aussi propre et dépouillé que la maison parfaite de Geraldine Page : on pourrait manger sur n'importe quelle image. Les tirages d'*Interiors* ont été traités sur une nouvelle pellicule, et lors des projections pour la presse et les professionnels de l'industrie à Los Angeles, Allen a fait retourner la copie au laboratoire après chaque projection pour la laver. Ce qui en fait le film juif par excellence. Woody Allen ne vous montre pas de sang¹⁴⁴.

À l'âge de neuf ans, Louise m'a proposé de déménager ma chambre dans la pièce se trouvant à l'arrière de la maison. Cette proposition des plus sérieuses avait été accompagnée d'une description fine de ce que cela impliquerait. Il était question de renouveler l'ensemble des meubles, des tentures, le tapis et toute la literie qui

¹⁴³ Ann Ledoux, « Intérieurs », *Le wiki du cinéma*, en ligne, <<http://ann.ledoux.free.fr/pmwiki/pmwiki.php?n=Main.Int%E9rieurs>>, consulté le 22 juillet 2022.

¹⁴⁴ *Ma traduction*. Pauline Kael, « In Which We Are Disappointing To Our Mothers », *This Recording*, 2 juillet 2009, en ligne, <<http://thisrecording.com/today/2009/7/2/in-which-we-are-disappointing-to-our-mothers.html>>, consulté le 22 juillet 2022.

composait ma chambre. Il n'était pas question de garder les objets de couleur « lilas » puisque ma nouvelle chambre allait être de couleur « jaune ». Les objets blancs allaient toutefois pouvoir être conservés. Je n'étais pas en mesure de peser le pour et le contre, mais de toute façon, la proposition de Louise s'avérait être une façon polie de m'informer des changements à venir. La transition a été faite sans grands heurts.

Dans le salon trônait une grande télévision dans un meuble en bois ouvragé posé à même le sol. Un long fil partait de derrière le meuble et menait à une grosse télécommande horizontale sur laquelle figuraient de nombreux boutons que l'on pouvait enfoncer pour choisir un poste. J'aimais enfoncer les boutons même quand le téléviseur était éteint. Nous avions un décodeur piraté nous permettant de regarder des films nouvellement à l'écran. C'est sur ce poste que j'ai vu mes premiers films d'horreur, mes dessins animés préférés et quelques émissions destinées à la famille.

Un jour, Louise me fit venir dans le salon, celui qui se trouvait à l'étage et dans lequel ne figurait aucun téléviseur. Elle me demanda de m'asseoir et pris place à côté de moi. Elle m'expliqua, de sa voix douce, que Jean et elle avaient pris la décision de se séparer, que c'était la chose à faire et que cela n'aurait que très peu d'incidence sur mon frère et moi. Elle a été rassurée de voir que je ne pleurais pas que mon visage ne se décomposait pas. Pourtant, à l'intérieur de moi, mon monde s'écroulait et je vis l'ensemble de nos possessions matérielles se replier sur elles-mêmes comme si le sol était devenu malléable, comme si tout reposait sur un tapis persan n'étant soutenu par aucune surface rigide. Ce que j'avais cru être un espace aménagé pour nous protéger partait à la dérive, la capitaine quittant le navire. Je n'allais pas pouvoir profiter du lilas planté sous la fenêtre de ma chambre pendant encore bien longtemps. Je n'allais pas le voir grandir comme prévu.

Lorsque mes parents se sont séparés, les objets sont demeurés là, mais ont commencé tranquillement à dépérir. J'ai vu pour la toute première fois de la poussière s'accumuler sur les surfaces polies des tables du salon. Cela correspondait à l'époque où j'ai commencé à me préparer des repas congelés au retour de l'école et à me vautrer pendant de longues heures devant le téléviseur. Le sous-sol de la nouvelle maison n'était pas complètement aménagé. Il n'avait pas été rénové entièrement et de faux tapis orientaux superposés recouvraient partiellement le plancher de ciment. La chambre froide n'avait jamais vu le jour et l'immense piscine extérieure regorgeait de petites algues vertes sur fond bleu. Ma chambre pouvait encore me servir de refuge puisque s'y trouvaient mon lit en demi-lune et mon mobilier en merisier fait sur mesure. L'agencement des couleurs était en train de prendre le bord. Ma mère quittait la maison après avoir passé un coup de fil à mon père. Elle n'en pouvait plus.

J'avais désormais l'habitude de m'installer dans le sous-sol pour regarder la télévision *ad nauseam*. Je prenais mes repas seule devant le téléviseur en quête de séquences pouvant me changer les idées et moins ressentir la douleur qui me rongait. Je n'arrivais pas à m'identifier à ce que je voyais à l'écran. Tout paraissait si invraisemblable. À l'âge de quatorze ans, Louise me proposa d'aller vivre avec elle et le téléviseur occupa de moins en moins de place dans ma vie. Mes soirées étaient désormais meublées de rencontres avec des amies et de sorties à la brasserie du quartier. J'avais une telle soif. J'engouffrais de grandes quantités d'alcool qui me permettait de ne pas me sentir, de ne pas ressentir l'insatisfaction perpétuelle que je créais chez les autres. Je ne savais pas comment ne plus être « l'objet de la jouissance de l'Autre ». J'allais mordre la poussière.

Une grande période d'errance s'en suivit. Elle dura plusieurs années et se termina enfin suite à ma décision de changer de programme au Cégep. Je m'inscrivais à des

études en arts sans rien connaître de ce domaine. J'avais eu un aperçu de l'ambiance qui régnait dans les locaux et cela avait suffi à me convaincre. Ce n'est que maintenant que je réalise que cette nouvelle occupation me permet de me plonger dans une phase de production artistique intense me donnant la possibilité, comme le dit Apollon, d'« articuler le réel de mon vécu morcelé » et de « disposer de mon univers psychique ». Il s'agissait là d'une question de survie psychique, de quête de sens s'articulant à travers la mise en relation de mon corps avec de nouveaux matériaux permettant de me recréer.

L'intervention de Susan S.

Ma psychanalyste s'est levée. Elle m'a regardée l'air interloqué. Elle s'est raclé la gorge discrètement. Je savais bien qu'elle souhaitait intervenir à son tour et cela semblait être le moment opportun.

– Où tentez-vous de nous conduire ici ? Je vous pose la question sachant que de telles confidences pourraient peut-être vous fragiliser et je pense, comme je vous l'ai déjà mentionné, qu'il n'est peut-être pas nécessaire de tourner le fer dans la plaie.

Elle a regardé dans le vide quelques secondes, l'air de songer à ce qu'elle allait dire ensuite. C'était une petite femme très soignée qui portait des bottillons noirs à talons hauts, impeccablement cirés. Elle était toujours bien mise et arborait un parfum très subtil. J'étais beaucoup plus grande qu'elle. J'avais l'air repliée sur moi-même lorsque je me tenais à ses côtés. Tout comme ma mère, elle se tenait bien droite pour compenser sa petite taille.

– Encore une fois, je me demande ce que ces paroles viennent faire ici, me dit-elle à nouveau. N'oubliez pas que c'est vous qui me demandez de vous poser la question.

Susan savait bien que je n'oserais jamais la décrire ainsi en dérobant ses paroles d'une séance privée. Il faut avouer que l'espace privilégié de la thèse me permettait d'aller là où je ne pouvais pas aller dans son cabinet. Et pourtant, elle se questionnait tout de même vivement sur cet épisode ouvrant sur mon enfance. Elle pointait la nécessité de relater ici cette situation, alors que le processus d'écriture de la thèse tirait à sa fin. De plus, mon directeur de recherche, aussi réticent d'aller sur ce terrain, questionnait la pertinence d'ouvrir cette béance affective qui pourrait avoir la fâcheuse conséquence de cantonner les membres du jury à une lecture strictement empathique.

– A-t-on vraiment besoin de savoir que vos parents se nomment Louise et Jean ? Ont-ils vraiment leur place ici ? Je me le demande, songeait-elle.

Elle cherchait sans doute à me protéger de moi-même et d'une interprétation trop artificielle de ma pratique artistique. Au même moment, un doute surgit en moi. Je ne savais plus si je devais ou non conserver cette section de ma thèse.

– Je n'ai pourtant pas besoin de nier mes origines, lui ai-je répondu. Mais si cela peut vous rassurer, je ne m'étendrai pas plus longtemps sur ce sujet... Bien qu'il y aurait tant à dire.

– C'est bien sûr à vous de voir ce que vous souhaitez mettre de l'avant. Il ne vous reste que quelques jours pour en arriver à la conclusion et vous semblez être en train d'ouvrir d'autres portes, mais je ne suis pas là pour vous mettre des bâtons dans les roues et je pense que la fin de ce projet d'écriture représentera un grand accomplissement pour vous. Vous en serez certainement soulagée. Ce sera en quelque sorte une forme d'accouchement ! Et elle a ajouté : « Qui ne risque rien n'a rien ! » en levant d'une manière presque hésitante son poing au-dessus de sa tête.

« Ça parle ! » me dis-je, intérieurement. Et les voix intérieures de répliquer : « Ça n'arrête jamais ! »...

Quelques applaudissements timides se sont fait entendre et ont augmenté en intensité alors que Susan S. enlevait son casque d'écoute. Elle ne savait trop si elle devait saluer les gens présents qui se tenaient désormais debout devant elle. Elle m'a adressé un léger sourire et s'est empressée de se rasseoir. L'événement était clos. Jean et Louise furent les derniers à reprendre leur place et à cesser d'applaudir.

Ils ne savent pas à quel point ils ont joué un rôle important dans l'avènement de ma pratique artistique. Sans eux, je n'en serais pas là. Il n'est pas surprenant que je sois si attachée au concept de Pharmakon voulant que l'on cherche un remède seulement lorsque l'on est affligé par un mal.

Je dois vous avouer que mes parents veillaient plus à mon intégrité physique qu'à mon intégrité psychique. Je n'ai d'ailleurs que très peu de souvenirs de conversations marquantes avec eux. Je me souviens d'une mère plutôt silencieuse, affairée dans son quotidien et d'un père parfois très animé par des conversations entre adultes, mais la plupart du temps contrarié par la vie et par les gens. Son ton sec en témoignait. Je n'étais pas consciente de ma soif d'entendre des conversations riches et stimulantes intellectuellement. Je ne soupçonnais pas qu'il était si important d'être perçue comme une interlocutrice à part entière. Malgré le fait que les mots pour nommer le monde me manquaient, les voix extérieures demeuraient complexes, chargées et remplies d'informations bien au-delà de ce qui était dit. La voix de Louise était douce et rassurante. Celle de Jean était très forte et s'imposait aux autres malgré lui. Un de ses plus beaux legs est son chant qui ponctuait les activités du quotidien. À défaut d'être présents dans les mots, le contenu était bien là dans sa prosodie. Les mots, il me

fallait aller les chercher ailleurs, comme ici dans cet extrait de discours de l'écrivaine Svetlana Alexievich à la réception du Nobel en 2015 :

Je suis entourée de voix, des centaines de voix, elles sont toujours avec moi. [...] Flaubert a dit de lui-même qu'il était « un homme-plume ». Moi, je peux dire que je suis « une femme-oreille ». Quand je marche dans la rue et que je surprends des mots, des phrases, des exclamations, je me dis toujours : combien de romans qui disparaissent sans laisser de traces ! Qui disparaissent dans le temps. Dans les ténèbres. Il y a toute une partie de la vie humaine, celle des conversations, que nous n'arrivons pas à conquérir pour la littérature. Nous ne l'avons pas encore appréciée à sa juste valeur, elle ne nous étonne pas, ne nous passionne pas. Moi, elle m'a envoûtée, elle a fait de moi sa prisonnière. J'aime la façon dont parlent les gens... J'aime les voix humaines solitaires. C'est ce que j'aime le plus, c'est ma passion¹⁴⁵.

Le désir de débordement/d'incommensurable

J'ai accepté de performer en septembre prochain. Je vais préparer un grand feu dans lequel nous brûlerons des objets tout en récitant des passages du livre *Feu la cendre* de Jacques Derrida. Cet ouvrage s'articule tout entier autour d'une courte phrase « Il y a là cendre », phrase que Derrida a écrite dans la dédicace de *La Dissémination* et qu'il revisite. « Revisiter » pour Derrida, ce n'est pas extraire du sens. Il s'agit plutôt d'explorer les significations possibles. *Feu la cendre* à cette particularité d'être un livre audio. Derrida lui-même en fait la lecture. Il est accompagné de Carole Bouquet dans un polylogue à la fois fuyant et débordant de sens. J'ai été happée par ce livre audio et il s'impose à moi pour la prochaine performance dans le cadre de laquelle j'éprouve le besoin de brûler des objets. Contempler le feu permettra de soumettre le regard à une image toujours mouvante alors que brûler les objets répondra au désir

¹⁴⁵ The nobel prize, « À propos d'une bataille perdue », le 7 décembre 2015, en ligne, <<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2015/alexievich/25388-svetlana-alexievich-conference-nobel/>>, consulté le 23 mars 2022.

de mettre en représentation l'irrévocable. Pour être plus précise, on pourrait dire qu'il s'agit de ressasser l'irréparable, de mettre en scène l'éternel retour de l'irrévocable comme étant synonyme de l'inéluctabilité de la mort.

Feu la cendre n'a pas été choisi en connaissance de cause. C'est encore une fois à travers un processus semi-conscient, dans une forme de synchronicité réjouissante qu'il a fait irruption dans l'atelier. Le débordement de liens possibles entre ce texte et ce qui se trame dans l'atelier s'accorde pleinement avec l'approche derridienne prenant bien soin d'éviter toute réduction herméneutique¹⁴⁶. Autrement dit, on ne cherche pas tant à décrypter qu'à ouvrir sur l'incommensurabilité du texte et de la voix. Comme le dit si bien Olivier Parent Thivierge dans son mémoire, « La cendre nous glisse entre les doigts, s'effrite en les tachant¹⁴⁷ ». J'ajouterais qu'elle se dissémine. Elle ne disparaît pas. Il n'y a jamais absence de traces :

[...] [C]omme le signe, la « trace » renvoie toujours à autre chose, elle est toujours et ne peut être que « trace de ». Cependant, elle ne permet pas la re-présentation de ce à quoi elle renvoie, elle renvoie sans cesse et n'est pas un intermédiaire entre la conscience et ce qui serait présent, entre la conscience et la « présence ». [...] Avec la trace, Derrida met le doigt sur un défaut, une incapacité du signe à désigner clairement et directement. Ce défaut n'est pas quelque chose que l'on pourrait ou devrait corriger, il s'agit d'un indice que la conception usuelle du langage est erronée. Ainsi, plutôt que de concevoir le langage comme un réservoir de signifiants bien calibrés référant sans jeu ni marge à des signifiés stabilisés, Derrida avance que nous n'aurions affaire qu'à des signifiants toujours déjà inscrits dans le jeu incontrôlable et perpétuel de leurs différences, des « signifiants de signifiants ». Les signifiants de la voix et de l'écriture se redoublent comme les mots des langues entre eux, les synonymes ou les homophones. Il n'y a plus de signe pur, de

¹⁴⁶ Olivier Parent-Thivierge, « *Relire Feu la cendre de Jacques Derrida* », Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2019, p. 12.

¹⁴⁷ *Ibid.*

correspondance cimentée entre un signifiant et « son » signifié. Tout est à lire en réseau, et même, en réseaux¹⁴⁸.

Lorsque plusieurs personnes prononcent la même phrase à tour de rôle, la voix laisse une trace de ce qui échappe à la réduction langagière. L'ampleur du *réservoir de signifiants* apparaît. Rien n'est cimenté, mais quelque chose opère en présence dans la voix de chacun, à chacune des itérations. « On peut désormais affirmer qu'*il y a du sens*, qu'il en « reste », mais *il y a* ne veut pas dire *existe*, *reste* ne veut pas dire *est*¹⁴⁹ ». Un sens n'est pas *a priori* pointé dans chacune des itérations de même qu'un sens ou qu'une fonction n'est pas retenue dans le choix de performer un texte. En ce sens, la trace c'est aussi « trace de ce qui n'est pas clairement porté à la conscience ». L'atelier en regorge et il est important de saisir le caractère incommensurable de ce dernier. Il y a là un jeu de renvois incessants où chaque occurrence est la trace d'un ailleurs qui ne sera pas nommé, puisqu'aussitôt nommé, il convoquerait un autre ailleurs. Poursuivant ce raisonnement, on pourrait dire qu'« il n'y a pas de lieu pur, de « vraie » trace par rapport à l'ensemble [des] occurrences¹⁵⁰ ». Il y a donc toujours le renvoi à un ailleurs. Derrida avance qu'il y a toujours un *supplément*. Le sens n'est jamais lisse. Travailler dans l'atelier implique donc de se salir les mains malgré soi.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 15.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 14.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 19.

CONCLUSION

*L'écrit ça arrive comme le vent,
c'est nu, c'est de l'encre, c'est l'écrit,
et ça passe comme rien d'autre ne passe dans la vie,
rien de plus, sauf elle, la vie.*

Marguerite Duras

J'imprime. Je prends soin de bien enligner les feuilles qui sortent de l'imprimante. Où suis-je ? Je suis assise dans la cuisine et le bruit du vent m'interrompt tellement il est puissant. Je lève la tête et je constate qu'il m'est impossible de prévoir le temps qu'il fera dans quelques minutes. Où suis-je ? Je suis assise à la table d'un café parisien avec le livre *Il faut s'adapter* de Barbara Stiegler posé devant moi. Un jeune étudiant vient me rejoindre pour une rencontre au sujet du mémoire qu'il est en train d'écrire. Il est en retard. Je guette sa venue. Entre-temps, j'ouvre le livre et je m'avance dans ma lecture. Je retrouve une phrase retranscrite qui me sert de signet. Je lis « L'art plonge dans la part d'opacité et de non-connaissance agissante. » Où suis-je ? Je cours à mon rendez-vous avec mon directeur de recherche. Je me dépêche. Je me suis laissée emporter par cette rencontre impromptue avec la phrase « Le double finit par se confondre avec le réel ». Je lui raconterai ce qui s'est passé hier, alors que je sortais du centre de reprographie. Je lui montrerai la photo que j'ai prise de la version complètement détrempee de ma thèse. Je suis certaine qu'il compatira. Jean et Louise seront là et m'applaudiront à nouveau. Où suis-je ? Je suis sur la treizième ligne et je cherche à déterminer la forme que pourrait prendre la conclusion. Je place la dernière version imprimée de la thèse devant moi sur ma table de travail.

Je me sens bien seule. Je reste assise quelques instants. Je décide ensuite de faire un peu de rangement. J'empile les livres qui traînent autour de moi. Je ramasse au passage *Écrire* de Marguerite Duras et *Lire, interpréter, actualiser* d'Yves Citton. Je les range par ordre alphabétique dans la bibliothèque. Marguerite Duras se retrouve entre Georges Didi-Huberman et Sandor Ferenczi tandis que Yves Citton se tient à côté d'Anne Cauquelin. J'ai besoin de voir des personnes en chairs et en os pour me libérer l'esprit des images mentales qui s'imposent à moi. Je me dis que ce serait une bonne idée d'aller au cercle de lecture demain soir. Nous en profiterons pour parler de la prochaine suggestion de lecture. Je tenterai de ne pas m'en mêler cette fois-ci. Quelques phrases découpées sont déposées sur le rebord de ma bibliothèque. « C'est à partir de fictions constituantes du réel que la problématique prend forme ». Où suis-je ? Je découpe à nouveau quelques phrases issues de la thèse. Je les place devant moi sur ma table de travail. Le vent se lève à nouveau et emporte les phrases qui tombent sur le plancher. Le petit chat gris est bien intrigué et il s'élançe sur « Créer devient une manière de pallier l'absence ». Je le regarde faire quelques pirouettes, mais je finis par lui enlever son nouveau jouet. Je froisse une des pages de la table des matières provisoire et je lui lance pour le contenter dans son envie de s'amuser. Je me dis que puisque ce n'est pas la version finale, ce n'est pas très grave. Le chaton n'y voit que du feu et puis j'apprécie l'image de la table des matières froissée. Ce n'est pas inintéressant. Je la prends en photo. Où suis-je ? Nous sommes plusieurs pour la rencontre du cercle de lecture et A. propose de consacrer la prochaine activité à mon travail d'écriture. Elle sait à quel point il a été à la fois exigeant et passionnant pour moi de réaliser ce projet et elle aimerait proposer au groupe de se prêter à un exercice de lecture de ma thèse à voix haute. Cela suscite un grand enthousiasme de la part du groupe et Hannah se tourne vers moi pour me demander s'il est possible de commencer dès la semaine prochaine. Elle propose que nous procédions comme nous l'avions fait à Vidéographe en 2013 et que chacune des personnes présentes ait en main une copie de la thèse afin de suivre la lecture à voix haute. Elle avait

beaucoup aimé qu'aucun commentaire ne soit émis lors de la lecture de *Homo Spectator* à Vidéographe. Elle avait aimé que les gens aient la possibilité de répéter les phrases à voix haute, la condition étant qu'ils soient d'abord touchés par l'énoncé. Où suis-je ? L'étudiant arrive. Je termine la phrase que je suis en train de lire. Il est écrit : « Il y a un moment un peu compliqué où parfois, en s'adaptant, on est en train de s'adapter à quelque chose de délétère et donc, ce qui est censé être un signe de santé est peut-être un signe de maladie ». Je referme le livre. Où suis-je ? Je lis la thèse à voix haute et les gens présents à la soutenance ont le loisir de répéter à voix haute les phrases qu'ils jugent touchantes. C'est un exercice hautement chargé pour moi. Je n'arrive pas à croire que les membres du jury aient accepté que l'on se prête à cet exercice. J'en suis grandement émue. J'aurais tout de même aimé faire ma présentation comme convenu. Mon directeur sait à quel point j'ai de la difficulté à rédiger des résumés. J'ai toujours cette impression pénible que les mots que je prononce ont déjà été dits. J'ai cette peur de niveler par le bas. Dans la salle, j'aperçois une nouvelle amie. Elle me salue de la main. Elle s'est déplacée pour venir écouter ma soutenance. Elle m'a confié plusieurs fois qu'elle aime beaucoup ma voix. Penser à elle me fera du bien et me permettra d'entrevoir la possibilité d'être écouté non seulement pour mes paroles, mais aussi pour mon ton, ma prosodie, mes silences, mon non-verbal. Cela forme un ensemble indissociable, mais je sais qu'on ne peut aborder la question de front. On se contentera de revenir sur les paroles prononcées, sur ce qu'on appelle à tort le « contenu ». Où suis-je ? Je suis encore là et je m'appête à entreprendre l'exercice de ma soutenance dans moins d'une heure. Il n'y a encore personne dans la salle. Je repense à la phrase : « Le regard est sujet à se transformer si l'on demeure à l'écoute de la perception de l'autre ». J'ai fait installer un excellent micro et de très bons haut-parleurs. Mon amoureux, à la console, procède aux derniers réglages. Je pourrai murmurer mon texte tout en lui donnant l'amplitude nécessaire. Cela me procure une grande joie. Il me demande de faire un test de son. Au hasard, je choisis de dire « Lorsqu'on lance un avion en papier

dans une direction, on ne sait pas d'avance où il atterrira ». Où suis-je ? Je suis en direct devant l'ordinateur avec S.C. Non, il ne s'agit pas de Sophie Calle, mais bien de Sylvie Cotton. Nous parlons de nos enfants, de nos projets, de nos amis communs. Je lui demande si elle accepterait de lire ma thèse. Elle me répond que oui. Je trouve que cela implique beaucoup de temps. Je souhaite moi aussi lire sa thèse. Je lui en fais part. Nous entamons un jeu ensemble. Nous lisons une phrase de notre thèse à tour de rôle. Je lui lis : « Elle a soif que le dehors fasse irruption à travers les corps et les voix des autres ». Elle me sourit. Où suis-je ? Je poursuis le découpage des phrases. J'en oublie l'heure. Ma fille monte me voir. Elle veut savoir où j'en suis. Elle se place derrière moi et lit à voix haute la toute dernière phrase découpée. Il s'agit de « L'œuvre forme un corps qu'il faut se réapproprier ». Sa voix est indescriptible. Je lui propose de l'enregistrer. Elle accepte, mais demande de reporter la chose au lendemain. Elle préfère travailler à tête reposée. Je lui dis qu'il n'y a pas de problème et que cela me laissera le temps de terminer le découpage. Où suis-je ? Nous en sommes à la troisième semaine de lecture de ma thèse au club de lecture. D'anciens étudiants sont montés expressément pour pouvoir participer à l'activité. Ils se sont tous entassés dans deux voitures et ils ont roulé en direction du Nord pour nous rejoindre. Ils sont bien heureux d'être là et je suis moi-même très touchée qu'ils se soient déplacés. Je suis sûre qu'ils viendront égayer l'exercice. Nous débutons une fois que tout le monde a pris place. Nous entrons dans la lecture sans nous interrompre pendant plus d'une heure. Tout le monde est d'accord pour que j'enregistre la rencontre, ce qui me permet de retranscrire ici quelques passages signifiants. À la quatrième minute, une dame répète timidement après moi : « Des rencontres imaginaires auront lieu ». Plusieurs voix s'élèvent pour redire cette phrase à voix haute. Tout le monde semble impatient de poursuivre l'écoute alors que je continue de lire la thèse à voix haute. Je sens que plusieurs personnes ont besoin de plonger dans l'écoute avant de se manifester. Quelques minutes passent sans que personne ne prenne la parole et soudainement l'écho d'un segment de phrase se fait

entendre : « créer des interférences au prêt-à-penser ». Je sens que l'expression charme celui qui a ressenti le besoin d'intervenir. Je comprends son élan. Alors que je poursuis la lecture, la voix d'un jeune artiste se fait entendre et il arrive admirablement à répéter une phrase plutôt complexe : « faire travailler l'imaginaire pour que l'énergie pulsionnelle produise un sujet spectateur imageant donc parlant ». Je suis émue par la manière qu'il a d'insister sur chacune des syllabes. Visiblement, il est lui-même touché. Je le regarde dans les yeux. Je lui souris et je reprends la lecture là où je l'ai interrompue. Lorsque j'arrive à « l'image est menacée », des voix s'élèvent et répètent ces trois mots pendant plusieurs secondes. Je les reçois comme une confiance ou peut-être bien comme une prière ou une dénonciation. Ils viennent briser ce qui, quelques instants auparavant, nous séparait. Rien ne peut traduire mon émotion. Les visages se regardent, souriants les uns aux autres. Je dois poursuivre ma lecture. Comme pour détendre l'atmosphère, une amie répète après moi lorsque je dis : « J'aime le son de ta voix. Il me reconforte. » On entend des éclats de rire. J'en perds le fil. Je poursuis après avoir pris une grande respiration. « Les matériaux continuent de s'agencer en moi » précède « J'y plonge ». Il est suivi de « Quand on est dans la merde jusqu'au cou, il ne reste plus qu'à chanter » et de « La dette est sidérante ». « Nous sommes requis pour les opérations imageantes. » est répété plusieurs fois. « Mais il m'est difficile de cesser de m'indigner de moi-même » est dit avec une certaine pudeur qui s'entend. « Éviter de sacrifier le contexte à sa représentation » est prononcé avec conviction, contrairement à « toujours s'arranger avec les moyens du bord » qui se révèle un peu coquin. « Je vais à la rencontre des voix. Chacune me traverse et me transforme » parle d'elle-même. Elle est suivie « d'un semblant de désir comblé ». On insiste sur le « semblant » pour le laisser entrer en nous. « Il faut désimager », d'accord, mais comment, semble se dire un étudiant. « De vaines batailles face à une domination qui reste universellement indifférente » résonne en nous et se répercute sur nos visages attristés. « J'effleure à peine » s'en suit et s'agence avec « Un exorcisme destiné à expulser les revenants ».

Et enfin, un peu plus loin, la quarante-cinquième occurrence du mot « désir » refait surface. Il s'agit de « ce désir, quant à lui, qui renvoie à une soif de réparation avec le réel. » Je poursuis plusieurs minutes sans être interrompue. La rencontre d'aujourd'hui tire à sa fin et soudainement « Tous les corps de la maison y passent » vient clore la lecture. Où suis-je ? Je serai bientôt devant vous à tenter de donner vie à ce projet, lequel tire à sa fin. Que dis-je ?

Je suis déjà-là et vous y êtes aussi. J'enlève mes écouteurs et je pèse sur stop.

ANNEXE

Objet de création

À la page 13, sous l'intitulé *Un tour de table*, la thèse met en fiction un extrait de l'œuvre performative *Table pour cinq* réalisée en collaboration avec l'artiste Anne-Marie Ouellet en 2008. Cette performance a été présentée à Montréal en 2009 dans le cadre de la Biennale VIVA! Art action. Il s'agit d'une performance dans laquelle Sophie Castonguay distribue des phrases à lire à voix haute à la fois au public et à cinq artistes conviés à un repas. Les cinq convives portent une nappe-vêtement confectionnée par Anne-Marie Ouellet. La performance est d'une durée d'une heure.



Table pour cinq, col. Anne-Marie Ouellet, 2009.



Table pour cinq, col. Anne-Marie Ouellet, 2009.



Table pour cinq, col. Anne-Marie Ouellet, 2009.

Lien pour visionner la documentation de *Table pour cinq* :

https://www.youtube.com/watch?v=z4_kKrK8T1E&ab_channel=MathieuMarcoux

À la page 21, sous l'intitulé *N'entendez-vous pas?* la thèse met en fiction un court extrait de l'œuvre performative du même nom réalisée en collaboration avec le

compositeur Mathieu Marcoux. Cette performance d'une vingtaine de minutes a été présentée à Axe NÉO7 à Gatineau en 2009 sur l'invitation de l'artiste Scott Duncan. Il s'agit d'une performance dans le cadre de laquelle Mathieu Marcoux réalise une improvisation sonore tandis que Sophie Castonguay distribue des phrases à lire à voix haute au public.



N'entendez-vous pas?, col. Mathieu Marcoux, 2009

Lien pour visionner la documentation de *N'entendez-vous pas?* :

https://www.youtube.com/watch?v=NgaQW96qLyo&t=27s&ab_channel=MathieuMarcoux

À la page 23, sous l'intitulé *ce n'est rien* la thèse met en fiction un extrait de l'œuvre performative du même nom réalisée en 2011 au Centre Skol à Montréal dans le cadre de l'exposition de groupe *L'artiste inconnu : Absence nommée / Présence anonyme*. *ce n'est rien* est un monologue de douze minutes pour spectateur seul. Le spectateur est invité à s'asseoir avec le récitant présent à Skol et à écouter ce que le récitant a à lui dire. Le récitant met en marche le lecteur MP3 et répète les paroles adressées au spectateur. « Rien ne vous effraie. Ils sont rares les gens comme vous qui tenez le coup aussi longtemps. C'est tout en votre honneur ! Je ne voudrais pas abuser de vous.

Loin de moi l'idée de vous tenir en otage. » Le temps passe et à travers les paroles qu'il prononce, le récitant se préoccupe de ce que vit le spectateur. Il termine son récit en lui disant qu'il souhaite le dédommager pour l'avoir retenu aussi longtemps. « Je n'aurais pas dû vous retenir si longtemps. Je réalise que je n'ai rien à dire. Je vous ai fait perdre votre temps. Vous avez été si indulgent avec moi. Comment puis-je me faire pardonner ? » C'est à ce moment que le récitant remet au spectateur une petite pièce sur laquelle est inscrit *ce n'est rien*.



ce n'est rien, 2011.

À la page 26, sous l'intitulé *Le souffleur* la thèse met en fiction un court extrait de l'œuvre performative du même nom réalisée en 2013 au Chat des artistes à Montréal dans le cadre des *Journées de la Culture*. *Le souffleur* est une performance pour six récitants avec casque d'écoute. À l'aide d'un programme MAX/MSP, des consignes vocales sont envoyées dans chaque paire d'écouteurs. Les six interprètes sont assis sur des chaises face au public et accomplissent des microgestes tel que tousser, chanter, décrire le public, applaudir, etc. L'ensemble vise à créer une étrange commotion signifiante. La performance est d'une durée de vingt minutes.



Le souffleur, 2013.

Lien pour visionner la documentation de *Le souffleur* :

https://www.youtube.com/watch?v=8Yqz2lAGD9Q&t=1s&ab_channel=MathieuMarcoux

À la page 30, sous l'intitulé *La part du lion* la thèse met en fiction un extrait de l'œuvre performative du même nom réalisée en 2015 à Montréal au Centre d'artistes Optica dans le cadre de l'exposition de groupe *Polyphonies*. *La part du lion* est une performance pour un récitant s'adressant aux spectateurs devant des œuvres choisies. Plusieurs phrases sont tirées de l'ouvrage *Simulacres et simulation* de Jean Baudrillard.



La part du lion, 2015.



La part du lion, 2015.

Lien pour visionner la documentation de *La part du lion* :

https://www.youtube.com/watch?v=MGvsrIoVbas&ab_channel=MathieuMarcoux

À la page 53, sous l'intitulé *Porc comme pornographie* la thèse met en fiction un extrait de l'œuvre performative du même nom réalisée en 2018 à Montréal au Centre Canadien d'architecture et en partenariat avec VIVA! Art Action dans le cadre de l'événement *À l'antenne : Viva au CCA*. Cette performance pour trois récitants est d'une durée d'une vingtaine de minutes. Plusieurs phrases récitées sont tirées de l'ouvrage *Pornographie du temps présent* d'Alain Badiou.



Porc comme pornographie, 2018.



Porc comme pornographie, 2018.

À la page 63, l'œuvre *Couvrir l'encombrement*, réalisée en collaboration avec le compositeur Mathieu Marcoux, est mentionnée à plusieurs reprises. *Couvrir l'encombrement* a été réalisée en 2019 dans le cadre d'une résidence de création avec le Centre d'artiste Verticale, dans son véhicule mobile. Le projet a consisté à faire entendre un montage sonore de propos de Barbara Stiegler à des passants avant d'enregistrer leurs impressions sur l'avenir. Dans *Couvrir l'encombrement* il y a vingt-deux voix qui s'entrecroisent.



Couvrir l'encombrement, 2019.



Couvrir l'encombrement, 2019.

Lien pour écouter l'œuvre sonore *Couvrir l'encombrement* :
https://soundcloud.com/sophie_castonguay/couvrir-lencombrement

À la page 91, sous l'intitulé *La tête ailleurs II ou Le château fort*, la thèse met en fiction un extrait de l'œuvre performative *Le château fort* réalisée à Montréal en 2011 au Centre Skol dans le cadre de l'exposition de groupe *L'artiste inconnu : Absence nommée / Présence anonyme*. Cette performance pour sept récitants se déroule dans une galerie vide et ce sont les descriptions des récitants qui donne à voir des images mentales. Cette performance est d'une durée de vingt-huit minutes.



Le château fort, 2011.

Texte de la partition *ce n'est rien*

- Écoutez-moi bien.
- Je vais vous dire ce qu'il en est.
- Je sais que, ce n'est pas facile pour vous.
- Ce n'est pas facile pour moi non plus.
- Comment vous appelez-vous ?
- Ne répondez surtout pas.
- Sentez-vous bien à l'aise.
- Faites comme chez vous.
- Ne faites pas l'autruche.
- Ça me gênerait.
- Je n'ai pas grand-chose à dire.
- Si ce n'est, que, présentement, nous sommes là, devant le fait accompli.
- Surtout, ne vous méprenez pas sur mes intentions.
- Nous sommes si nombreux, dans le même bateau.
- Vous êtes toujours là ?
- C'est gentil d'être resté.
- Ne soyez pas dupe.
- Dites- moi : « c'en est trop ! »
- Je serai parfaitement en mesure de comprendre.
- Allez-y!
- Je ne vous retiens pas.
- Ne vous empêchez pas pour moi.
- Ça m'apprendra à toujours dire : « oui ».
- Regardons les choses en face vous et moi.
- Laissons tomber nos masques.
- Prenons le temps de faire connaissance.

- Pourquoi croiser vous vos bras ainsi ?
- Ah ! Je vois !
- Vous êtes un peu timide.
- Non, ce n'est pas ça.
- Vous êtes plutôt sceptique.
- Croyez-moi, ce n'est pas la peine.
- Ce n'est pas la peine de se donner tant de mal.
- Vous allez voir.
- Dans quelques minutes.
- Vous allez commencer à regretter.
- Et vous aller vous dire : « Mais qu'est-ce que je fais là ? »
- Il n'y a rien à voir.
- Tout ça ne mène nulle part !
- Bon.
- C'est assez !
- Il est temps de passer à autre chose.
- Vous vous dites : « C'est toujours la même chose ».
- « Ça tourne en rond ».
- « Ça suffit ! »
- « J'en ai assez ».
- Vous savez.
- Je partage entièrement votre sentiment.
- J'ai moi-même pas mal de travail à faire.
- Une pile de dossier à régler.
- Plusieurs appels à retournés.
- Je n'ai pas de temps à perdre moi non plus.
- Ça m'apprendra à dire : « oui ».
- Mais vous êtes toujours là !

- Je crois que je vous avais sous-estimé.
- J'étais sous l'impression.
- Que vous seriez passé en un coup de vent.
- Mais non.
- Ce n'est pas votre genre.
- Nous sommes des gens polis vous et moi.
- Fidèles à nos engagements.
- Nous sommes des gens de paroles.
- Les mauvaises langues diront que nous sommes dociles.
- À que cela ne tienne.
- Les absents ont toujours tort.
- Toujours.
- Toujours, toujours, toujours.
- C'est un fait incontestable.
- Tout est une question de présence.
- Présence à soi.
- Présence à l'autre.
- Je vous vois sourire.
- Vous êtes tenace vous !
- Rien ne vous effraie.
- Ils sont rares les gens comme vous qui tenez le coup aussi longtemps.
- C'est tout en votre honneur !
- Je ne voudrais pas abuser de vous.
- Loin de moi l'idée de vous tenir en otage.
- Je comprends que vous ayez tendance à détourner votre regard.
- Je ne suis qu'un simple interprète.
- Mais vous savez, je vais bientôt être à court d'idées.
- Il ne faudrait pas tout gâcher.

- Ce n'est pas donné à tout le monde d'être aussi disponible.
- Ça me touche beaucoup.
- Merci.
- Ça me donne espoir.
- J'avoue que je regrette un peu.
- Je n'aurais pas dû vous retenir si longtemps.
- Je réalise que je n'ai rien à dire.
- Je vous ai fait perdre votre temps.
- Vous avez été si indulgent avec moi.
- Comment puis-je me faire pardonner ?
- Je ne voudrais pas vous voir repartir les mains vides.
- Je sais que ce n'est pas bien original.
- Mais c'est mieux que rien.
- Voilà.

[Remise de la pièce sur laquelle il est écrit « ce n'est rien ».]

Texte de la partition *N'entendez-vous pas*

- Écoutez.
- Chut.
- Avez-vous entendu ?
- Chut.
- Non.
- Je n'ai rien entendu.
- Moi non plus.
- Chut.
- Que dites-vous ?
- Chut ! Silence ! Écoutez !
- Il prétend avoir entendu quelque chose.
- Taisez-vous et écoutez.
- Chuuuuutttt !
- Concentrons-nous.
- Chut.
- Je crois que c'est dans sa tête.
- Il est très fatigué.
- Ça se voit.
- Non, non. J'ai réellement entendu quelque chose.
- Ça recommence.
- C'est quel genre de bruit ?
- Ce n'est pas un bruit. C'est de la musique.
- C'est quel genre de musique ?
- Comment voulez-vous qu'il vous le dise puisque tout ceci se déroule dans sa tête.
- Ne l'écoutez pas.

- Il dit ça pour plaisanter.
- Vous croyez ?
- S'il dit qu'il entend quelque chose, c'est pour se rendre intéressant.
- Je crois vraiment qu'il s'agit d'une blague.
- Ce n'est pas mon genre de musique.
- Ce n'est pas mon genre de blague.
- Pourquoi nous ferait-il croire qu'il entend quelque chose ?
- Peut-être qu'il entend des voix.
- Il faudrait qu'il nous donne une description précise de ce qu'il entend.
- On pourrait alors s'imaginer de quoi il s'agit.
- Mais il ne nous a pas donné de détails sur ce qu'il entend.
- C'est une évidence qu'il nous monte un bateau.
- Ah voilà. Ça recommence.
- Écoutons attentivement.
- Non.
- Je tends l'oreille et pourtant, je n'entends strictement rien.
- Peut-être que nous sommes tous durs d'oreille.
- Et qu'il est le seul à entendre ce qu'il entend.
- Il n'y a rien à entendre, à mon avis.
- J'ai entendu quelque chose il me semble.
- Qu'est-ce que c'était ?
- Je ne sais pas exactement.
- Je l'entends à peine.
- Un cillement subtil.
- Ça y est. J'entends quelque chose moi aussi.
- C'est un genre de vrombissement.
- Un vrombissement aigu.
- Il se déplace autour de nous.

- C'est pratiquement imperceptible.
- Je ne comprends pas de quoi vous parlez.
- Cette blague a assez duré. Je n'entends rien et j'en ai assez.
- Écouter bien .
- C'est une musique très douce.
- Est-ce que cela provient de l'extérieur ?
- J'ai l'impression que cela provient de l'intérieur .
- Étrange sensation.
- C'est comme si on nous soufflait quelque chose à l'oreille.
- Ça n'a rien de rassurant.
- Je ne saurais dire exactement d'où cela provient.
- Cela provient d'un espace lointain.
- Vous avez noté le changement de rythme ?
- Le rythme n'est plus le même.
- J'ai noté une légère accélération.
- C'est de plus en plus fort, non ?
- Qu'est-ce que vous dites ?
- C'est de plus en plus fort.
- Ça devient agressant.
- Surtout qu'on ne sait pas jusqu'où ça va aller.
- On ne sait pas non plus combien de temps cela va durer.
- Peut-être devrions-nous aller ailleurs ?
- Dans un endroit plus calme.
- Que dites-vous .
- On ne peut pas partir comme ça.
- Mais on ne s'entend plus penser ici.
- Allons ailleurs.
- Cette musique est beaucoup trop forte.

- Moi, c'est ce que j'aime. Elle me submerge.
- Je vois ce que tu veux dire.
- C'est pareil pour moi.
- Il faut suivre la cadence.
- Laissons-nous entraîner.
- Je trouve que tout cela sonne faux.
- Silence.
- Je crois que c'est terminé.
- Est-ce terminé ?
- Non, je ne crois pas, pas du tout.
- Parce que si c'est terminé, je pourrai dire que j'ai entendu la pièce en entier.
- Mais je crois que ce n'est pas terminé.
- Je préfère ne pas me prononcer sur quelque chose qui n'est pas terminé.
- C'est préférable d'attendre à la fin avant de se prononcer.
- Mais comment savoir si c'est terminé ?
- Il faut attendre les applaudissements.
- C'est effectivement un bon indicateur.
- Il arrive parfois que les gens n'applaudissent pas du tout.
- Ça arrive, mais c'est très rare.
- Si tel est le cas, comment ferons-nous pour savoir que c'est fini.
- Nous ne le saurons pas.
- Nous devons attendre.
- Nous aurons tous un air perplexe, un air déçu.
- Peut-être que c'est voulu.
- C'est vrai. Il n'y a plus de musique.
- Nous avons raté la fin.
- Vous avez raison.
- Personne n'a applaudi.

- Ce n'est pas poli du tout.
- Cela va donner l'impression que nous n'avons pas aimé la pièce.
- Mais peut-être que certains d'entre nous n'ont pas aimé la pièce.
- C'est vrai. C'est possible.
- Ceux qui n'ont pas aimé la pièce seront contents de ne pas avoirs applaudis.
- Moi, je serai déçu d'avoir manqué les applaudissements.
- Moi aussi.
- Ça me rendra triste.
- Moi, je préfèrerai applaudir même si je n'aime pas ça.
- Pourquoi ?
- Pour me rassurer.
- Pour vous rassurer sur quoi ?
- Sur la bienséance.
- C'est un bon point.
- Je viens d'arriver. Est-ce que j'ai manqué quelque chose ? Mais pourquoi personne ne veut me répondre ?
- Nous préférons nous taire.
- Pourquoi ?
- Nous nous concentrons sur la musique.
- Mais il n'y a pas de musique.
- Détrompez-vous.
- Ah voilà ! Ça recommence.
- Alors, ce n'était pas terminé.
- Non, ce n'était pas terminé.
- Ouf ! Je suis soulagé.
- Nous devons être attentif cette fois-ci pour ne pas rater la fin.
- Concentrons-nous sur la musique.
- Concentrons-nous sur la fin.

- Nous connaissons le dénouement bientôt.
- Nous serons libres de nous faire une idée.
- Je n'arrive pas à me concentrer.
- Mais taisez-vous donc !
- S'agit-il du deuxième mouvement ?
- Chut !
- Je crois qu'il s'agit du quatrième mouvement.
- Chut !
- Attendez donc la fin avant de vous prononcer.
- Chut !
- Je ne connais rien à la musique contemporaine.
- Moi non plus.
- Chut !
- Je n'osais pas en parler mais c'est pareil pour moi.
- Silence !
- Chut !

Texte de la partition *Le château fort*

L'artiste

- Bon, bon, bon, allons donc.
- Comment enchaîner après ça.
- Ce n'est pas facile.
- Il faut penser la chose dans son ensemble.
- Il y a d'une part ce qui vient tout juste de se produire, et je ne peux pas en faire abstraction.
- Il y a aussi ce lieu dans lequel nous sommes.
- Mais qu'à t-il de particulier ?

- Ne perdons pas de vue l'essentiel et allons droit au but.
- J'ai placé ça ici et ça, là.
- J'ai placé ça là et ça là, de façon à ne créer aucune ambiguïté.
- J'ai voulu faire « naturel ».
- Je me suis dit : Aussi bien laisser les murs dégagés et pourquoi pas, tant qu'à faire, vider la pièce, la vider presque entièrement.
- Il ne faut surtout pas s'encombrer, c'est ce que je me suis dit.
- Comme vous pouvez le constater, j'ai repeint les murs, ça m'a pris beaucoup de temps pour obtenir ce blanc.
- Ce n'est que présentement, à cet instant bien précis que je constate le résultat.
- Si j'avais su j'aurais procédé autrement... Moi qui voulais vous présenter quelque chose d'aboutie. Ce sera pour la prochaine fois.

La directrice

- Bienvenue à cette exposition.
- Nous sommes très touchés que vous soyez venu en si grand nombre.
- Alors ce soir, nous vous présentons cette exposition tant attendue.
- Une exposition qui a fait, comme vous le savez, le tour du Québec.
- Nous sommes très fières de pouvoir vous la présenter aujourd'hui.
- Nous avons la chance d'avoir avec nous ce soir, l'artiste qui a conçu ce travail d'un exceptionnel raffinement.
- Cela vaut bien une bonne main d'applaudissements.

[Applaudissements]

La voyageuse

- Cet endroit est magnifique.

- Je rêve depuis plusieurs années de m'installer ici.
- C'est un endroit si tranquille.
- Très peu fréquenté.
- On pourrait dire que c'est un endroit désert ou rien ne bouge.
- La température y est parfaitement adéquate.
- Présentement nous sommes nombreux, mais généralement, ce n'est pas comme ça.
- Vraiment pas, non.
- Ici, j'arrive à me reposer de tout ce tumulte.
- Je pense que je vais m'installer ici.
- Je laisse tomber tout le reste.
- Et je m'installe ici, sur cette plage.

La technicienne

- Je ne vois pas de quoi il s'agit et pourtant, j'en ai vu d'autres.
- Mais là, j'avoue que je ne sais pas exactement quoi en penser.
- Placer une sculpture aussi monumentale dans une si petite salle.
- Une sculpture en pierre en plus.
- C'est énorme et ça prend toute la place.
- Mais comment a-t-il fait pour la faire entrer dans cette salle ?

L'artiste inconnu

- C'est moi, c'est moi qui ai organisé tout ça.
- Je suis venu ici à chaque soir et j'ai occupé cet espace.
- C'est bien moi.
- Ça fait des mois que je réfléchis à la question.
- Mais je ne pouvais pas en parler avant.
- Après avoir discuté avec Bernard, avec Anne et l'équipe de Skol.

- Nous avons finalement convenu qu'il était préférable de vous révéler mon identité.
- Alors voilà, c'est fait.
- J'espère que ça ne vous déçoit pas trop.
- J'avais besoin de vous le dire.
- C'est mon rôle.

Une spectatrice

- J'étais là debout.
- Je regardais l'exposition quand il est entré.
- Je n'ai pas porté attention à sa présence.
- Et soudainement, il m'a agrippé par derrière.
- Il a passé son bras autour de mon cou.
- Et il m'a dit de ne pas bouger.
- Je n'ai pas bougé.
- Je pensais qu'il voulait partir avec mon sac, mais ce n'était pas ça.
- Il m'a demandé si je connaissais l'artiste qui avait fait les tableaux exposés sur les murs.
- Je ne savais pas quoi répondre.
- Alors, j'ai seulement dit la vérité.
- « Non, je ne le connais pas ».
- Il était placé derrière moi et tenait mon corps fermement sur le sien.
- Je ne pouvais pas me retourner.
- Il est passé devant chacun des tableaux et il s'est arrêté.
- J'aurais dû avoir peur, mais je n'ai pas eu peur.
- Nous sommes restés là très longtemps devant ce grand tableau.
- À un moment où je ne m'y attendais plus, il m'a lâché.
- Il est parti.

- Ça s'est passé très vite.

Le gardien

- Je ne peux malheureusement pas vous en dire plus.
- Nous avons eu quelques problèmes techniques et nous ne serons pas en mesure de vous présenter le programme de la soirée tel qu'annoncé.
- Nous nous en excusons.
- Merci de votre compréhension.

Texte de la partition *Porc comme pornographie*

- P.
- Ooooooh!
- P.
- Ooooooh!
- R.
- P.
- Ooooooh!
- R.
- Porc.
- Ooooooh!
- Porc.
- No.
- No.
- Ooooooh!
- Porc.
- No.

- Graphie.
- G-R-A-P-H-
- Iiiiiiii!
- Porc.
- No.
- Graphie.
- G-R-A-P-H-
- Iiiiiiii!
- Représentation de choses obscènes destinées à être communiquées au public.
- Obscène : Qui blesse ouvertement la pudeur.
- Pudeur : Gêné qu'éprouve une personne délicate devant ce que sa dignité semble lui interdire. Synonymes : discrétion, réserve, retenu.
- « *La pudeur est le parfum de la volupté ; la satiété est l'arôme du dégoût. Et la pudeur accroît la volupté, comme la satiété l'écoeure.* » André Suarès dans « Voici l'homme ».
- Du temps présent.
- Pornographie du temps présent.
- De Alain Badiou.
- Quelque chose est oublié, raturé, absent.
- Quelque chose fait défaut.
- C'est cassé.
- J'entends rien là!
- Le présent fait défaut.
- Il y a un écart là.
- Une inadéquation flagrante.
- On en souffre tous.
- Franchement.

- C'est comme si entre notre pensée et le présent du monde, il y avait un écart.
- Quelque chose comme.
- Quelque chose est oublié, raturé, absent.
- Le réel se transforme en images.
- Le désir se transforme en images.
- Il s'agit d'extorquer par des manœuvres imaginaires le consentement des gens.
- Votre consentement.
- Notre consentement.
- Je consens, tu consens, il consent, nous consentons, vous consentez, ils consentent.
- C'est surtout nous.
- Nous sommes les comédiens.
- Nous sommes les comédiennes.
- Mais quels sont aujourd'hui les emblèmes pompeux du pouvoir ?
- Quelle est la valeur intouchable ?
- C'est.
- Le mot DÉ-MO-CRA-TIE.
- Seulement le mot.
- La forme juridique.
- La forme des libertés publiques.
- L'État de droit.
- Le mot démocratie est supposé faire s'incliner tous les cœurs.
- La démocratie représentative et son organisation constitutionnelle composent aujourd'hui l'inconditionné de notre vie politique.
- Un amour inconditionnel.
- C'est notre fétiche.

- L'imaginaire fait tenir le fétiche.
- Le règne de l'imaginaire.
- Où s'évalue et se fixe le prix moyen du désir.
- Représentation de choses obscènes destinées à être communiquées au public.
- Obscène : Qui blesse ouvertement la pudeur.
- La férocité cachée du pouvoir est la prolifération de l'obscénité des images.
- La fusion entre le désir et la grossièreté de la propagande commerciale.
- Dehors, cependant, l'émeute gronde.
- C'est la vie.
- La figure de la vie.
- La figure du réel.
- La patience du réel.
- Versus l'excitation impatiente des images.
- On nous demande de nous résoudre à passer d'une chose à une autre.
- Comme on passe d'un modèle de voiture à un autre.
- Sans lien.
- Dans le décousu de l'impatience.
- D'un semblant de désir comblé.
- Mais qu'est-ce que serait un désir animé par le réel et non par les images ?
- Le désir de révolution.
- Le désir de sublime.
- Le désir que l'expérience de la vie puisse s'avérer plus intense à deux, à plusieurs.
- Tels sont les désirs qui doivent, pour toucher leur réel, se désencombrer de beaucoup d'images.
- Mais peut-on se soustraire aux images ?

- Quelques poètes, de nos jours, se livrent à une très curieuse opération : ils chantent le Peuple, la Liberté la Révolution, etc., qui, d'être chantés sont précipités puis cloués sur un ciel abstrait où ils figurent, déconfits et dégonflés, en de difformes constellations. Désincarnés, ils deviennent intouchables. Comment les approcher, les aimer, les vivre, s'ils sont expédiés si magnifiquement loin ?

- Le mot révolte.

- Est magnifiquement loin.

- Le mot révolution.

- Est magnifiquement loin.

- Désincarné.

- Intouchable.

- Le réel est crucifié.

- Aboli.

- Comment tenter de saisir ce qui n'a pas d'image.

- Il faut désimager.

- La difficulté est que le pouvoir nu, qui se cache derrière la subtile plasticité et la séduisante obscénité des images du monde démocratique et marchand, n'a pas lui-même d'image, c'est un réel nu.

- Depuis que l'idée de révolution s'en est absentée, notre monde n'est que le recommencement de la puissance, sous l'image consensuelle et pornographique de la démocratie marchande.

- Nous devons comprendre, ce qui est pour nous très difficile, que la vraie critique du monde, aujourd'hui, ne saurait se ramener à la critique académique de l'économie capitaliste. Rien n'est plus facile, rien n'est plus abstrait, rien n'est plus inutile, que la critique du capitalisme réduite à elle-même.

- Ceux qui mènent grand bruit sur cette critique en viennent toujours à de sages réformes de ce capitalisme. Ils proposent un capitalisme régulé et convenable, un capitalisme non pornographique, un capitalisme écologique et toujours plus démocrate. Ils exigent un capitalisme confortable pour tous, en somme : un capitalisme à visage humain.
- La seule critique dangereuse et radicale, c'est la critique politique de la démocratie.
- Tant que nous ne saurons pas mener à grande échelle une critique créatrice de la démocratie d'État, nous resterons, nous stagnerons dans le bordel financier des images.
- Pour l'instant, nous sommes entre deux mondes. Nous savons tous, je crois, que notre temps est un « aujourd'hui » intervallaire.
- « Démocratie » est aussi un mot intervallaire, un mot qui ne sait ni d'où il vient, ni où il va, ni même ce qu'il signifie. Un mot qui ne fait que couvrir notre désir de confort, la satisfaction où nous sommes de notre misère mentale, misère qu'un mot récapitule, celui de « classe moyenne ».
- Que peut-on dire de la « classe moyenne » ? On peut dire qu'elle consomme et qu'elle est connectée.
- Qu'on prépare des poèmes et des images, non qui comblent mais qui énervent.
- Préparons donc, si nous savons comment faire, mais nous le savons toujours un peu, ces poèmes et ces images qui ne comblent aucun de nos désirs asservis.
- Préparons la nudité poétique du présent.

BIBLIOGRAPHIE

- Adorno, T. W., & Horkheimer, M. (2017). *La dialectique de la raison*. Paris, France: Gallimard.
- Adorno, T. W. (2016). *Minima Moralia*. Paris, France: Payot.
- Adorno, T. W. (2008). *Théorie esthétique*. Rennes, France : Presses Universitaires de Rennes.
- Aldhuy, J., & Labussière, O. (s.d.). *Le terrain ? C'est ce qui résiste. À travers l'espace de la méthode : les dimensions du terrain en géographie*. France, Arras. PDF en ligne. Récupéré de <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00290459/> (consulté le 6 novembre 2012).
- Alexievich, S. (2015, 7 décembre). *À propos d'une bataille perdue*. The Nobel Prize. Récupéré de <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2015/alexievich/25388-svetlana-alexievich-conference-nobel/> (consulté le 23 mars 2022).
- Apollon, W. (1988). *Psychanalyse et traitement des psychotiques*. *Santé mentale au Québec*, 13(1). Récupéré de [URL].
- Ardenne, P. (2002). *Un art contextuel*. France: Flammarion.
- Arendt, H. (2013). *Condition de l'homme moderne*. (G. Fradier, Trad.). Paris: Pocket, coll. « Agora ».
- Arendt, H. (2006). *La crise de la culture*. (P. Lévy, Trad.). Paris: Gallimard, coll. « Folio essais ».
- Badiou, A. (2013). *Pornographie du temps présent*. France: Fayard, coll. « Ouvertures ».
- Barthes, R. (2002). *Comment vivre ensemble. Cours et séminaires du Collège de France (1976-1977)*. France: Seuil.
- Baudrillard, J. (2017). *La société de consommation*. France: Denoël.

- Baudrillard, J. (2011). *Simulacres et simulation*. Paris: Galilée.
- Beaulieu, J. (2002). *De l'image-temps chez Duras, Resnais et Robbe-Grillet*. Cadrage, Dossier Janvier-février 2002. Récupéré sur <http://www.cadrage.net>. (Consulté le 23 septembre 2017).
- Benhamou-Huet, J. (2016, 1 novembre). *Tino Sehgal interview in Paris (October 2016)* [Vidéo]. Chaine YouTube. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=PM_HcED9sAg&ab_channel=JudithBenhamou-HuetReports
- Bernays, E. (2005). *Propaganda*. New York : Ig Publishing.
- Bishop, C. (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Londres/New York : Verso.
- Bishop, C., & Bruguera, T. (2020). *Tania Bruguera in conversation with Claire Bishop*. New York, NY : Fundacion Cisneros.
- Blasquez, P. (s.d.). *Le désir en psychanalyse. Philippe Blasquez – Psychanalyste intégratif*. Récupéré sur <https://www.philippeblasquezpsychanalyste.com/desirs> (Consulté le x).
- Boal, A. (2003). *Théâtre de l'opprimé*. (D. Lemann, Trad.). Paris : La Découverte / poche.
- Bochurberg, C. (2010). *Plaidoyer pour l'opacité*. Sigila, 2010/1 (N° 25), 111-118. Récupéré sur <https://www.cairn.info/revue-sigila-2010-1-page-111.htm> (Consulté le 5 mars 2021).
- Borges, J. L. (1951). *Histoire de l'infamie, histoire de l'éternité*. (R. Caillois & L. Guille, Trad.). Paris : Rocher.
- Bourriaud, N. (2009). *Formes de vie. L'art moderne et l'invention de soi*. France : Denoël.
- Caillet, A. (2008/2013). *Quelle critique artiste ? Pour une fonction critique de l'art à l'âge contemporain*. Préface de Sylvie Blocher. Paris : L'Harmattan.
- Citton, Y. (2017). *Lire, interpréter, actualiser*. Paris : Amsterdam.

- Cornellier, L. (2020, 24 décembre). *Leçons de démocratie*. Le Devoir. Récupéré sur <https://www.ledevoir.com/opinion/chroniques/592187/essai-lecons-de-democratie> (Consulté le 1 avril 2022).
- Cosnier-Laffage, F. (2015). *Autour de la notion d'oralité chez Meschonnic*. Paris : Hypothèses. Récupéré sur <http://ver.hypotheses.org/1415> (Consulté le 20 août 2018).
- Coste, C. (2008). *Comment vivre ensemble de Roland Barthes. De l'hypertexte au manuscrit*, Numéro 72. Récupéré sur <https://journals.openedition.org/recherchestravaux/107#article-107> (Consulté le 28 octobre 2011).
- Couture, J.-P. (2009). *La pensée politique de Peter Sloterdijk de l'émancipation micropolitique à l'esthétique du monstrueux* (Thèse de doctorat). Université du Québec à Montréal, Montréal.
- De Certeau, M. (1990/2010). *L'invention du quotidien : 1. Arts de faire*. Paris : Gallimard. (Collection "Folio essais").
- Deleuze, G. (1962/1983). *Nietzsche et la philosophie*. Paris : De Minuit.
- Deleuze, G. (1981/2003). *Spinoza : Philosophie pratique*. Paris : De Minuit.
- Deleuze, G. (1983). *L'image-mouvement : Cinéma 1*. Paris : De Minuit. (Collection "Critique").
- Deleuze, G. (1985). *L'image-temps : Cinéma 2*. Paris : De Minuit. (Collection "Critique").
- Deleuze, G. (1986/2004). *Foucault*. Paris : De Minuit.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1972-1973/1997). *Mille Plateaux : Capitalisme et schizophrénie. L'Anti-Œdipe*. Paris : De Minuit. (Collection "Critique").
- Derrida, J. (1972/1993). *La dissémination*. France : Seuil. (Collection "Points. Essais").
- Derrida, J. (1974/2004). *Glas*. Paris : Galilée. (Collection "Digraphe").
- Derrida, J. (1978/1996). *La vérité en peinture*. France : Flammarion. (Collection "Champs").

- Derrida, J. (2002). *Artaud le Moma*. Paris : Galilée.
- de Tocqueville, A. (1986). *De la démocratie en Amérique*. Paris : Robert Laffont. (Collection "Bouquins").
- Donnay, J. (2001). *Chercheur, praticien même terrain ?* Recherches qualitatives, 22, 34-53.
- Duras, M. (1993). *Écrire*. Paris : Gallimard. (Collection "NRF Essais").
- Foucault, M. (2001). *L'herméneutique du sujet*. Paris : Seuil/Gallimard. (Collection "Hautes Études").
- Freud, S. (1936/1971). *Nouvelle suite des conférences d'introduction à la psychanalyse*. (A. Berman, Trad.). Paris : Gallimard.
- Game, J., & Wald, A. L. (Dirs.). (2009). *Jacques Rancière : Politique de l'esthétique*. Paris : Archives Contemporaines.
- Giard, L. (1990/2010). *Histoire d'une recherche*. Dans M. de Certeau, *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire* (p. XL). Paris : Gallimard. (Collection "Folio essais").
- Girel, S. (s.d.). *Horizon(s) d'attente*. Université d'Aix-Marseille, CNRS, LAMES. Récupéré le 15 août 2021, de <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/43-horizon-s-d-attente#:~:text=Il%20s'agit%20pour%20Hans,et%20originale%2C%20collective%20et%20partageable>.
- Heinich, N. (2009). *Faire voir : L'art à l'épreuve de ses médiateurs*. Belgique : Les Impressions Nouvelles.
- Huizinga, J. (1951). *Homo Ludens*. (C. Seresia, Trad.). Paris : Gallimard.
- Kael, P. (2009, 2 juillet). *In Which We Are Disappointing To Our Mothers*. This Recording. Récupéré le 22 juillet 2022, de <http://thisrecording.com/today/2009/7/2/in-which-we-are-disappointing-to-our-mothers.html>
- Kelly, S. (2016). *Découvrir la sociologie à partir des textes clés*. Québec : Fides.

- Lapalu, S. (2010). *Le réel doit être fictionner pour être pensé*. Paris: Session 19. International curatorial group. Récupéré le 13 décembre 2011, de <http://www.ecoledumagasin.com/session19/?p=207>
- Ledoux, A. (s.d.). *Intérieurs*. Le wiki du cinéma. Récupéré le 22 juillet 2022, de <http://ann.ledoux.free.fr/pmwiki/pmwiki.php?n=Main.Int%E9rieurs>
- Le Goff, J.-P. Y. (2010, 30 septembre). *Spinoza : Passions tristes et passions joyeuses selon Deleuze*. Le Club de Mediapart. Récupéré le 18 juillet 2022, de <https://blogs.mediapart.fr/jeanpaul Yveslegoff/blog/300910/spinoza-passions-tristes-et-passions-joyeuses-selon-deleuze>
- Lévi-Strauss, C. (1962). *La Pensée sauvage*. Paris : Plon.
- Lordon, F. (2015). *Imperium – Structures et affects des corps politiques*. Paris : La fabrique.
- Loubier, P. (2010). *Audiotopie, Rodolphe-Yves Lapointe, Sophie Castonguay. Mon espace/Your space bloc 3*. Québec: Éditions Praxis Art Actuel.
- Martin, M.-C. (2015, 21 juillet). *La sublime liquidation de Virginia Woolf*. Le Devoir. Récupéré le 23 mars 2021, de <https://www.ledevoir.com/auteur/marie-claude-martin>
- Masci, F. (2011). *Entertainment!* Paris: Allia.
- Mélanie Klein Trust. (2022). *Les objets internes*. Récupéré de <https://melanie-klein-trust.org.uk/fr/theory/les-objets-internes/>. (Consulté le 15 juillet 2022).
- Meschonnic, H. (1982). *Critique du rythme, anthropologie historique du langage*. Paris, France: Verdier.
- Meschonnic, H. (2006). *Célébration de la poésie*. Paris: Verdier.
- Michon, P. (2010). *Rythme, langage et subjectivation selon Henri Meschonnic*. Rhuthmos. Récupéré de <http://rhuthmos.eu/spip.php?article32> (Consulté le 6 novembre 2012).

- Mondzain, M.-J. (Ed.). (2003). L'exception Groupe de réflexion sur le cinéma, *Voir ensemble. Autour de Jean-Toussaint Desanti. Douze voix rassemblées par Marie José Mondzain*. Paris: Gallimard.
- Mondzain, M.-J. (2007). *Homo spectator*. France: Bayard.
- Mondzain, M.-J. (2005, October 24). *Hors champ, le pouvoir invisible* (Vidéo). Conférence donnée à l'École Normale Supérieure. Récupéré de <https://vimeo.com/56978848>
- Nancy, J.-L. (2003). *Au fonds des images*. Paris: Galilée.
- Nancy, J.-L. (2002). *À l'écoute*. Paris : Galilée. (Coll. « La philosophie en effet »).
- Novarina, V. (2006). *Lumières du corps*. France : P.O.L.
- Parent-Thivierge, O. (2019). *Relire Feu la cendre de Jacques Derrida* (Mémoire de maîtrise). Université de Montréal, Montréal.
- Ramirez, J. A. (1994). *Les usines à valeurs* (J. T. Guillot, Trad.). Nîmes : Jacqueline Chambon.
- Rancière, J. (2010). *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. London: Continuum International Publishing Group.
- Rancière, J. (2000). *Le partage du sensible*. France : La fabrique.
- Rivier, E. (2008). *Réécriture des pièces de Shakespeare : l'enjeu de la modernité ?* Revue LISA/LISA e-journal, Vol. VI – nu 3. Récupéré de <https://journals.openedition.org/lisa/409>. Consulté le 24 août 2021.
- Rosa, H. (2010). *Accélération. Une critique sociale du temps* (D. Renault, Trad.). Paris : La Découverte. (Coll. « Théorie Critique »).
- Rousseau, J.-J. (1774/2004). *Les confessions* (Édition du groupe « Ebooks libres et gratuits ») [Version en ligne]. Récupéré de https://ebooks-bnr.com/ebooks/pdf4/rousseau_les_confessions.pdf
- Serpentine Galleries. (2016, 5 janvier). *Manifesto Marathon 2008 : Tino Sehgal* (Vidéo). Récupéré de https://www.youtube.com/watch?v=r-uLzY6Z5MI&ab_channel=SerpentineGalleries

- Sloterdijk, P. (2006). *Colère et temps*. Paris : Hachette.
- Sloterdijk, P. (2002). *Sphères 1. Bulles* (O. Mannoni, Trad.). Paris : Pauvert.
- Sloterdijk, P. (1997). *Dans le même bateau* (P. Deshusses, Trad.). Paris : Payot Rivages.
- Ste-Croix Dubé, S. (2018). *La culture du divertissement*. Québec : Varia.
- Thinkerview. (2019, 17 mai). *Barbara Stiegler : S'adapter à une société malade ?* (Vidéo). Récupéré de <https://www.thinkerview.com/barbara-stiegler-sadapter-a-une-societe-malade/>
- Tisseron, S. (2010). *Psychanalyse de l'image. Des premiers traits au virtuel*. France : Fayard. (Coll. « Pluriel »).
- Wilde, O. (1998 [1902]). *The decay of lying*. New York: Sunflower Co.
- Zielinski, A. (2002). *Lecture de Merleau-Ponty et Levinas: Le corps. Le monde. L'autre*. France : Presses Universitaires de France.