

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

CRÉATION D'UN CONTRE-MONUMENT URBAIN PAR L'EXPLORATION DU POTENTIEL
ÉMANCIPATEUR DE L'ÉROTISME DANS UNE PRATIQUE ARTISTIQUE MICROPOLITIQUE

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAITRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR

SOPHIE-ANNE BÉLISLE

NOVEMBRE 2023

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

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

REMERCIEMENTS

Cette recherche fut un parcours difficile à travers une montagne de connaissances à digérer – un processus duquel je n’ai entamé qu’un tout petit morceau –, qui a été parsemée d’innombrables remises en question. Sans compter que j’ai fait ce travail dans le contexte d’une pandémie mondiale et d’une série d’événements au travers desquels ma pratique artistique et ma vie personnelle ont été bouleversées. Malgré tout, le processus de cette recherche-crédation fut extrêmement stimulant et a ébranlé chacune des fibres de mon être.

Pour le partage de leurs expertises lors de nos rencontres, mais surtout pour leur bienveillance et leur appui malgré mes multiples changements de cap, je souhaite remercier mes directrices Hélène Doyon et Susan Turcot. Il serait impossible de m’imaginer avoir accompli ce travail sans avoir eu, autour de moi, une riche communauté. Pour leur affection, leur curiosité et pour avoir ouvert mes horizons intellectuels, je veux remercier mes ami.e.s qui m’ont accompagnée. Je remercie donc Fadwa Bouziane, pour la ferveur de ses critiques du contexte académique et pour m’avoir inculqué la nécessité d’une approche féministe intersectionnelle. Je remercie également mon bébé d’amour, Lori Malépart-Traversy, pour m’avoir appris l’importance de la cons(is)tance et de l’empathie envers soi-même en plus d’avoir été une *collègue* extraordinaire. Un merci à Emily Promise Allison, pour sa magie et pour m’avoir transmis sa soif intarissable pour les jeux du quotidien. Merci à Sébastien Goyette Cournoyer, pour sa complicité, son écoute patiente et ses généreuses (re(re(re(re))))lectures. Je remercie également Catherine Lejeune, pour sa force exemplaire qui m’a permis de voir ce qui est possible d’accomplir en tant que single-mom-étudiant.e. Camille Blais et Alegría Gobeil¹ – que je considère en secret comme mes *daddy-moms* de la maîtrise – sont remercié.e.s ici pour m’avoir introduite aux théories et pratiques artistiques queers. Je remercie aussi mes parents, Marie Beauchemin et Denis Bélisle, pour leur encouragement et leur amour, ainsi que mon fils, qui me rappelle qu’aller construire des forts en neige avec Michel Foucault le lapinchien, et Rikiki la souris non-binaire, c’est tout aussi important que de faire une recherche universitaire. Je

¹ Sans oublier le travail incroyable de révision et de correction d’Alegría Gobeil.

tiens à souligner ma gratitude pour les penseur.euse.s sur lequel.le.s je m'appuie et leur livres devenus mes FWB, qui m'ont fait grandir à coups de tendresse et de vérités brutales.

Je souhaite également reconnaître la nation Kanien'kehá: kale comme gardienne du territoire autochtone non cédé de Tiohtià:ke – Moonyiang, aussi connu sous le nom de Montréal, où je me situe pour effectuer cette recherche, en tant que personne blanche de descendance coloniale.²

² Cette formulation est inspirée et informée par la reconnaissance territoriale énoncée par Wahéhshon Shiann Whitebean et Karl S. Hele, Ph. D pour l'Université Concordia. (Whitebean et al., 2017) Pour plus de ressources à ce sujet, consultez la page web des Indigenous Directions de l'université :

<https://www.concordia.ca/indigenous/resources/reconnaissance-territoriale.html>

DÉDICACE

Pour Albert

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
DÉDICACE	iv
LISTE DES FIGURES	vi
RÉSUMÉ.....	viii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1 ENTRE CONNES ALLÉGORIQUES ET VIEUX BONHOMMES : PRENDRE SA PLACE DANS L'ESPACE PUBLIC (PRATIQUE COMMÉMORATIVE ET STÉRÉOTYPE DE GENRE)	9
1.1 Reconsidérer la dérive et le monument : positionnement et espace public	10
1.2 Représentation des genres dans la collection du Bureau d'art public de la Ville de Montréal	15
1.2.1 Surreprésentation et problème structurel dans la collection du Bureau d'art public	16
1.2.2 Allégories et invisibilisation des femmes dans les monuments commémoratifs	18
1.2.3 Le monument comme outil de propagande patriarcale, colonialiste et capitaliste	21
CHAPITRE 2 SE DÉPRENDRE DE L'ÉROTISME REPRONORMATIF UN PIED DANS LE MACARONI À LA FOIS	28
2.1 What is an erotic sound? (2019): reconfigurations de l'érotique en pratique	29
2.2 Patriotic Handshake	32
2.3 Érotisme repronormatif : (re)Productivité, capitalisme et patriarcat	36
2.3.1 (de)Construction de l'orientation	38
2.3.2 Culture du viol et dépossession du corps dans la société capitaliste et patriarcale	42
2.3.3 Honte	47
CHAPITRE 3 PROJET D'EXHIBITION	51
3.1 Déprendre le cul de la culture hétéronormative : définition de l'érotisme <i>queer</i>	52
3.2 Érotisme <i>queer</i> et relation à l'environnement	56
3.3 BDSM et tantra contre-monumental comme rapport sensuel à l'environnement	60
3.4 Appropriation de l'esthétique de la commémoration dans l'installation de l'exposition	70
CONCLUSION.....	74
BIBLIOGRAPHIE.....	77

LISTE DES FIGURES

Figure 0. 1 Extrait de la page 15 du zine <i>The Adventures of Super-Madame</i> (2017). Encre de Chine sur papier vélin, 9 x 12 pouces	2
Figure 0. 2 <i>La Bitch du so-called Québec</i> , d'après l'œuvre <i>Le chien du Québec</i> (1966) d'Armand Vaillancourt (tiré de la série 1000°) (2019). Encre de Chine sur papier vélin, 9 x 12 pouces.....	4
Figure 0. 3 <i>Bondage</i> (tiré de la série <i>Extase</i>) (2020). Encre de Chine sur plusieurs couches de papier vélin, 14 x 17 pouces	5
Figure 0. 4 Micro-intervention documentée par vidéo et présentée sur la plateforme Instagram <i>Sunnyside up</i> (2020). [Capture d'image]. Montréal, QC, Canada	6
Figure 1.1 <i>kiss me you tall strong fool!</i> (tiré de la série 1000°) (2019). Encre de Chine sur papier vélin, 9 x 12 pouces.	17
Figure 1.2 <i>Monument aux patriotes</i> (tiré de la série 1000°) (2019). Encre de Chine sur papier vélin, 9 x 12 pouces	19
Figure 1.3 <i>Sans titre (Monument à Jacques Cartier)</i> (tiré de la série 1000°) (2019). Encre de Chine sur papier vélin, 9 x 12 pouces	25
Figure 2.1 <i>What is an erotic sound?</i> (tiré de la série 1000°) (2020). Encre de Chine sur papier vélin, 9 x 12 pouces	29
Figure 2.2 Micro-intervention documentée par vidéo et présentée sur la plateforme Instagram <i>Crisser</i> (2020). [Capture d'image]. Montréal, QC, Canada.....	31
Figure 2.3 <i>Patriotic Handshake</i> (tirée de la série 1000°) (2019). silicone et vibreur, 6 x 6 x 10 pouces..	32
Figure 2.4 McCarthy, C.d.L. (1922). <i>L'Ange de la Victoire</i> , [sculpture en bronze], Bureau d'art public, Ville de Montréal, QC, Canada	34
Figure 2.5 Vue de <i>Patriotic Handshake</i> lors de la Biennial of humor and Satire à Gabrovo en 2022 (tirée de la série 1000°) (2019). silicone et vibreur, 6 x 6 x 10 pouces.....	35
Figure 2.6 <i>Bob Burns</i> (tirée de la série 1000°) (2019). Encre de Chine sur papier vélin, 9 x 12 pouces	39
Figure 2.7 Micro-intervention documentée par vidéo et présentée sur la plateforme Instagram <i>Circlure</i> (2020). [Capture d'image]. Montréal, QC, Canada.....	41
Figure 2.8 <i>Vulva Fountain</i> (tiré de la série 1000°) (2019). Encre de Chine sur papier vélin, 9 x 12 pouces	43
Figure 2.9 <i>Fontaine</i> (tirée de la série 1000°) (2019). Encre de Chine sur papier vélin, 9 x 12 pouces	46

Figure 3.1 <i>Big boy</i> (2020). Encre de Chine sur papier, 12 x 18 pouces	54
Figure 3.2 <i>Lick your jardin de givres</i> ™ (2022). Encre de Chine sur papier, 24 x 36 pouces	55
Figure 3.3 Sprinkle, A. et Stephens B. (2017) <i>wet dreams water ritual</i> [documentation de la performance]. Documenta 14, commissaire Paul B. Preciado. Athens, Grèce. https://sprinklestephens.ucsc.edu/2020/10/01/documenta-14-athens-parliament-of-bodies/	58
Figure 3.4 Muslimova, E. (2020) <i>Fatebe Sister Booth A</i> [dessin] Galerie Maria Bernhain, Zürich, Suisse. (photo par Shark Senesac).....	59
Figure 3.5 <i>Étude 1 pour Contre-monument 1 : Collier porte-condom</i> (Fontaine du Carré Saint-Louis) (2021). Encre de Chine sur papier, 14 x 17 pouces	62
Figure 3.6 <i>Étude 4 pour Contre-monument 4 (Monument à George-Étienne Cartier)</i> (2021). Encre de Chine sur papier, 18 x 24 pouces.....	63
Figure 3.7 <i>Étude 6 pour Contre-monument 4 (Monument à George-Étienne Cartier)</i> (2021). Encre de Chine sur papier, 26" x 40" pouces	64
Figure 3.8 <i>Étude 7 pour Contre-monument 5 (G-string Lion de Belfort)</i> (2021). Encre de Chine sur papier, 24 x 36 pouces.....	66
Figure 3.9 <i>Étude 8 pour Contre-monument 5 (G-string Lion de Belfort)</i> (2021). Encre de Chine sur papier, 12 x 18 pouces.....	67
Figure 3.10 <i>Crémazie père de la poésie</i> (tirée de la série 1000°) (2020). Encre de Chine sur papier mylar, 12 x 17 pouces	69
Figure 3.11 <i>Étude pour monument</i> (2022) [dessin numérique]	71
Figure 3.12 <i>Étude pour monument</i> (2023) [dessin numérique].....	72

RÉSUMÉ

Dans ma pratique, je cherche à comprendre comment l'érotisation de l'espace public par le dessin me permet de m'émanciper des normes capitalistes et patriarcales qui régissent mes comportements privés et publics. La première étape de mon projet de recherche-crédation vise à identifier comment ces normes se présentent dans l'espace public. Choisis pour la manière évidente et symbolique qu'ils ont de communiquer les valeurs des systèmes qui m'intéressent, j'ai analysé les monuments en espace public, spécifiquement ceux de la collection du Bureau d'art public de la Ville de Montréal. C'est à travers ma pratique en dessin, et poussée par mes envies libidineuses d'émancipation, que j'ai été attirée d'instinct vers ces corps merveilleusement sculptés aux textures sensuelles. Mon investigation m'a menée à comprendre comment ces monuments sont des outils de transmission des stéréotypes de genre, et, plus largement, du système capitaliste et colonial. Par exemple, 88 % des individus sont des personnages historiques masculins et plus de la moitié d'entre eux ont pris part à des événements violents. D'un autre côté, 77 % des statues étudiées sont des allégories féminines, donc des corps véhiculant majoritairement des idées d'hommes puisque ceux-ci représentent 92 % des artistes de la collection. Ensuite, j'ai cherché à saisir le processus d'internalisation de ces systèmes dans ma pensée, plus précisément dans ma vision de l'érotisme. Intuitivement, et toujours par le dessin, j'ai utilisé mon alter ego pour interroger la contribution des pratiques commémoratives à la naturalisation de l'hétéronormativité, à la normalisation de la dépossession des corps par la repronormativité, et au sentiment de honte comme mécanisme qui maintient ces systèmes en place. Finalement, pour mon projet d'exposition finale, j'ai exploré la notion d'érotisme queer afin de trouver des moyens d'élargir le spectre de sensations ordinairement restreint par le régime véhiculé par les objets de commémoration observés. Par le dessin, j'ai transformé des monuments en jouets sexuels inspirés des pratiques BDSM et d'approches spirituelles de la sexualité. Ceux-ci m'ont autorisée à réorienter mon désir vers mon environnement, ouvrant les possibilités de multiples objets et contextes, me permettant, par le dessin, d'imag(in)er des manières de me déprendre du phallocentrisme de l'hétéronormativité. Ces approches m'ont permis d'érotiser des émotions comme la colère et l'humiliation, de m'engager auprès de ressentis douloureux, tout en m'intéressant au potentiel érotique de mes fonctions physiques et mentales. J'ai donc développé une démarche contre monumentale en dessin qui critique les monuments tout en découvrant les capacités puissantes de mon corps, par le biais d'approches queers de l'érotisme.

Mots clés : érotisme, queer, contre-monument, empowerment, dessin, monument, hétérosexualité, repronormativité.

INTRODUCTION

La recherche au cœur de ce mémoire fut amorcée avec un désir brûlant d'exister, et d'exister dans le monde en posant des actions spontanées dans l'espace public. J'étais d'abord nourrie par mes expériences dans le monde de l'art public, j'avais par exemple réalisé des projets comme *État/Transmutation* (2013), en collaboration avec l'artiste Fadwa Bouziane, un projet présenté lors du festival Art Souterrain. Il s'agissait d'une structure imposante dans laquelle les visiteur.euse.s étaient invité.e.s à écrire, sur un avion de papier, un message qu'ils n'avaient jamais réussi à transmettre. Ensuite, iels pouvaient lancer celui-ci à l'intérieur de la plateforme en plaçant une intention de résolution et d'espoir. Cette œuvre en espace public m'avait donné l'envie de poursuivre mes recherches afin de concevoir de nouvelles manières d'agir au sein de ce contexte.

S'ajoutent à ce désir initial certaines frustrations émergeant de ma carrière professionnelle comme chargée de projet pour le programme d'art public de la Ville de Calgary. J'ai pu constater que le milieu de l'art public était composé d'une quantité impressionnante d'hommes avec personnalité de vendeurs de char – capitalistes et patriarcaux dans leur approche. Les équipes choisies pour faire prendre forme aux projets à gros budget, elles, comptaient principalement des urbanistes, des ingénieur.e.s et des architectes qui, en majorité, ne possédaient aucune formation en arts. Malgré les efforts déployés par la Ville de Calgary pour contrer l'uniformité des comités de sélection des artistes, ceux-ci étaient généralement composés de personnes blanches et aisées possédant des diplômes d'études supérieures. Même si la parité homme/femme était parfois atteinte, les hommes dominaient la rencontre – pas nécessairement parce qu'ils avaient raison, mais tout simplement parce qu'ils parlaient plus fort avec plus d'intensité. Mon travail à la Ville de Calgary m'a surtout permis de comprendre les enjeux de racisme et de sexisme systémiques et des rapports d'élitisme qui sont sous-jacents à la production d'œuvres d'art public, initiant chez moi une réflexion sur comment l'art en espace public reflète les rapports, notamment genrés, que nous entretenons à ce type de contexte de diffusion. Qui a le droit d'inscrire ses idées dans l'espace public? Vraisemblablement, des gens qui détiennent le capital nécessaire pour engager des équipes de travail et qui ont le luxe de répondre à des appels de dossiers complexes et techniques qui peuvent prendre des mois à préparer sans rémunération. Et pour ceux qui le pratiquent autrement – par exemple, les pratiques artistiques comme des graffitis ou la pose d'affiches, comme celles réalisées par le collectif

Collages Féminicides Montréal, qui sensibilisent la population à la violence genrée – leurs méthodes sont passibles d’amendes de plusieurs milliers de dollars (Lalonde, 2022).

Figure 0.1 Extrait de la page 15 du zine *The Adventures of Super-Madame* (2017). Encre de Chine sur papier vélin, 9 x 12 pouces



En parallèle à ma pratique artistique dans l’espace public et de mon travail au sein des institutions est né mon alter ego, d’abord apparu dans mes premiers zines. Avec *The Adventures of Super-Madame* (2017), celle-ci émerge sous forme d’héroïne combattant les crimes du patriarcat grâce à ses superpouvoirs – la masturbation et la lactation. Le lien entre mes motivations dans ma pratique dans l’espace public et celles de ma pratique en bande dessinée était à l’époque encore flou, et n’ont commencé à se clarifier que pendant la maîtrise, avec mon premier corpus de dessin *1000°* (2019-2022), duquel je discuterai plus loin dans ce mémoire. Cela dit, c’est dans un moment de sentiment de désempolement dans mon travail au sein des institutions que l’alter ego est apparu dans mon travail, me permettant de reprendre du pouvoir sur des situations quotidiennes de violences liées au genre. Ainsi, mon alter ego est venu à ma rescousse alors que je n’avais pas les moyens de mobiliser les ressources nécessaires à l’exécution de mes idées de sculptures et de performances d’envergure. Ces balbutiements ont amorcé ma résistance à l’oppression de genre et m’ont incitée à me déprendre de la honte qui me forçait à vivre isolée. À l’époque,

ma compréhension du féminisme demeurait vague et l'aspect émancipateur de ma pratique restait largement inconscient.

Plusieurs années après mon entrée dans le milieu de l'art, ce désir bouillant de m'inscrire dans l'espace public s'est manifesté de nouveau en réaction à de grands changements dans ma vie personnelle. Notamment, il était le résultat de mon sentiment d'être passée du statut de jeune professionnelle du monde de l'art et d'artiste émergente, à celui d'être réduite au fait d'être (seulement) mère. Ce déplacement – être une travailleuse, une artiste, puis tout à coup un corps procréant, une mère – s'est déployé autant dans mon expérience de ma corporéité que dans mon rapport au monde. En effet, dès la grossesse, mon corps ne m'appartenait plus : on me touchait sans mon consentement et à chaque instant mes comportements étaient observés et jugés. Cette expérience m'a fait prendre conscience des stéréotypes de genre et de leurs impacts sur mon existence. Pour la première fois, je prenais pleinement conscience de la violence d'être assignée femme à la naissance. Cette assignation m'obligeait à me conformer à une catégorie normative qui allait dicter ma manière d'agir et de penser. Mon nouveau rôle de mère ajoutait une autre couche de restrictions genrées – renforçant de constantes humiliations à chaque sortie dans l'espace public, provoquant des sentiments d'isolement et de déshumanisation.

En réalisant la série *1000°* (2019-2022), le dessin, qui devait initialement ne servir que d'outil préparatoire afin de planifier et de réfléchir à mes interventions sculpturales et performatives dans l'espace public, est devenu l'aspect central de ma pratique. Il m'a permis de déployer une vie dissidente par la mise en scène d'un alter ego, me permettant entre autres de vivre librement par procuration dans un espace urbain, notamment de manière érotique. Cet alter ego est une représentation physique de moi-même – cheveux foncés, taillés droit au-dessus des épaules, toupet rebelle, seins somptueusement pendants de mère, poil hirsute, corps élastique prenant différentes formes avec les aléas de l'existence. Elle interagit dans son environnement, avec un humour noir et une attitude cynique, un air désinvolte doublé d'une confiance en elle solide. La voilà ci-bas, se prélassant sur l'œuvre *Le chien du Québec* (1966) d'Armand Vaillancourt comme s'il s'agissait d'un simple banc de parc.

Figure 0.2 *La Bitch du so-called Québec*, d'après l'œuvre *Le chien du Québec* (1966) d'Armand Vaillancourt (tiré de la série *1000°*) (2019). Encre de Chine sur papier vélin, 9 x 12 pouces



Le dessin me permet également de modifier et détourner la signification des composantes de mon environnement pour en faire des objets de plaisir tout en osant expérimenter avec une quantité infinie de possibilités d'exister. Ainsi, la série *Extase* (2020-2021) documente par le dessin plusieurs mois d'engagement une attention accrue portée sur ma rencontre avec des espaces fréquentés dans mon quotidien afin d'en soulever le potentiel érotique. J'ai archivé différents éléments qui aguichent les sens : un morceau d'étoffe qui flotte au vent, la main virile d'une statue, des fleurs au pied d'un monument, etc.

Figure 0.3 *Bondage* (tiré de la série *Extase*) (2020). Encre de Chine sur plusieurs couches de papier vélin, 14 x 17 pouces



Ces dessins ont, en retour, nourri mon envie d'intégrer à ce projet des micro-interventions sensuelles en espace public, comme geste d'empowerement à petite échelle. La capture quotidienne par la vidéo de ces interactions voluptueuses et leur diffusion sur Instagram m'ont autorisée à agir comme bon me semblait. La présence d'un téléphone intelligent et le prétexte des réseaux sociaux valident et facilitent en quelque sorte mes comportements hors norme et décomplexés dans l'espace public. Cette pratique émergeait de mes tentatives de dérives et d'installation d'œuvres dans l'espace public. Les actes pouvaient être accomplis subtilement en tout temps et n'importe où puisqu'ils ne nécessitent aucune préparation et ne me coûtent rien pour les réaliser. Je pouvais donc interagir avec mon environnement de manière sécuritaire sans m'imposer dans une approche permanente. Parallèlement, l'instantanéité de la plateforme favorise un retour sur les réactions suscitées et m'oriente dans mes recherches sur les sensations à explorer. Ce travail – qui se déploie dans un va-et-vient entre le dessin et l'espace – est selon moi une forme de libération des normes patriarcales, comme il déstabilise les rapports de force que j'observe dans mon intimité et dans l'espace public. Rêver – par le dessin – d'actions, de manières d'agir dans l'espace et d'érotiser le quotidien dévoile certaines normes sociales qui restreignent les

comportements des personnes perçues comme féminines dans l'espace public et social. Ce médium est donc devenu une piste centrale de mon projet de maîtrise.

Figure 0.4 Micro-intervention documentée par vidéo et présentée sur la plateforme Instagram *Sunnyside up* (2020). [Capture d'image]. Montréal, QC, Canada



Il est à noter qu'à l'été 2021, un événement hors de mon contrôle a mené à la perte complète du contenu de mon atelier de l'UQAM incluant la série de dessins *Extase*. Cet événement traumatisant m'a amenée à reconsidérer mon projet de recherche puisqu'une majorité des œuvres de la série étaient destinées à mon exposition de fin de maîtrise. Je me suis donc détachée des plus récentes avenues de mon travail pour revisiter le corpus *1000°*, épargné par l'incident. La perte d'une partie considérable de mon travail a par conséquent influencé le retour de mon alter ego et une concentration accrue sur l'analyse de monuments comme centre d'intérêt de cette recherche.

La pratique développée dans ce mémoire vise donc à, comprendre comment l'érotisation de l'espace public par le dessin me permet de m'émanciper des normes capitalistes et patriarcales qui régissent mes comportements privés et publics. En parallèle du fait de combattre les restrictions genrées – entre autres celles, déshumanisantes, entourant la maternité – je tente de déconstruire l'hétéronormativité qui circonscrit ma sexualité. De plus, mes recherches actuelles en vue de mon exposition de fin de maîtrise s'inscrivent en parallèle et en appui au mouvement décolonial retirant des monuments commémorant des figures racistes et/ou coloniales à travers le monde. La conception du capitalisme patriarcal de Silvia Federici (2019) et du colonialisme tel que réfléchi par Maria Lugones (2010) soutiennent ainsi mon

processus. Considérant la présence violente de ces monuments dans l'espace public de Tiohtià:ke/Montréal, mes propositions utopiques teintées d'humour et de cynisme permettent d'en imaginer une utilisation érotique queer. J'entends par érotisme queer une perspective distincte, qui est nourrie par mon expérience spécifique et mon positionnement – il s'agit pour moi de réfléchir à une manière de jouir de son propre corps au-delà des dynamiques de pouvoir de l'hétérosexualité centrées autour de la pénétration vaginale et du plaisir des hommes cis.

Mon premier chapitre débute en précisant comment mon intérêt pour l'espace public s'est concentré sur les monuments figuratifs avant de poursuivre avec une analyse des pratiques commémoratives en Amérique du Nord. Dans la foulée des débats récents sur la pertinence de la commémoration à la suite du renversement de plusieurs monuments racistes et coloniaux au soi-disant³ Canada et aux soi-disant États-Unis, je cherche à remettre en question l'utilité actuelle de ces monuments. Mon hypothèse est que ceux-ci ne sont pas simplement des marqueurs de notre mémoire collective, mais sont plutôt des dispositifs actifs aidant à la fois à construire les stéréotypes de genre et à maintenir les structures de pouvoir colonial, capitaliste et patriarcal. Dans le deuxième chapitre, j'explore comment ma pratique artistique d'érotisation des espaces publics et des monuments contribue à mon émancipation en me penchant sur les codes de l'érotisme repronormatif dans mes séries de dessin *1000°* (2019-2022) et *Extase* (2020-2021). Ensuite, dans le troisième chapitre, je considère la pratique du contre-monument dans une perspective féministe queer, comme façon de résister aux valeurs patriarcales véhiculées par les monuments et imposées dans l'espace public. J'élabore ma proposition d'exposition finale, pour laquelle, je réaliserai un corpus de dessins où mon alter ego interagit avec son environnement dans l'espace public à l'aide de bijoux et jouets sexuels inspirés de pratiques commémoratives figuratives installées à Tiohtià:ke/Montréal. Ceux-ci auraient la double utilité de réduire la fonction d'autorité symbolique des monuments tout en se concentrant sur le potentiel sensoriel de leur forme en les transformant en objets

³ Ma pratique artistique se concentre sur les monuments, souvent représentatifs de figures coloniales. En tant qu'allié des groupes autochtones et des activistes luttant pour le retrait de ces statues perpétuant des valeurs racistes, j'emploie le terme « soi-disant » en m'inspirant d'activistes tels que le groupe Convergence des Luttes Anticapitalistes (CLAC-Montréal, s. d.) et Archives Révolutionnaires (Archives Révolutionnaires, 2019), tous deux basés à Tiohtià:ke/Montréal. Cette terminologie reflète une perspective critique remettant en question le traitement historique des peuples autochtones et ses répercussions dans les politiques gouvernementales. En qualifiant le Canada de « soi-disant » ou « so-called », je souligne un questionnement sur la légitimité nationale, mettant en lumière les préoccupations liées aux droits territoriaux et aux relations historiques entre le gouvernement canadien et les peuples autochtones.

de plaisir. J’y décline également comment mes dessins feront partie d’une installation qui imite l’esthétique de la commémoration – avec ses drapeaux, piédestaux et couronnes de fleurs. Il est à noter que la structure de mon mémoire s’aligne avec mes lectures et mes découvertes réflexives, et que je reviens en boucle sur les œuvres réalisées au fil de mon parcours à la lumière de ce que je trouve.

CHAPITRE 1

ENTRE CONNES⁴ ALLÉGORIQUES ET VIEUX BONHOMMES : PRENDRE SA PLACE DANS L'ESPACE PUBLIC (PRATIQUE COMMÉMORATIVE ET STÉRÉOTYPE DE GENRE)

En août 2020 à Tiohtiá:ke/Montréal, le monument de Sir John A. Macdonald est renversé et décapité lors d'un rassemblement pour le définancement de la police, tel que le rapporte un article de CBC News (2020). Pour moi, cet événement mène à l'effondrement du quatrième mur du théâtre colonialiste, capitaliste et patriarcal. Dans l'article référé ci-haut, Omeasoo Wāhpāsiw, professeure adjointe à la Carleton's School of Indigenous and Canadian Studies, est appelée à interpréter la situation. Elle mentionne que des personnes manifestantes ont fait tomber la statue du tout premier premier ministre du soi-disant Canada pour attirer l'attention sur le rôle qu'il a joué dans le génocide des peuples autochtones (CBC News, 2020). Dans ce cas-ci, le renversement de la sculpture causait l'arrêt de son fonctionnement habituel en tant que dépositaire de notre mémoire collective. Ceci a permis à plusieurs personnes – je m'inclus ici – de le voir comme un outil chargé de transmettre les valeurs des systèmes colonialiste et patriarcal. Cet événement contribue à ma réflexion, mes recherches me menant déjà à chercher à comprendre comment les pratiques commémoratives contribuent à véhiculer des stéréotypes de genres à notre époque, participant à l'oppression des femmes et des personnes souffrant de violence genrée. La première section de ce chapitre concerne donc l'échec fructueux de mes démarches basées sur la dérive, avant de resserrer mon approche sur le dessin. Cette introspection met en lumière plusieurs aspects de l'élaboration des villes qui

⁴ L'étymologie du mot « conne », du latin *cunnus* signifiant « sexe de la femme », remonte au XIIe siècle. Cependant, il est utilisé vulgairement pour désigner « une personne sottement passive, imbécile, idiot » (Académie française, 2022). Dans mon mémoire, en l'employant comme adjectif pour les figures allégoriques, je souhaite illustrer que les personnages féminins dans les monuments sont uniquement des corps « sottement passifs », destinés à attirer le regard des hommes et à véhiculer leurs idées. Dans le titre de mon exposition *Connes allégoriques et autres pratiques commémoratives* j'emploie le terme avec une pointe d'humour pour célébrer le fait d'être une « conne », détournant son sens originel de « sexe de la femme ». Bien que genré dans cette définition, il s'agit d'un organe capable de percevoir une variété de sensations, illustré notamment dans le dessin *Post-Orgie* réalisé en 2023 dans le cadre de cette recherche. Cette œuvre présente les accessoires des figures allégoriques des monuments de la Ville de Montréal, tels que des vêtements, des fruits, des sceptres, des plantes, dispersés sur le sol. Plutôt que de sexualiser les corps en action, l'œuvre insinue qu'une activité sensuelle a eu lieu, conférant ainsi une agentivité aux corps féminisés. Cette démarche rappelle le changement de signification du terme « queer », originellement « étrange » ou « bizarre », utilisé comme une insulte envers les personnes des communautés LGBTQ+. Ces personnes l'ont réapproprié pour critiquer l'imposition des normes sociales hétéronormatives, enlevant le pouvoir oppressif à l'emploi du terme comme insulte (Interligne, 2023).

influencent mon expérience en tant que femme cisgenre. Puis, une analyse de la collection du Bureau d'art public de la Ville de Montréal clarifiera l'implication des systèmes capitaliste, colonial et patriarcal dans la construction réductrice des genres.

1.1 Reconsidérer la dérive et le monument : positionnement et espace public

Les autrices Deirdre Heddon et Cathy Turner, dans leur critique féministe de l'histoire de la marche comme pratique artistique *Walking Women : Shifting the Tales and Scales of Mobility* (2012), m'ont aidée à comprendre mon inconfort face à mes premières expérimentations pendant la maîtrise. J'avais décidé d'effectuer des déambulations dans différents quartiers de Tiohtiá:ke/Montréal afin de trouver des espaces propices pour y installer des œuvres d'envergure qui troubleraient l'expérience des passant.e.s.. Ma principale inspiration était l'Internationale Situationniste (IS), un groupe actif entre 1957 et 1972, formé d'artistes, d'écrivain.e.s et de critiques. Ceux-ci tentaient de combattre le capitalisme à travers des gestes quotidiens (Encyclopaedia Britannica, 2019). J'ai mobilisé les méthodes de ce groupe, intéressé par la témérité et l'autodétermination présentes dans leurs actions artistiques et politiques, notamment celle de la *dérive*. Développée essentiellement par Guy Debord, cette démarche consiste à se laisser porter au gré de ses impressions dans la ville sans but précis en mettant de côté ses rôles sociaux (Heddon, Turner, 2012, p. 227). Cette pratique est issue de l'approche de la psychogéographie, une recherche portant sur : « [...] the effect of a geographical location on the emotions and behaviour of individuals » (Tate, s. d.). Malheureusement, cette promesse d'exaltation des rôles sociaux ne semblait pas s'adresser à moi – et à ce corps « féminin » que j'habite. En effet, les autrices Heddon et Turner (2012) expliquent que cette démarche est ancrée dans une histoire d'hommes cis majoritairement blancs l'utilisant en tant qu'outil de réflexion et d'acquisition de connaissances, valorisant chez ceux-ci des traits de caractères spécifiques : « [...] individualist, heroic, epic and transgressive » (p. 224). Elles mentionnent, entre autres, le philosophe Jean-Jacques Rousseau, qui décrivait la marche comme l'unique moyen de se soustraire à son identité; une pratique lui inspirant un sentiment de liberté (2012, p. 226). La possibilité qu'avaient Debord et ses *boys* – celle de mettre de côté leur relation au monde dans leurs *dérives* – révèle qu'ils supposent assumer une position neutre dans l'univers. Une personne ayant été élevée dans la brutalité du patriarcat, ou dans mon cas, une personne perçue comme femme dans l'espace public, ne peut

assumer cette position neutre puisqu'elle est rappelée à son identité par la conception que les autres ont de son corps. Si cette personne possède une combinaison de caractéristiques estimées comme féminines (ou s'il s'agit d'une personne non conforme dans le genre), on attend d'elle un certain type de comportement, en plus de considérer comme légitimes des violences portées sur elle, telles que le harcèlement de rue. Mes expérimentations avec la déambulation me l'ont confirmé : mon expérience fut exactement l'opposé de celle de Rousseau. Marcher dans l'espace public me ramène constamment à ma posture sociale de femme, autant dans le regard des autres que dans la contrainte d'analyser mon environnement de manière continue pour ma sécurité. Cette impasse m'a menée à quelques constats sur ma place comme artiste, femme cisgenre et mère désirant investir l'espace public dans ma pratique.

Mon premier constat souligne le privilège de temps dont jouissaient ces héroïques hommes marcheurs. Étant mère monoparentale, chaque minute de mon horaire est assignée à une tâche précise liée à mon rôle de parent ou d'étudiante avec un impératif d'efficacité productive. Trouver des moments pour la dérive spontanée était rarement possible, voire impraticable, considérant l'immense charge mentale que représentent les sorties avec un enfant. Dans mon expérience, déambuler devait prendre en considération le fait de : planifier l'itinéraire en y incluant des lieux de sieste, vérifier la météo, préparer le sac à couche et les collations, demander s'il a envie de pipi, l'habiller, le déshabiller parce que finalement il a envie, le rhabiller, enfin sortir, barrer la porte, retourner à l'intérieur parce qu'il a besoin de Michel Foucault (son lapin en peluche), partir pour de bon, s'arrêter dans un café parce qu'il a faim, mais pas faim de la collation que j'avais cuisinée...

Mon second constat est le capacitisme flagrant existant dans la construction de la ville et son impact sur les déplacements des personnes à mobilité réduite et pour les personnes avec des enfants, ce qui est mon cas. Plusieurs aménagements de transport en commun ne sont pas adaptés – il manque d'espace pour la poussette, il y a une absence flagrante d'ascenseur et de descente de trottoir, une forte présence d'escalier, etc. Ces lacunes dans le design urbain sont des facteurs dissuasifs pour ma participation à la vie sociale, que ce soit dans ma vie personnelle ou dans ma pratique artistique.

Mon troisième constat est lié au privilège de genre dans l'espace public : en particulier le danger que représente celui-ci pour les femmes, entre autres, et la charge mentale générée pour l'utiliser en sécurité. Cette expérience est mise en exergue dans des études sur l'anxiété, la dépression et les troubles du sommeil liés aux harcèlements de rue, notamment celle développée par les chercheur.euse.s Maria DelGreco et John Christensen dans leur article *Effects of Street Harassment on Anxiety, Depression, and Sleep Quality of College Women* (2020). Les chercheur.euse.s soulignent en effet que plusieurs analyses rapportent qu'au moins 65 % des femmes ont subi des actes tels que : « [...] unwanted sexual attention, harassment, or objectification by a stranger in a public space [...] » (2020, p. 473). Au-delà des statistiques, cette expérience est bien tangible : les ruelles ou les espaces moins éclairés m'angoissent puisque pour un corps semblable au mien, c'est-à-dire, identifié comme féminin, ces lieux représentent un potentiel danger.

Cet écart genré dans le contact avec l'espace public a été exemplifié dans un exercice de déambulation que j'ai réalisé avec deux collègues assignés hommes à la naissance (et "lus" ou perçus comme hommes dans l'espace public) lors de mon parcours à la maîtrise. Nous avons des ateliers où nous devons nous rencontrer dans la ville en empruntant des chemins différents dans l'intention de discuter de textes en lien avec la divergence de nos expériences en espace public. Au moment de nos échanges, j'avais mentionné avoir dû renoncer à arpenter une ruelle qui semblait particulièrement intrigante puisque comme femme seule j'y identifiais plusieurs dangers. Le passage, en plus d'être isolé de la vue d'autres marcheur.euse.s, avait plusieurs interstices où un potentiel agresseur pouvait se cacher. Mes collègues, eux, avaient été incrédules face à cette affirmation, ne comprenant pas les risques que comportent de tels endroits. Ce réflexe d'analyse internalisé est un moyen de survie produit au fil de mes 33 ans de vie où j'ai été exposée à divers crimes sexuels. J'ai, par exemple, été témoin non consentante à trois reprises d'hommes se masturbant dans l'espace public. J'ai été suivie et j'ai subi des commentaires obscènes un nombre incalculable de fois lorsque je marchais dehors. Ainsi, dans mon expérience de femme cis, je ne jouis pas du même droit que les hommes cis d'utiliser l'espace public comme bon me semble. Je n'ai pas le loisir de profiter d'une belle soirée d'été pour me promener, de prendre des raccourcis dans la ville, de ne pas dépenser pour un taxi en rentrant chez moi à pied.

Le prix à payer pour choisir de vivre librement est de voir le blâme jeté sur moi en cas de sévices. C'est ce que rapporte Leslie Kern, professeure en urbanisme et féministe, dans son livre *Feminist City* (2020), en soulignant la tendance à justifier une agression sexuelle en insistant sur l'endroit où se trouvait la victime (p.9). L'autrice fait remarquer que la construction des espaces urbains est majoritairement pensée par et pour des hommes, ce qui maintient l'illusion que l'expérience des hommes est neutre. Kern relate une anecdote nous permettant de comprendre pour qui les villes sont modelées : « the director of urban design for Toronto, Lorna Day, recently found that the city's guidelines for wind effects assumed a 'standard person' whose weight, and surface area corresponded to an adult male. » (Kern, 2020, p.14). Ainsi, les décideurs, majoritairement des hommes, en plus de rendre la ville inconfortable et dangereuse pour toutes les autres personnes par ignorance, font d'autres choix délibérés afin de maintenir des valeurs patriarcales en faveur de la famille nucléaire. D'autre part, mon expérience met en exergue la méconnaissance des personnes qui jouissent du privilège d'être perçu.e.s comme des hommes en espace public face aux défis qu'apporte cette organisation de l'espace pour les personnes perçues comme femmes ou « féminines ».

Mon dernier constat est au niveau de mes propres privilèges, et de mon positionnement personnel. Je suis consciente que les oppressions et rapports de domination patriarcaux dans les espaces publics ne concernent pas seulement les femmes cis blanches, mais aussi différents groupes marginalisés. Il est important pour moi de souligner que les revendications féministes se trouvent fréquemment instrumentalisées pour justifier certaines mesures racistes – alors que, selon moi, la lutte contre une injustice ne devrait pas en engendrer une autre. Kern soulève, par exemple, que les villes sont souvent soumises à des campagnes de « nettoyage » où des groupes marginalisés sont délocalisés afin de permettre à des promoteurs de vendre des condos « sécuritaires » à des femmes professionnelles blanches (2020, p.133). La justification du profilage racial en espace public au nom de la protection de « la femme blanche » est malheureusement chose commune. En guise d'exemple, le journaliste Jason Bitel nous rappelle, dans un article du Washington Post, l'incident survenu en mai 2020 aux États-Unis.⁵ Une femme blanche avait appelé le 911, signalant que sa vie était en danger parce qu'un homme afro-

⁵ Il est aussi important de noter que le soi-disant Canada n'est pas exempt ou « moins pire » que les États-Unis en ce qui a trait à la brutalité policière et au racisme systémique. Dans un article du journal *Le Devoir* (2021), on apprend que les personnes noires représentent 44% des décès lors d'interventions policières alors qu'elles ne représentent que 14% de la population du Québec (Vallet et Pineda, 2021).

américain la menaçait. L'homme en question, un observateur d'oiseau, lui aurait plutôt simplement demandé de mettre son chien en laisse (Bitel, 2020). Ces fausses allégations auraient pu coûter la vie à cet homme – et ce n'est qu'un exemple parmi tant d'autres. Il est impossible d'ignorer la brutalité des corps policiers envers les personnes racisées, ici comme ailleurs⁶ – et ce sont des violences se déployant fort souvent en plein espace public.

Dans son ouvrage *The Queer Art of Failure* (2011), le.a théoricien.ne queer Jack Halberstam explore la notion d' « échec » en tant que remise en question des normes sociales et des idées traditionnelles de succès. En ne réussissant pas à m'inscrire dans l'espace public, cela m'a conduit à prendre conscience des structures du capitalisme et du patriarcat. C'est grâce à cet échec que j'ai amorcé ma pratique de spéculation fictive pour imaginer d'autres possibilités d'existence. Comme le mentionne Halberstam, « *The queer art of failure turns on the impossible, the improbable, the unlikely, and the unremarkable. It quietly loses, and in losing it imagines other goals for life, for love, for art, and for being.* » (p.88, Halberstam, 2011). Dans cette perspective, mon échec m'a permis de situer ma posture dans l'espace public et de prendre connaissance des privilèges dont bénéficiaient la plupart des membres de l'Internationale Situationniste, composée majoritairement d'hommes cisgenres blancs. Dans leurs activités psychogéographique, ils arrivaient à se soustraire de leurs identités et rôles sociaux afin de profiter de la liberté et de l'aventure que leur offrent les villes d'Occident en majeure partie construites par et pour le confort des hommes cis blancs. Cette prise de conscience m'a amenée à conclure qu'en n'ayant pas les mêmes privilèges qu'eux, je ne peux pas exister dans la ville avec aisance, comme j'en ai envie. Pour réussir à « troubler le quotidien » comme je souhaitais le faire avec ma pratique, il m'aurait également fallu jouir de privilèges de temps et d'argent qui sont nécessaires à l'élaboration d'œuvres monumentales. Mes efforts se sont donc concentrés sur des espaces que je fréquentais déjà pour y relever des indices de la construction patriarcale, coloniale et capitaliste. J'ai donc cherché à identifier qui a conçu ces lieux et comment mes comportements en sont affectés.

⁶ Dans un rapport publié par la Coalition pour le définancement de la police, il est notamment mentionné que 32 personnes ont été tuées par le Service de police de la Ville de Montréal (SPVM) entre 2000 et 2017 et qu'il s'agissait majoritairement d'hommes noirs (Coalition pour le définancement de la police, 2020, pp. 11-12).

1.2 Représentation des genres dans la collection du Bureau d'art public de la Ville de Montréal

Au moment de tous ces bouleversements sociétaux et personnels, je réalisais la série de dessins *1000°*, qui retraçait mon expérience de femme cis blanche dans la ville. Les monuments y ont émergé comme motif récurrent tandis qu'ils m'étaient jusque-là invisibles. Même en m'y attardant, leur contenu me paraissait « normal », je ne repérais que des messieurs quelconques, alors que la violence qu'ils véhiculent passait (dans mon cas) inaperçue. Si les monuments m'apparaissent banals, c'est qu'ils reflètent des normes coloniales et patriarcales inscrites profondément en moi. Ainsi, je croyais que ces sculptures restituaient factuellement et objectivement des moments de l'histoire. Il me semblait légitime de voir majoritairement représentés des hommes cis blancs colonisateurs – tels que Jacques Cartier, Christophe Colomb, Maisonneuve, etc. Le mythe fondateur du soi-disant Canada, reproduit dans les livres d'école et popularisé dans la culture générale canadienne, dépeint unilatéralement et glorieusement ces « découvreurs » et ces hommes de guerre. Ils me ramenaient à mon rôle limité dans la société en tant que femme, ainsi qu'aux lacunes éducationnelles que je porte – que beaucoup d'entre nous portent – au niveau de l'histoire coloniale du soi-disant Canada. Décidant de m'attarder particulièrement aux rôles de genre, suivant mes recherches et expérimentations précédentes dans l'espace public, la série *1000°*, ainsi que les événements de l'époque, m'ont incitée à faire une recherche plus poussée sur les monuments afin de comprendre comment ceux-ci contribuent toujours à véhiculer des stéréotypes de genre aujourd'hui. Pour ce faire, j'ai tenté d'établir un portrait global de la représentation des genres dans la plus grande collection d'art public à Tiohtiá:ke/Montréal, celle du Bureau d'art public de la Ville de Montréal. Cette collection existe depuis 1989 et contient plus de 350 œuvres (Bureau d'art public. s. d.) dont cinquante-huit d'entre elles sont identifiées comme monuments. À ma connaissance, il n'y a pas de statistiques quant à la représentation des genres dans les monuments au soi-disant Canada ou à Tiohtiá:ke/Montréal. Donc, de manière à appuyer mes résultats, j'ai mis en parallèle mes conclusions avec celles d'une étude menée aux États-Unis par Monument Lab, publiée en 2021.

Monument Lab est une organisation à but non lucratif fondée en 2012 à Philadelphie qui s'intéresse à l'engagement des publics et à la mémoire collective afin de réfléchir à l'avenir des monuments. Dans cette optique, l'organisation a lancé le *National monument audit* pour de mieux saisir la narration globale

reflétée par les œuvres recensées. Elle s'efforçait également à comprendre quelles histoires ont été effacées, modifiées ou encore amplifiées par les pratiques commémoratives (2021, p. 34). Il est important de souligner que la recherche reconnaît d'emblée l'échec de ces stratégies à traduire nos expériences et savoir collectif. D'ailleurs, la réalisation de ces œuvres y est aussi identifiée comme tributaire de ceux qui ont l'autorité, l'argent et le temps de mettre en place ces imposantes structures (2021, p.4). C'est en m'inspirant de leurs démarches et de leurs conclusions que j'ai mené ma propre étude des monuments prenant place dans l'espace de la ville où je réside et travaille.

1.2.1 Surreprésentation et problème structurel dans la collection du Bureau d'art public

Dans les 58 monuments analysés lors de mon recensement des œuvres du Bureau d'art public de Tio'tia:ke/Montréal, 163 des individus représentés sont des hommes alors que seulement 44 sont des femmes. De ce total de personnages masculins, 22 sont identifiés comme non blancs. Cette surreprésentation contribue à l'invisibilisation des femmes et de tous groupes minorisés. À la lumière des questionnements contemporains, il est intéressant de souligner qu'aucune personne n'est identifiable comme issue des communautés LGBTQ+, et qu'aucune diversité corporelle n'est visible au sein de ces sculptures. En effet, il n'y a que le *Monument à Louis Cyr* (1970) réalisé par Robert Pelletier (Bureau d'art public, s. d.) et *La fermière* (1905) d'Alfred Laliberté (Bureau d'art public, s. d.) qui représentent des individus non minces, par exemple.

Une des conclusions tirées par Monument Lab correspond aussi aux données de ma propre étude – dans leurs mots : « the monument landscape is overwhelmingly white and male » (2021, p.17). L'organisation fournit entre autres des chiffres basés sur le top 50 des personnes les plus reproduites dans les monuments aux États-Unis, dont seulement 6 % sont des femmes (2021, p.17). Pour les œuvres de la collection du Bureau d'art public, on peut supposer que la racine du problème est structurelle puisque 92 % des artistes sont des hommes blancs – et que les œuvres ne représentent que 5 hommes et femmes non blanc.he.s. Il me semble que cette uniformité restreint l'imaginaire de la pratique commémorative en ce

qui a trait aux sujets choisis et la manière dont ils sont représentés en plus de participer à la l'objectification du corps des femmes.

Figure 1.1 *kiss me you tall strong fool!* (tiré de la série *1000°*) (2019). Encre de Chine sur papier vélin, 9 x 12 pouces.



Dans ma propre étude, j'ai constaté que plus de 50 % des personnages masculins de la collection montréalaise sont célébrés pour leur contribution à des événements violents tels que la colonisation et les guerres. Cela suggère, sans surprise, que les systèmes patriarcal et colonial valorisent les hommes blancs pour et par leur domination, les plaçant au sommet de la hiérarchie sociale. Dans *kiss me you tall strong fool!* (2019), un dessin de la série *1000°*, mon alter ego embrasse le *Monument à Paul de Chomedey, sieur de Maisonneuve* (1893) en s'exclamant « kiss me you tall strong fool! ». Embrasser la statue par l'entremise de mon alter ego caricature, en quelque sorte, mon désir de m'associer à cet homme afin d'être moi aussi valorisée. Malgré tout, les femmes et autres personnes qui subissent les violences du patriarcat sont toujours mis.e.s face à cette association à des hommes au haut de l'échelle sociale comme moyen (véhiculé par la société patriarcale) d'atteindre un statut social plus élevé. Le dessin me permet ici d'aborder cette question par l'humour.

1.2.2 Allégories et invisibilisation des femmes dans les monuments commémoratifs

Sur les 207 personnages inclus dans la collection du Bureau d'art public, un infime 5 % sont des femmes ayant réellement existé. Du nombre total des hommes représentés, 88 % sont des individus historiques alors que, du côté des femmes, 77 % sont des allégories. Ainsi, pour les hommes et les femmes, le pourcentage des personnages-allégorie comparativement au pourcentage des personnes historiques est pratiquement inverse. D'une façon similaire, les chercheur.euse.s de l'étude produite par Monument Lab (2021) soulignent que, dans l'ensemble des monuments comptabilisés, les corps féminins servent le plus souvent d'allégorie. Par exemple, 22 des monuments analysés représentent des sirènes alors que seulement deux représentent des députées américaines (p. 17-18).

Dans un article paru dans le *William & Mary Journal of Race, Gender, and Social Justice* (2018), la chercheuse en droit Melissa H. Weresh aborde l'ironie des figures allégoriques féminines dans les pratiques commémoratives. Elle note qu'aux États-Unis, celles-ci personnifient des idéaux sociétaux desquels les femmes ont été historiquement exclues (Weresh, 2018). Elle prend en exemple la Justice, ironiquement incarnée par une femme, alors que les professions liées à la loi ont longtemps été uniquement réservées aux hommes (2018, p. 41). Elle souligne aussi que l'effacement des femmes dans les pratiques commémoratives s'effectue de deux façons. Tout d'abord, comme je l'ai signalé, celles-ci demeurent sous-représentées, puis elles sont dépeintes comme *corps* féminins, et non comme individus (2018, p. 8). Elle précise l'effet pervers de cette présence sous forme d'allégorie et de mythe, insistant que les conséquences de ces représentations « [...] include the objectification of the female form, and the irony of featuring idealized, allegorical images of women in areas of society and culture from which they have been historically excluded » (2018, p.9). Weresh spécifie que les figures allégoriques sont vertueuses et physiquement idéalisées de manière à ce qu'aucune femme ne puisse arriver à ce standard, ce qui justifie en retour qu'elles ne sont pas considérées comme étant dignes de commémoration (2018, p. 34).

C'est le cas du *Monument aux patriotes*, réalisé en 1926 par Alfred Laliberté et dédié aux patriotes du soi-disant Canada français ayant combattu les autorités britanniques afin d'obtenir plus de liberté (Bureau d'art public, s. d.). Ce moment de l'histoire est personnifié par une figure féminine possédant une paire d'ailes et des chaînes brisées qu'elle porte aux mains, ces vêtements judicieusement déchirés révèlent une partie de sa poitrine. Elle symboliserait la liberté obtenue par ces hommes malgré leur défaite (Bureau d'art public, s. d.), alors que l'apport potentiel des femmes à cet événement est complètement ignoré. Dans ma version dessinée, j'ai ajouté une dizaine de petites figures, comme proposition de modification du monument : ce sont d'autres femmes, revendiquant d'être matérialisées sous forme d'individus avec un nom plutôt que sous forme d'allégories où leurs corps servent de véhicule aux idées des hommes.

Figure 1.2 *Monument aux patriotes* (tiré de la série 1000°) (2019). Encre de Chine sur papier vélin, 9 x 12 pouces



Au-delà des manques de diversité mentionnés précédemment, il est aussi important de souligner, puisque le monument est une pratique historiquement coloniale, qu'une seule des personnes représentées dans les 58 œuvres étudiées et répertoriées sur le site internet du Bureau d'art public est identifiée en tant que femme autochtone. Il s'agit du monument *The emergence of the chief* par Dave McGary, réalisé en 2005 (Bureau d'art public, s. d.). Cette limitation dans les représentations renforce selon moi la caractérisation coloniale (et dichotomique) de l'individu, ce qui uniformise et réduit qui peut être considéré comme une

femme. J'émetts cette observation grâce à l'autrice Marià Lugones, qui, dans son article *Toward a decolonial feminism* (2010), démontre que la modernité coloniale établit une dichotomie hiérarchique entre qui peut être qualifié.e d'humain.e et tout le reste – qui vient à être placé dans la catégorie « non-humain ». Pour être d'abord considéré comme un.e humain.e, il faudrait correspondre aux critères pour appartenir soit à la catégorie « homme » ou « femme » (Lugones, 2010, p. 743). Un homme, ici, serait Européen, bourgeois, hétérosexuel, chrétien – et se situerait, par le fait même, au sommet de la hiérarchie coloniale puisqu'il serait perçu comme une incarnation de la perfection (Lugones, 2010, p. 743). Une femme, afin d'être traitée et considérée de la sorte, serait, selon Lugones, une Européenne bourgeoise, perçue comme une reproductrice pure et passive au service de l'homme bourgeois (2010, p. 743). Ainsi, ceux qui n'entrent pas dans une de ces deux catégories sont classé.e.s en tant qu'aberrations (Lugones, 2010, p. 743). Cette chercheuse souligne par ailleurs que la création de ces deux catégories – femme et homme, individus *de facto* blancs, bourgeois, etc. – était utilisée lors de la colonisation des Amériques et des Caraïbes par les Européens comme un outil d'oppression (Lugones, 2010). Elle met en exergue qu'il s'agissait là de légitimer des violences faites à certains groupes de personnes dans la mesure où elles tombaient dans la catégorie « non-humain » (2010, p. 743). Par exemple, les personnes autochtones et africaines n'étaient pas identifiées comme des humain.e.s civilisé.e.s puisqu'iels étaient perçu.e.s par les colons européens comme une espèce animale, « uncontrollably sexual and wild » (Lugones, 2010, p. 743).

Ainsi, les pratiques commémoratives qui se veulent porteuses de « notre » mémoire collective renforcent cette caractérisation historicisée de ceux qui sont bel et bien considéré.e.s comme humain.e.s, et ceux qui ne le sont pas. Les études sur lesquelles je me suis basée, ainsi que celle que j'ai conduite, démontrent bien que « nos » monuments représentent majoritairement des hommes blancs et laissent les individus souffrant des violences d'un système cishétéropatriarcal, colonial et raciste de côté. La collection du bureau d'art public de Tio'tia:ke/Montréal reflète donc les valeurs coloniales soulignées par Lugones (2010) et efface notamment les personnes qui n'entrent pas dans la vision cishétérocoloniale d'une femme – blanche, bourgeoise, entre autres – en plus de démontrer que même ces femmes blanches ne sont pas considérées comme des individus – elles sont des symboles. Cette vision est définie et réitérée, intrinsèquement et de manière systémique, par la majorité des hommes blancs qui créent les œuvres.

Dès lors, les pratiques commémoratives figuratives servent généralement à renforcer des récits de l'histoire qui maintiennent des stéréotypes de genre en faveur des valeurs patriarcales et coloniales au détriment des personnes vivant les oppressions résultant de ces systèmes. Mon travail en dessin est une tentative de combattre, dans mon positionnement spécifique, l'imposition de rôles contraignants et l'invisibilisation des femmes au sein de ces structures historiques, tout en réfléchissant de façon critique à comment ceux-ci sont des instruments d'assujettissement pour toutes les personnes souffrant des violences du patriarcat et du colonialisme.

1.2.3 Le monument comme outil de propagande patriarcale, colonialiste et capitaliste

Mes recherches m'ont amenée à conclure que les monuments ne sont pas que des simples archives historiques, mais plutôt des éléments qui articulent une narration commémorative aidant à justifier la position de pouvoir des groupes dominants. Melissa H. Weresh nous rappelle que les monuments sont des constructions sociales formant une « mémoire culturelle hégémonique » (2018, p. 18). Ces objets servent donc à contrôler (ou guider) les réflexions du public face aux événements historiques passés, ce qui influence directement la perception du présent (Weresh, 2018, p. 18). De plus, Kirsten Mullen, conférencière spécialisée en études raciales, en art, en histoire et en politique, souligne que les groupes en position de pouvoir, souvent des hommes blancs, ont tendance à hâter la commémoration de certaines figures afin de renforcer le récit d'une histoire hégémonique (la leur). Ceci est une tentative de faire sombrer dans l'oubli toute autre perspective sur les événements historiques, y compris l'effacement complet de certains groupes de cette histoire. Sur ce point, Mullen cite Michelle Lanier, première directrice noire des Sites et Propriétés historiques de la Caroline du Nord, qui souligne de manière significative que « l'un des actes les plus graves de violence raciale est l'effacement d'un peuple par le silence ». Mullen utilise l'exemple de la commémoration du général confédéré Alfred Mouton, une pratique qui, au-delà d'évoquer une cause noble perdue et une lutte pour les droits des États, contribue également à reléguer dans l'oubli les personnes noires qui ont été asservies par cet individu (Mullen, 2021, 15:40). Il est important de noter que cette pratique d'effacement est également valable pour des groupes appartenant à différentes classes sociales, cultures, ou encore, comme je l'approfondirai particulièrement dans ma recherche, pour les groupes de différents genres.

Lors du *Forum sur la commémoration corrigée* (2019) auquel j'ai assisté, Harriet F. Senie, historienne de l'art, spécialiste de l'art public et professeure à City College (New York), prenait en exemple *Equestrian statue of Theodore Roosevelt* (1939) pour souligner la complexité des décisions face à des monuments ne reflétant plus les valeurs du lieu où ils se situent. Roosevelt, perché sur son cheval, y est flanqué de deux personnages à pied, identifiés comme étant autochtones et africains (City of New York, 2018, p. 25). Senie évoque les délibérations du *Mayoral advisory commission on city art, monuments, and markers* (2018) réalisé pour la ville de New York au sujet dudit monument, qui visait à discerner son apport historique de la lecture actuelle qu'en font les citoyens. En effet, le rapport de la commission mentionne qu'une partie du groupe participant maintient que, du point de vue de l'histoire de l'art, les deux figures aux côtés de Roosevelt devraient être perçues comme des allégories représentant les Amériques et l'Afrique – soulignant le désir d'unités des races du président de l'époque (City of New York, 2018, p. 25). Certains des participants, eux, suggèrent même qu'il serait suffisant d'ajouter un panneau explicatif pour justifier la composition de la sculpture (City of New York, 2018, p. 27). D'autres membres mettent plutôt de l'avant les relations entre Roosevelt, le American Museum of Natural History – lieu de la statue – et des associations eugénistes. Ces liens contribuent à l'interprétation actuelle que plusieurs font du monument, notamment faisant de ce précédent une représentation du suprémacisme blanc aux États-Unis – le président dominant les deux personnages qui l'accompagnent et, par extension, les peuples qu'ils représentent (City of New York, 2018, p.26). Ces membres de la commission suggèrent, entre autres, que le monument soit relocalisé et recontextualisé à l'intérieur du musée puisqu'il est impossible pour plusieurs de se soustraire à une lecture hiérarchisée – soulignant des dynamiques de pouvoir et d'oppression – des personnages. Malgré tout, le groupe n'arrive pas à formuler de recommandations de manière unanime pour la ville. Il s'agit donc d'un exemple parmi tant d'autres des complexités qui sont soulevées lorsqu'un monument est perçu – et reçu, en transparence – pour les valeurs qu'il véhicule.

Plus récemment, en réponse à ce type de commémoration – qui glorifie des individus en conservant un angle mort sur certains aspects de leur vie, ou sur les formes d'oppression sous-jacentes à leur pouvoir –, émergent des pratiques contre monumentales. L'auteur et spécialiste de l'Holocauste, James E. Young documente notamment l'œuvre *The Monument against Fascism* (1986) des artistes conceptuels Jochen

et Esther Gerz. À l'invitation de la Ville de Hambourg (Allemagne), l'objectif était de créer un « Monument against Fascism, War and Violence—and for Peace and Human Rights. » (Young, 1992, p. 274). D'une hauteur de 12 mètres, la colonne est composée de plomb et accompagnée de stylets d'acier afin de permettre au passant.e.s d'y inscrire leur nom. Régulièrement, celle-ci est enfoncée dans le sol dans l'optique qu'une fois la statue complètement disparue, les citoyen.ne.s devront se responsabiliser face aux injustices puisque le monument ne se dressera plus pour leur rappeler de le faire (Young, 1992, p. 275). Malgré le titre du projet, l'auteur le positionne plutôt comme faisant partie des pratiques contre-monumentales. Plusieurs éléments contribuent à cette classification. Tout d'abord, la colonne n'est pas une représentation descriptive d'une version de l'histoire. Elle n'est pas directement chargée de représenter (et donc de construire et de conserver) la mémoire du public, car elle n'est pas conçue comme étant représentative. L'objet n'est pas non plus fixe, ce qui ne donne pas un aspect intemporel aux idées ou à la perspective présentées (Young, 1992, p. 277). La pratique contre monumentale de Jochen et Esther Gerz s'oppose donc aux procédés des monuments afin de responsabiliser les citoyen.ne.s face aux injustices.

Si les monuments sont une manière de représenter et de construire les récits des dominant.e.s, il s'agirait également de représenter ceux qui ne sont pas nos contemporains —, mon analyse de la collection du Bureau d'art public révèle que, en moyenne, 139 ans doivent s'écouler entre le décès d'un personnage historique ou la fin d'un événement et sa commémoration par monument. Il n'est pas anodin que certains individus refassent surface à certaines époques après des années dans l'oubli, voire sans n'avoir jamais été célébrés de leur vivant. Dans ces circonstances, on peut émettre l'hypothèse que l'identité de ces individus est instrumentalisée par une instance de pouvoir cherchant à s'inscrire dans l'histoire d'un peuple, par exemple. Comment se fait-il que des gens morts depuis plusieurs centaines d'années se voient attribuer un monument ? À qui cela profite-t-il vraiment et comment, c'est-à-dire, pourquoi certaines figures sont-elles *érectées* à des moments précis ? Comment cette notion d'historicité vient-elle appuyer la légitimité de certaines idéologies, et ce, en rétrospective ? Tel que l'a mentionné Weresh (2018), la mise en place de monuments est souvent une tentative de créer des mythes qui bénéficient aux personnes qui les financent et les appuient (p.18). Ainsi, les monuments agiraient, au moment de leur mise en place, comme manière de soutenir l'idéologie présente – dans leur soi-disant rapport purement historique, ces œuvres viennent au jour afin de soutenir ce que les pouvoirs en place, ou le climat politique actuel, priorise

ou tente de cadrer comme étant historique. Pourquoi conserver à tout prix des sculptures comme des traces de « notre » histoire alors que ces objets reflètent seulement la perception d'un événement passé au moment de leur construction ? Je pense entre autres au *Monument à Paul de Chomedey, sieur de Maisonneuve* réalisé en 1893 par Louis-Philippe Hébert alors que Maisonneuve est mort en 1676 (Bureau d'art public, s.d.) – il est donc commémoré 217 ans plus tard. Dans l'Encyclopédie canadienne, on souligne qu'à son époque, il n'est pas le héros glorifié dépeint par le monument : « [...] il ne jouit pas toujours de la faveur des gouverneurs généraux ; il est rappelé en France en septembre 1665. Il passe le reste de sa vie en réclusion à Paris. » (McDougall, 2008). La période de construction du monument correspond à la remontée en popularité du nationalisme canadien-français à la suite à l'exécution du métis Louis Riel en 1885 par le gouvernement fédéral (Gaudry, 2013). Suivant l'argumentaire de Weresh (2018), se pourrait-il que les nationalistes canadiens-français ont cherché à enraciner leur mouvement dans l'histoire du soi-disant Canada en s'associant à des figures d'origine française ayant vécu sur ce territoire par le passé ?

Comme le soulignent les auteur.e.s mobilisé.e.s ci-haut, ces versions de l'histoire illustrées sous forme de monument sont renforcées en leur conférant un aspect de permanence avec les matériaux choisis tels que le bronze et la pierre. Les monuments agissent comme mécanisme permettant de fixer, entre autres, les stéréotypes de genre (Weresh, 2018, p. 23). C'est pourquoi mon dessin *Sans titre (Monument à Jacques Cartier)*, conteste le caractère pérenne des idées représentées, en adressant la matérialité des statues commémoratives de façon générale. Avec ma version du *Monument à Jacques Cartier (1893)*, je propose ironiquement de transmuter le bronze vers le silicone afin de lui donner une allure comique. Je tente ainsi de ridiculiser, d'une certaine manière, cette représentation héroïque et historicisée, pérenne. Le monument dédié à Jacques Cartier a aussi été réalisé en 1893 alors que sur le piédestal on indique que le colon français est né en 1494 (Bureau d'art public, s.d.).

Figure 1.3 *Sans titre (Monument à Jacques Cartier)*(tiré de la série 1000°) (2019). Encre de Chine sur papier vélin, 9 x 12 pouces



Le dessin me permet donc de contester la prétendue objectivité historique des monuments commémoratifs. Le choix des matériaux compte aussi pour beaucoup dans la crédibilité des personnages représentés comme je l'illustre avec *Monument à Jacques Cartier*. (voir figure 1.3) Avec le dessin, je propose un recalibrage des dynamiques de pouvoir tout en suggérant d'autres possibilités d'existence plus libre et sensuelle. Ce médium m'aide à mettre en lumière et subvertir, avec une économie de moyen, les stratégies patriarcales, capitalistes et colonialistes qui y sont utilisées afin de forger, à leur avantage, la mémoire collective. On le voit entre autres dans la hiérarchisation des personnages dans mon dessin « *kiss me you tall strong fool!* » (voir figure 1.1) du *Monument à Paul de Chomedey, sieur de Maisonneuve* – mon alter ego soulignant la position désirable de Maisonneuve en tentant de l'embrasser. L'humour devient également pour moi une manière de proposer des idées qui normalement pourraient apparaître comme choquantes ou non réconciliables avec le paradigme actuel et de les rendre au moins dignes de considération sous le couvert de la blague.

Lors des débats entourant le sort réservé aux monuments racistes et misogynes, j'ai souvent entendu l'argument concernant la nécessité de percevoir (ou recevoir) une œuvre dans son contexte – et son époque – de création. Cela dit, à ma connaissance, personne ne possède encore de lunette de réalité augmentée permettant de révéler clairement le contexte d'une époque en marchant devant une statue(!) Cet argument sous-entend que les statues sont toujours correspondantes à leur période – cela dit, il est faux de présumer que les œuvres d'art public ont toujours fait l'unanimité au moment de leur construction. Dans un débat diffusé le 22 novembre 2022 au Téléjournal à Radio-Canada, la chroniqueuse, militante féministe et antiraciste Émilie Nicolas rappelle que l'opposition au monument du premier ministre John A. Macdonald n'est pas un phénomène récent. Elle souligne que des voix, notamment celles de personnes autochtones, se sont élevées à l'époque pour remettre en question la mise en place d'un tel monument, mais elles n'ont pas été écoutées (Radio-Canada, 2022, 00:03:56). Pour les autorités en place, soit la Ville de Montréal ou les propriétaires d'une collection d'art public, s'abstenir de retirer un monument raciste ou misogyne aujourd'hui est une manière d'imposer cette version de l'histoire dans notre mémoire collective. Comme individu, je ne possède pas les ressources pour renverser tous les monuments de la ville, je n'ai pas non plus envie d'imposer mon jugement et ma façon de faire à tous.te.s celle.ux qui souhaite déboulonner de *vieux bonhommes* de bronze et des *connes allégoriques*. Cela étant dit, je peux quand même les pousser en bas du piédestal sur lequel ils se situent dans ma pensée. Peut-être qu'au passage, en matérialisant ces idées par le dessin, je peux inspirer d'autres personnes à trouver leurs propres approches et ainsi rejeter certaines versions misogynes, racistes et classistes d'événements de notre mémoire collective.

Un des enjeux de ce chapitre était de trouver des moyens pour prendre ma place dans l'espace public. Pour ce faire, j'ai compris que mon premier pas n'était pas de m'inscrire physiquement dans le paysage urbain ou de situer mon corps dans des lieux qui menacent mon intégrité — comme j'avais initialement tenté de le réaliser avec mes projets d'art public ou mes explorations sur la *dérive*. Je devais plutôt effectuer un déplacement au niveau de mon état d'esprit. Le but se trouvait à ne plus me laisser contrôler naïvement par la façon dont la ville est construite, pour plutôt me conscientiser sur la dimension sociopolitique de mon environnement afin d'agir avec intention. Pour accomplir ce déplacement, le dessin et les micro-interventions sont devenus des outils précieux pour me permettre d'imaginer et de mettre en pratique de manière sécuritaire d'autres moyens d'exister. Parce qu'ils

contribuent à véhiculer des stéréotypes de genres, comme le démontre mon analyse de la collection du Bureau d'art public, j'ai choisi de visualiser dans mon approche, des situations où je prends ma place dans l'espace public. Mes œuvres contestent ces monuments misogynes trouvés dans le paysage urbain et qui participent à l'invisibilisation des femmes et des personnes souffrant des violences du patriarcat tout en me pratiquant à exister autrement.

CHAPITRE 2

SE DÉPRENDRE DE L'ÉROTISME REPRONORMATIF UN PIED DANS LE MACARONI À LA FOIS

Dans le chapitre précédent, j'ai d'abord observé mon rapport genré à l'espace public à travers la série *1000°*. Puis, j'ai identifié des éléments récurrents dans mes dessins, notamment les monuments, qui conditionnent mes comportements en transmettant des stéréotypes de genre. Dans ce cas-ci, il s'agissait de représentations physiques, souvent des allégories sous forme de corps idéalisés féminins et des personnages historiques masculins généralement liés à des événements violents. J'ai donc pu comprendre comment des sources extérieures à moi-même peuvent me conditionner à respecter le rôle social de « la femme » et m'orienter vers celui de « l'homme ». Il s'agissait donc de s'attarder à des outils idéologiques – les pratiques commémoratives en espace public – comme manière de réfléchir aux systèmes en place dans mon contexte spécifique, en m'attardant aux stéréotypes de genre véhiculés.

Dans ce chapitre, j'en viens maintenant à m'attarder aux normes des systèmes patriarcal, colonial et capitaliste qui se sont infiltrées dans ma pensée et qui peuplent mon univers intime. Ces éléments ont influencé mes désirs et ma capacité à ressentir me confinant dans un univers hétéronormatif. J'établirai donc comment ma vision de l'érotisme s'est développée au fil de mes recherches et comment ce cheminement a contribué à la progression de mon processus d'émancipation des normes de ces systèmes. Cette étape de recherche, où j'identifie les contours de l'hétéronormativité dans laquelle je me trouvais empêtrée, est primordiale puisqu'en voyant ces frontières, je peux enfin trouver des moyens de m'en déprendre.

Le point de départ de cette prise de conscience est la lecture du texte *Uses of the Erotic: The Erotic as Power* (1978) de la poétesse Audre Lorde, qui a contribué à ouvrir ma vision de l'érotisme. Avec une analyse de ma sculpture *Patriotic handshake* (2019), je mettrai en place certains éléments de ma réflexion et j'appuierai celle-ci par d'autres œuvres pour démontrer l'évolution de cette notion dans ma pratique.

Mon intuition – afin de m’attaquer aux contraintes de l’érotisme repronormatif – était d’établir un rapport sensuel avec mon environnement afin de ressentir mes contours – pour me prouver que j’existe, que je suis un être doté d’agentivité avec un corps matériel qui me permet de ressentir et d’interagir avec le monde qui m’entoure. Ensuite, en m’appuyant sur la pensée de la théoricienne *queer* Sara Ahmed et l’autrice marxiste féministe Silvia Federici, je développerai sur ma conception initiale de l’érotisme, qui découlait de l’hétéronormativité imposée par le patriarcat et centrée sur la pénétration. Pour terminer, je détaillerai comment cette vision limitante est maintenue en place par les mécanismes de la honte, et ce, en me basant sur les recherches en travail social de Brené Brown et de la théoricienne en études du genre Eve Kosofsky Sedgwick.

2.1 What is an erotic sound? (2019): reconfigurations de l’érotique en pratique

Figure 2.1 *What is an erotic sound?* (tiré de la série *1000°*) (2020). Encre de Chine sur papier vélin, 9 x 12 pouces



Quand j'ai commencé à m'intéresser à l'érotisme par le biais de ma pratique artistique, beaucoup de mes collègues et professeur.e.s ne comprenaient pas ce qu'il y avait d'érotique dans mes dessins. Qu'y a-t-il d'érotique dans un pied qui écrase des macarons, comme dans mon dessin de la série *1000°*, *What is an erotic sound?* (2020)? La viscéralité et la sensualité de mes dessins étaient palpables pour moi, si ce n'est que dans le déploiement cru et vibrant de l'encre sur le papier semi-transparent. Cela dit, dans la plupart de mes œuvres, il n'y a pas de représentation d'actes sexuels pénétratifs et très peu de références aux organes génitaux. Cette absence semblait rendre difficile la perception de mon travail comme étant lié à l'érotisme. Il m'est donc apparu que, pour beaucoup de gens, dont mes collègues et les personnes avec qui je partageais mon travail, l'érotisme soit relié encore très solidement à la sexualité hétéronormative. J'ai eu à faire face aux attentes produites par les normes d'une sexualité dictées par une société patriarcale, donc axée sur la jouissance par des actes liés à la reproduction, particulièrement centrée sur le plaisir (et le pénis) des hommes cis.

Il m'a semblé primordial, avant de pouvoir utiliser l'érotisme dans mon travail en dessin dans un objectif émancipateur, de tenter d'évacuer l'hétéronormatif de l'érotisme. Pour moi, mener une vie érotique c'est avant tout être présente en me permettant de reconnaître et de ressentir les émotions et les sensations vécues dans un moment. Comme je le soulignais plus haut, cette façon d'exister s'est infiltrée dans ma pratique et dans ma vie suite à la lecture du texte *Uses of the Erotic: The Erotic as Power* (1978) de la poétesse Audre Lorde. Pour elle, l'érotisme se pratique par une présence consciente et radicale qui nous permet de résister aux oppressions et d'agir dans le but de l'*empowerment* (Lorde, 1978, p.53). Elle explique qu'en occident, dans une société dominée par les hommes, ceux-ci gagnent à réprimer l'érotisme, ou du moins à le réduire à une dimension sexuelle hétéronormative afin d'en profiter (p. 53). Selon Lorde, une fois libéré de l'aspect uniquement sexuel, l'érotisme est une énergie qui amène le changement (p. 53). Elle poursuit en expliquant l'origine de cette énergie :

But when we begin to live from within outward, in touch with the power of the erotic within ourselves, and allowing that power to inform and illuminate our actions upon the world around us, then we begin to be responsible to ourselves in the deepest sense. For as we begin to recognize our deepest feelings, we begin to give up, of necessity, being satisfied with suffering and self-negation, and with the numbness which so often seems like their only

alternative in our society. Our acts against oppression become integral with self, motivated and empowered from within. (Lorde, 1978, p.58).

Cette révélation signifie d'abord que mon énergie sensuelle et émotionnelle ainsi que mon désir de ressentir davantage n'avaient pas à être confinés dans ma vie intime pour le plaisir des hommes cis. De plus, en vivant désengourdie, connectée avec mes émotions, mes sensations, mes intuitions, il me devenait impossible de faire fi des oppressions ressenties au quotidien et de continuer une existence performée. À travers ma pratique en dessin et en micro-intervention j'autorise l'érotisme à s'infiltrer dans tous les aspects de ma vie et à dégouliner sur la relation que j'établis avec mon environnement. D'abord, ma pratique artistique m'aide à identifier et à déconstruire ce qui m'empêche d'exister en tant qu'être curieux, expérimental et assoiffé de sensations et de connexions avec les choses, les idées et les autres êtres vivants. Par exemple, par de microgestes dans l'espace public, je reprends le pouvoir sur mon corps. Je me donne le droit de m'enivrer du plaisir jouissif de jouer avec les textures, les sons, les odeurs et même le goût des choses qui se trouvent sur mon chemin. En faisant crisser sous mes doigts un sac de plastique rempli de feuilles, par exemple, ou encore en claquant avec entrain le visage d'une citrouille d'Halloween.

Figure 2.2 Micro-intervention documentée par vidéo et présentée sur la plateforme Instagram *Crisser* (2020). [Capture d'image]. Montréal, QC, Canada



Grâce au texte de Lorde, je comprends que je peux exister différemment de ce à quoi l'on s'attend de moi comme personne ayant été assignée femme à la naissance dans le contexte d'une société capitaliste et patriarcale. Comme je l'ai mentionné plus haut, elle propose de vivre « from within outward » (1978, p.58)

pour trouver des moyens d'agir ce qui nous mène vers l'*empowerment* (p.53). Ces micro-interventions sont donc de petites pratiques pour m'habituer à me connecter à mon intuition et mes désirs. Je peux ainsi passer rapidement d'un mode passif à un mode actif afin de jouir des sensations que le monde matériel a à m'offrir. Le dessin, lui, me donne l'opportunité d'imaginer des possibilités d'existence sans me limiter par les contraintes sociales ou matérielles. Dessiner des fantasmes renforce les chemins de pensées qui me permettent de m'engager de manière érotique avec le monde puisqu'autrement il est facile pour moi de glisser à nouveau dans les pantoufles confortables (prévisibles et donc perçues comme sécuritaire) d'un mode de pensée hétéronormatif qui m'engourdit et m'isole. Les croquis m'autorisent à imaginer plus librement ce qui, en retour, m'inspire à moins me censurer dans les gestes des micro-interventions. De leur côté, les micro-interventions augmentent ma capacité à ressentir en explorant de nouveaux gestes et en m'orientant vers de nouveaux sujets de désir. Subséquemment, je reviens vers le dessin pour amplifier ces expériences et ainsi de suite.

2.2 Patriotic Handshake

Figure 2.3 *Patriotic Handshake* (tirée de la série *1000°*) (2019). silicone et vibreur,
6 x 6 x 10 pouces



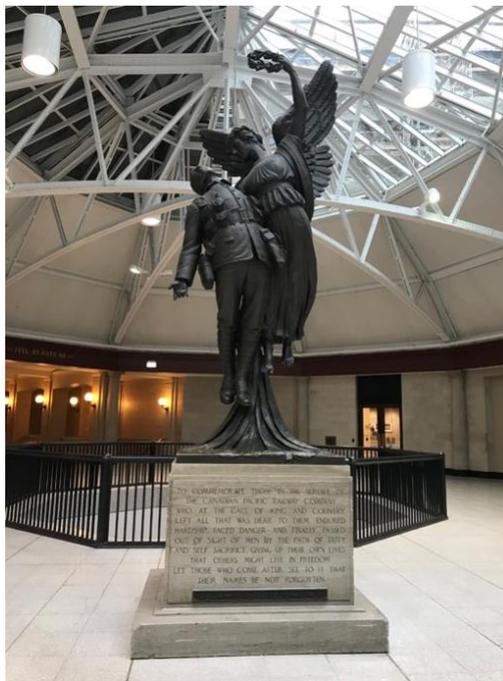
Patriotic handshake (2019) est une première tentative de réaliser un objet matériel issu d'un fantasme ayant émergé dans mes œuvres – c'est-à-dire, résultant de mes actions fantasmées par le dessin et par mes micro-interventions en espace public. J'ai choisi de transformer une partie de statue en silicone, comme je l'avais déjà proposé dans mon dessin de Jacques Cartier décrit plus haut, Monument à Jacques Cartier (2019) (voir figure 1.3), et ce afin de lui donner une sensorialité et une signification différente. Dans mon désir d'évacuer les normes patriarcales de la sexualité centrée sur la jouissance du pénis des hommes cis, c'est la main d'un soldat dans le monument *L'ange de la Victoire* (1922), exécuté par l'artiste Cœur de Lion McCarthy, qui m'a inspirée par sa position suggestive. Le majeur et l'annuaire légèrement avancés rappellent en effet le placement des doigts utilisés pour caresser une vulve. Cette posture m'a inspirée à choisir cette main puisque selon moi, celle-ci évoque le don du plaisir plutôt que de simplement attirer l'attention sur elle-même comme l'exige le phallus. En effet, la statue commémorative d'origine, demande un état de contemplation passive. Sous forme de contre-monument, la main du soldat offre une forme de réciprocité avec le.a regardeur.euse en lui proposant une sensation plaisante de vibration en échange de son attention.

Ma réitération en silicone – ce contre-monument – fonctionne comme un accessoire se fixant à l'embout d'un Magic Wand, un jouet vibrant pour adultes. L'avènement de cet objet iconique correspond à la révolution sexuelle des années soixante-dix, tel que le souligne la journaliste Heini-Sofia Alavuo (2020). En effet, celle-ci rapporte que la popularité des vibromasseurs monte à l'époque en flèche grâce, entre autres, à l'éducatrice sexuelle américaine Betty Dodson – ses ateliers sur la masturbation avaient pour but politique de libérer les femmes du besoin des hommes pour se satisfaire sexuellement (Alavuo, 2020, p. 92). Avec *Patriotic Handshake* (2019), le vibrateur modifié poursuit son rôle révolutionnaire en agissant comme un contre-monument s'opposant aux valeurs patriarcales du monument qu'il imite.

Dans la composition de la statue *L'ange de la Victoire* on peut voir une figure féminine ailée, allégorie de la Renommée, soulevant avec elle un soldat mort au combat pendant la Première Guerre mondiale. Elle tient de l'autre main une couronne de laurier, symbole de la promesse d'une « *postérité glorieuse réservée à tous ceux qui se sont sacrifiés au nom de la paix* » (Bureau d'art public, s. d.). Le rôle des personnages représentés par ce monument reproduit les stéréotypes de genre de la culture hétéronormative. Par exemple, la femme occupe une posture de soin vers l'homme qu'elle supporte – en plus de n'être qu'un corps représentant une idée – alors que la figure masculine dépeint des individus ayant réellement existé,

célébrés pour leur force et leur bravoure. C'est pour cette raison que j'ai décidé de me baser sur cette statue, afin d'en subvertir le sens.

Figure 2.4 McCarthy, C.d.L. (1922). *L'Ange de la Victoire*, [sculpture en bronze], Bureau d'art public, Ville de Montréal, QC, Canada



J'ai détourné la *main* du soldat en outil de jouissance célébrant une sexualité déviante des normes hétéroreproductrices – c'est que la main est polyvalente dans les possibilités d'actions sensuelles qu'elle peut offrir – elle peut non seulement pénétrer et *circlure*, mais aussi caresser, tirer, chatouiller, claquer, écartier, etc. En transformant le monument – un objet de contemplation – en objet de jouissance sensoriel, je cherche à évoquer le potentiel de plaisir d'une interaction entre un individu et son environnement. Conférer un aspect de jouet sexuel à une partie de ce monument permet d'imaginer la sensation de cette main sur notre corps, chose qu'on ne ferait pas nécessairement dans sa version originale de bronze – c'est le changement de matériau qui crée potentiellement cet effet. Le matériel peu robuste utilisé pour créer l'objet interroge également les pratiques commémoratives pérennes. Ainsi, cette œuvre agit de manière à libérer le désir sexuel de son orientation vers le corps de l'autre et de le centrer sur son propre corps en

lien avec son environnement – d’engager, potentiellement, une forme d’érotisme plus large. Cette position génère pour moi un érotisme qui se manifeste dans toutes les sphères de ma vie et qui se libère de la sexualité hétéronormative qui oriente mon désir et limite mes possibilités sensuelles.

Figure 2.5 Vue de *Patriotic Handshake* lors de la Biennial of humor and Satire à Gabrovo en 2022 (tirée de la série *1000°*) (2019). silicone et vibreur, 6 x 6 x 10 pouces



Lorsque j’ai présenté cette sculpture lors de la Biennial of humor and Satire à Gabrovo (2022) en Bulgarie, j’ai choisi de la placer sur un socle semblable à celui de la sculpture d’origine. La version plus allongée donnait au socle un aspect phallique, tout en soulignant l’incongruité d’y trouver juchée une main en silicone. En effet, le socle agissait comme un clin d’œil à l’érection des monuments habituellement réservés aux hommes, tout en assurant une prestance à ce petit objet de silicone. La mélamine ici utilisée pour le socle – laminée et semi-lustrée – s’emploie communément dans la fabrication de meubles bon marché. En effet, il s’agissait de suggérer que tout le monde pouvait acheter un joli présentoir dans un magasin bon marché pour exposer ses jouets pour adultes chez soi!

Cet objet matérialisé, émergeant de mes dessins, permet à la personne qui interagit avec celui-ci d'entamer un processus de décentralisation des hommes cis. Ce mouvement s'effectue dans le déplacement de signification qu'il produit sur le monument d'origine en ne conservant que la forme de la main du soldat et évacue ainsi son identité. Le regard n'est plus dirigé vers une représentation masculine, mais vers une partie du corps humain. Cette réorientation vers la main rend envisageable un large spectre de potentiels sensuels provenant de celle-ci. Ce dévoilement public de désirs et de détournement des codes sexuels m'amène aux questions concernant les normes strictes de l'hétérosexualité dans le contexte de l'érotisme et du rôle de la honte dans le maintien de celles-ci. J'ai cherché à mieux comprendre comment l'érotisme reproductif que je définirai dans la prochaine section limite ma capacité à ressentir et limite mon accès à certaines sensations et émotions.

2.3 Érotisme reproductif : (re)Productivité, capitalisme et patriarcat

En réfléchissant à la notion d'érotisme proposée par Audre Lorde, c'est-à-dire en tant que *force vitale* (Lorde, 1978, p.55), j'ai cherché à comprendre comment cette énergie avait été réduite au sexe hétéronormatif afin de me libérer de cette restriction dans mon intimité comme dans ma pratique artistique. La naturalisation de la sexualité reproductive – aussi appelée sexualité reproductrice – semble en être la clé.

Dans *What's the use* (2019), Sara Ahmed souligne qu'en Occident, même dans les milieux scientifiques, on croit encore qu'il y a *une* bonne manière d'utiliser son corps lorsqu'il s'agit de sexe. Elle spécifie : « We might consider how reproduction quickly becomes the point, reproductivity, a norm and an end: as what you are supposed to reach, the point of sex; the point, even, of life itself. » (Ahmed, 2019, p. 206). Dans cette vision conservatrice, l'orgasme ou le plaisir des personnes ayant des clitoris est facultatif puisque la relation physique centrée sur la pénétration ne servirait qu'à la reproduction et se terminerait normalement au moment de l'éjaculation du pénis.

En effet, cet aspect central des organes génitaux est souligné dans le chapitre “Countersexual society” du *Countersexual Manifesto* (2018) de Paul B. Preciado, qui y explique comment l’hétéronormativité construit et réduit l’érotisme aux organes génitaux reproducteurs, créant dès lors l’illusion que celle-ci est naturelle. Il écrit : « (Hetero) sexuality, far from spontaneously springing forth from every newborn body, must reregister and reestablish itself through constant repetitive operations and through the iteration of the (masculine and feminine) codes socially vested as natural » (Preciado, 2018, p. 25). Selon le philosophe, le processus violent d’assignation du genre à la naissance est le premier acte d’une société patriarcale pour imposer l’hétérosexualité condamnant ainsi tout le monde à une sexualité normative (Preciado, 2018, p. 5). Cette réflexion fait écho à ce qu’affirme l’autrice marxiste-féministe Silvia Federici dans *Le capitalisme patriarcal* (2019). Elle y souligne que l’hétérosexualité – obligatoire dans les représentations culturelles, et renforcée par la validation sociale – sert le capitalisme patriarcal en mettant les femmes dans une position de productrices et soignantes de futurs travailleurs au bénéfice des propriétaires d’entreprises et d’industrie (Federici, 2019, p. 135-136). Les relations sociales sont donc construites et hiérarchisées dans un objectif (re)productiviste.

Ainsi, dans ce genre de société, les normes de l’hétérosexualité confinent l’érotisme à la reproduction, ou du moins à des gestes qui l’imitent et classent tous les autres types de sexualités comme pervers (Ahmed, 2019, p. 204). Au sein des relations cishétéro, cette catégorisation sert non seulement les hommes cishétérosexuel et leur plaisir, mais place aussi les femmes dans une position de reproductrice, comme je l’ai souligné au chapitre précédent. C’est donc pourquoi détourner la main du soldat dans *Patriotic Handshake* (2019) était pour moi un choix particulièrement juste puisqu’en plus d’être versatile dans son utilisation, celle-ci donne et prend du plaisir sans toutefois mener à la reproduction.

Les contributions réflexives des penseur.euse.s mobilisées ici m’ont donc poussée à tenter de mieux comprendre comment la réduction du potentiel de l’érotisme s’opère au sein du capitalisme patriarcal et de l’hétéronormativité – ce qui m’amène à la question de l’orientation, qui sera développée dans la prochaine section.

2.3.1 (de)Construction de l'orientation

Dans *Queer Phenomenology* (2006), Sarah Ahmed fait écho à une phrase célèbre de Simone de Beauvoir au sujet de la construction de l'identité des femmes, l'appliquant cette fois-ci à l'hétérosexualité : « one is not born, but becomes straight » (2006, p. 79). Elle précise sa pensée sur les normes d'utilisation du corps en définissant l'orientation obligatoire :

We can reconsider how one “becomes straight” by reflecting on how an orientation, as a direction (taken) towards objects and others, is made compulsory. In other words, subjects are *required* to “tend toward” some objects and not others as a condition of familial as well as social love. (Ahmed, 2006, p. 85)

Ainsi, suivant la réflexion d'Ahmed, je vivrais, en tant que femme, une pression sociale et culturelle m'orientant vers les hommes. Après la réalisation des séries *1000°* (2019-2022) et *Extase* (2020-2021), où je m'intéressais de façon générale à l'espace public, j'ai constaté que les monuments – représentant majoritairement des hommes – revenaient souvent dans mes dessins. J'en ai déduit qu'à titre de personne cherchant à faire se déployer mes envies libidineuses, mon corps et mon esprit ont été attirés par ces figures de bronze masculines. C'est le cas dans *Kiss me tall fool !* (2019), par exemple, où mon attention est guidée vers la statue de Maisonneuve trônant sur la composition de l'œuvre lui étant dédiée. Mon alter ego lui ordonne de l'embrasser – suivant la réflexion des théoriciennes que j'ai mobilisées, il s'agirait probablement, ici, d'obtenir l'approbation de cet homme en position d'autorité dans l'espace où il est situé, et, du même coup, d'un moyen de valorisation social en m'associant à celui-ci. Cette tension trouble entre mon désir d'émancipation et ma soif de validation masculine apparaît aussi dans le dessin *Bob Burns* où, ironiquement, je tente de me dissocier des hommes : « Bob ... I don't want what men want! I want what I want » tout en les convoitant : « So what do you want? », « Men. ».

Figure 2.6 *Bob Burns* (tirée de la série *1000°*) (2019). Encre de Chine sur papier vélin, 9 x 12 pouces



La notion d'orientation d'Ahmed (2006) me permet de considérer les monuments comme contributeurs de la construction hétérosexuelle de l'espace. En effet, ceux-ci sont conçus sous forme de points de repère pour nous orienter dans l'espace afin de savoir où on se situe. Ils fonctionnent aussi, suivant cette logique, comme objets nous orientant vers les « bonnes » valeurs. Ainsi, les corps des femmes et les personnes vivant de la violence de genre liée au patriarcat sont réduit.e.s à une posture inférieure, forcé.e.s à contempler quotidiennement des figures masculines et guide.e.s vers des conceptions stéréotypées et binaires des genres, placées sur un piédestal. Elles sont également confrontées à des figures féminines allégoriques idéalisées ne représentant pas d'individus réels – des femmes souvent mises en position de soignante pour les hommes et les enfants. Ces représentations contribuent à conditionner les passant.e.s à bien jouer leur rôle dans la dynamique hétéronormative. Les hommes doivent apparaître dominants, les femmes doivent être en position de *care* envers ceux-ci alors qu'un éventail de genres et d'orientations sont effacés et invalidés.

À la lecture des propos d’Audre Lorde sur le contexte de la société occidentale confinant l’érotisme à la sexualité hétéronormative afin de contrôler et orienter cette énergie vers les hommes (1978, p.53) j’entame un désistement de cette structuration autant dans l’espace public que dans mon intimité. Dans ma pratique, pour considérer de nouvelles directions imaginables, j’ai choisi d’évacuer le partenaire humain. De cette façon, mes pouvoirs sensuels ne sont plus dirigés vers un seul individu tel un faisceau lumineux précis, ils irradient plutôt de tout mon corps! Ainsi, l’orientation (hétérosexuelle) ne me sert plus de *lifeline* sur laquelle je dois tirer pour me rapprocher d’un but (un mari, un chum, un *FWB*⁷) qui me sauvera. Maintenant, cette force en mouvement surgit de mon intérieur dans un désir enjoué d’interaction sensoriel avec ce qui m’entoure. Ultimement, cette énergie en extension m’aide à prouver mon existence en définissant les contours de ce corps sensible que j’habite. Ainsi, la relation érotique déployée dans ma pratique est uniquement établie avec mon environnement – que ce soit à travers mon alter ego, le dessin ou encore des micro-interventions.

En effet, afin de mettre en pratique cette forme d’érotisme, j’ai, en parallèle aux séries *1000°* (2019-2022) et *Extase* (2020-2021), filmé plusieurs micro-interventions où je m’affaire à interagir de manière sensuelle avec mon environnement. J’y explore une panoplie de gestes afin de capter un spectre élevé de sensation : caresser, claquer, mordre, écraser, déchirer, frôler, insérer, circlure, etc. Ces exercices m’ont aidée à construire une bibliothèque de vécus qui m’accompagnent dans la réalisation de mes dessins, tout particulièrement dans mon projet final. Ces expérimentations ont décuplé ma capacité à ressentir pleinement mon corps et à considérer ses possibilités sensorielles.

⁷ Un.e *FWB* ou *friend with benefits*, tel que défini par l’utilisateur.ice Slymkinginn du Urban Dictionary (2019) est « Someone you share a genuine friendship with that you also happen to be able to engage in sexual relations with, without having any commitment or ties to one another. »

Figure 2.7 Micro-intervention documentée par vidéo et présentée sur la plateforme Instagram *Circlure* (2020). [Capture d'image]. Montréal, QC, Canada



Cette expérience rappelle la (ré)orientation opérée par *Patriotic handshake*, mentionnée antérieurement dans mon mémoire, qui m’a permis de me pencher sur la versatilité de la main vibrante, un objet (et membre) qui offre un éventail d’interactions érotiques n’étant pas limité à réitérer la relation classique pénétrant.e-pénétré.e. En effet, l’œuvre à l’origine de ma sculpture vibrante, *l’Ange de la victoire* (1922), dirige notre regard. D’abord, la position de la sculpture sur un piédestal nous incite à lever notre tête afin de contempler l’œuvre. Puis, le corps féminin y est utilisé métaphoriquement et littéralement afin de supporter et d’élever l’homme – l’allégorie encadre le soldat et renvoie notre regard vers le soldat, avec ses lignes de force dans la composition, telle que le bras portant la couronne de laurier, les ailes et le regard de l’ange. Dans son itération vibrante, la main du soldat scindée et réalisée en silicone change la dynamique d’orientation sujet/objet. Il s’agit en quelque sorte d’une invitation à considérer autre chose qu’un corps de sexe opposé pour stimuler les sens de façon érotique – l’œuvre intervient donc comme un outil de réorientation. Mon corps n’est plus dirigé dans un mouvement énergétique à sens unique vers le corps de l’homme – et cette œuvre non plus.

2.3.2 Culture du viol et dépossession du corps dans la société capitaliste et patriarcale

Lors d'une conférence pour le *Eve Kosofsky Sedgwick Memorial Lecture*, l'activiste trans, auteur et enseignant Dean Spade (2018) explique que le système capitaliste, responsable de notre désensibilisation, nous pousse à ne pas voir la souffrance des autres, parce qu'il en génère une quantité phénoménale. Parallèlement, ce système valorise l'apathie en nous entraînant à minimiser la violence qui nous est faite, et ce, afin de continuer à être des êtres productifs. Pour se désengourdir, Spade nous suggère de rechercher la subtilité dans notre quotidien pour ressentir plus et ainsi élargir notre gamme d'émotions et de sensations plutôt que de se laisser divertir par des activités extrêmes ou d'être surstimulé.e.s par les réseaux sociaux. Il souligne que de porter une attention particulière à notre perception nous permet de mieux capter et comprendre les micro-agressions que nous subissons. En reconnaissant leur existence, établir nos limites pour s'en défendre devient une voie plus envisageable que de s'abrutir ou se couper du monde. Spade spécifie qu'ultimement devenir sensible signifie également le fait de pouvoir identifier les micro-agressions dont nous sommes les auteur.ice.s et s'en responsabiliser.

Ainsi, recentrer son attention sur la capacité à ressentir constitue une résistance au productivisme et un moyen de se libérer du patriarcat. Cette démarche complexe nécessite l'acquisition d'une panoplie d'outils de connaissances et de résistance, représentant un engagement soutenu tout au long de la vie. Dans ma pratique, focaliser sur mon corps me permet de lutter contre l'engourdissement du capitalisme et ses liens avec l'hétérosexualité normative et reproductive. Cela m'oblige également à attester des situations qui me font violence, et ce afin de pouvoir mieux me concentrer sur les sensations qui me procurent du plaisir. Ces connaissances acquises en portant une attention accrue à mon ressenti lors de mes déplacements au quotidien génèrent des images qui transmettent mon expérience sans nécessairement y faire référence directement. Notamment, il s'est dégagé de mes démarches de nombreuses réflexions sur les privilèges qu'ont les hommes de jouir de leur corps en plein jour dans la ville.

Ces expériences se traduisent de manière indirecte dans le dessin *Vulva Fontaine*, de la série *1000°*, qui représente une vulve fontaine urinant un jet d'eau sur le sol. Une figure masculine assise sur un banc manifeste son inconfort face à l'œuvre d'art public à côté de lui. Un oiseau le confronte en affirmant que les monuments d'hommes blancs *érectés* pour marquer leur territoire sont les vrais vulgarités dans l'espace public. La situation présentée attire l'attention sur le droit qu'on les hommes blancs cis hétérosexuels d'exister dans la ville tout en ne réfléchissant pas à leurs actions. La majorité d'entre eux peuvent uriner sur la rue même si le geste demeure illégal, tandis qu'on l'interdit moralement aux personnes ayant une vulve. Mettre à vue une vulve dans n'importe quelle circonstance est perçu automatiquement comme une invitation sexuelle et peut donc potentiellement mettre l'individu qui urine en position de danger, en plus d'avoir de potentielles répercussions légales. Par conséquent, la vulve fontaine apparaît choquante à cet homme puisque ce n'est pas un organe génital qui lui est exposé dans un contexte où son plaisir à lui est priorisé. Ce dessin tente, avec humour, de redonner du pouvoir à des personnes ayant une vulve ainsi que de célébrer leur faculté d'agir pour soi et de l'autonomie de leur propre corps.

Figure 2.8 *Vulva Fountain* (tiré de la série *1000°*) (2019). Encre de Chine sur papier vélin, 9 x 12 pouces



La dépossession du corps en question dans cette œuvre m'incite à parler de la culture du viol issue du système patriarcal, et d'amener ici le concept de droit à l'intégrité physique. Le Conseil du statut de la femme, un organisme gouvernemental québécois, offre la définition suivante de la culture du viol basé sur le texte *16 façons de lutter contre la culture du viol* (2019) de l'ONU femmes :

Ensemble de comportements qui banalisent, excusent et justifient les agressions sexuelles, ou les transforment en plaisanteries et divertissements. Le corps des femmes y est considéré comme un objet destiné à assouvir les besoins des hommes. Les commentaires sexistes abondent et ils créent un climat confortable pour les agresseurs. Dans une telle culture, la responsabilité de l'agression repose sur la victime, dont la parole est remise en cause. (Conseil du statut de la femme, s.d.)

Je souhaite enrichir cette définition avec les écrits de l'autrice marxiste-féministe Silvia Federici, qui apporte une perspective structurelle sur la normalisation de la violence sexuelle dans le contexte du patriarcat :

[...] la violence sexuelle est un problème structurel et non un abus de pouvoir de la part d'hommes pervers. Parler de problème structurel revient à dire que les femmes sont exposées à des violences sexuelles par les conditions économiques dans lesquelles sont contraintes de vivre une majorité d'entre nous. (Federici, 2020, p. 47)

Les preuves de l'aspect structurel de la culture du viol sont bien concrètes – au soi-disant Canada, avant le projet de loi C-127 proposé en 1982, dans un couple marié, un rapport sexuel non consensuel n'était pas considéré comme un viol, puisque le mariage faisait acte de consentement (Communications and Public Affairs, 1990). Cet exemple parmi tant d'autres dévoile des situations où la simple signature d'un contrat signifie le renoncement à la souveraineté de son propre corps. Ce type de contrat se présente également

au sein de relations hétérosexuelles en dehors du mariage, souvent de façon tacite (Willis *et al.*, 2021 p. 672-673).

En effet, au sein d'un tel régime, l'intégrité corporelle des femmes et des autres personnes subissant des violences liées au genre n'est pas considérée. La notion d'intégrité corporelle est caractérisée par les professeurs de loi Jonathan Herring et Jesse Wall comme étant « [...] *the right not to have your body touched or your body interfered with without your consent* » (Herring et Wall, 2017). Dans le régime hétérocispatricial, des hommes cis s'autorisent l'accès au corps d'autrui – ils n'accordent pas le droit à l'intégrité corporelle de leurs victimes, notamment en posant des gestes non consensuels qu'ils conçoivent comme sexuels et donc comme source de plaisir (O'Neill, 2022). Or, dans les faits, les victimes les subissent comme une agression puisqu'ils se déroulent sans leur consentement.

En bref, l'hétéronormativité productiviste et la culture du viol, deux outils découlant du capitalisme patriarcal, constituent généralement un frein à la liberté de jouir de son corps comme souhaité. Tel que l'expliquait Dean Spade (2018) à propos des effets du capitalisme, cette coupure avec son propre corps et cette désensibilisation résultent de violences répétées. Les personnes non dominantes dans ce régime font donc fi d'une variété de sensations et d'expériences corporelles (Spade, 2018). C'est pourquoi mes recherches actuelles et ma pratique artistique visent à reprendre possession de mon corps, et ce, par l'exercice de micro-gestes d'agentivité au quotidien, que ceux-ci soient ancrés dans le réel ou encreés dans mes dessins.

C'est le cas dans mon dessin intitulé *Fontaine* (2019) où mon alter ego se trouve perchée au-dessus d'une fontaine, ce qui la place comme sur un piédestal – donnant, par le fait même, de l'importance à sa posture. Elle pervertit la fonction de la fontaine afin de profiter de l'eau à la fois pour se rafraîchir nue, et aussi pour nettoyer ses vêtements. La fontaine du carré Saint Louis dépeinte fait partie de la collection du Bureau d'art public de la Ville de Montréal et plusieurs affiches dans le parc signalent l'interdiction de s'y baigner. L'usage normalisé de celle-ci est donc uniquement d'être observée – elle devient alors un objet d'opulence

contemplative où l'eau, source de vie, est réduite à un élément visuel. Dans mon dessin, l'oiseau (et son expression faciale) agissent comme des jugements extérieurs que peuvent susciter un tel comportement agentif, qui contrevient aux règles et détourne la fonction initiale de la fontaine. Mon alter ego l'utilise de façon alternative en faisant ses ablutions et en y lessivant un chandail. L'image rappelle ce désengourdissement possible dans une rencontre nouvelle entre nos corps et l'espace : une fontaine a un potentiel bénéfique pouvant stimuler les sens des visiteurs du parc en leur permettant de s'y rafraîchir, de s'y baigner, d'y laver ses vêtements, de cuisiner de la soupe (pourquoi pas ?), etc. J'ai d'ailleurs choisi de tracer mon alter ego nu puisque même si légalement une personne ayant des seins peut aujourd'hui être *topless* dans la ville (Éducaloi, 2021), la pratique reste taboue, et peut sans doute mener à du harcèlement. Comme nommé plus haut, le fait de montrer son corps dans l'espace public, s'il est lu comme féminin, est perçu comme une invitation sexuelle dans la culture hétérocispatricale (DelGreco et Christensen, 2020). Ce dessin me permet donc également de vivre ce fantasme d'exister dans l'espace public librement. (Je meurs de jalousie chaque fois que je vois un homme cis jouir de son privilège de se faire bronzer le *chest* en mangeant une crème glacée sur Saint-Laurent!)

Figure 2.9 *Fontaine* (tirée de la série *1000°*) (2019). Encre de Chine sur papier vélin, 9 x 12 pouces



C'est donc par mes dessins et micro-interventions dans l'espace public que j'ai voulu me déprendre de la repronormativité qui met mes capacités charnelles au service des hommes. Suivant Audre Lorde et sa vision d'un érotisme expansif qui s'infiltré dans tous les aspects de nos vies (1978, p. 53), j'ai cherché des moyens de décentrer le pénis des hommes cis de mon univers sensuel illustré. Grâce aux écrits de Sara Ahmed au sujet de l'orientation dans *Queer phenomenology* (2006) et sur l'hétéronormativité dans *What's the use ?* (2019), j'ai pu me pencher sur le processus de naturalisation des structures sociales tel que la famille et le couple hétérosexuel, qui influencent mon orientation dans le monde. En observant les objets qui attiraient ma curiosité dans mes déplacements quotidiens, j'ai pu déduire que les monuments me guident non seulement dans leur fonction de marqueur de lieu, mais également par les valeurs qu'ils transmettent. Cette façon singulière de vivre consciemment dans la société en portant attention à mon ressenti m'a amenée à capter des sensations plus subtiles à l'aide de ma pratique de micro-interventions. Toutefois, tel que Dean Spade m'en avertit (2018), en étant plus sensible au détail, j'ai aussi éprouvé un bombardement de micro-agressions auxquelles je m'étais auparavant immunisée en devenant engourdie pour survivre à la violence de la société capitaliste et patriarcale. Fort heureusement, l'érotisme, de par la satisfaction d'exister dans le monde qu'il procure, me donne la force de combattre ces injustices comme l'avait indiqué Audre Lorde (1978, p. 58). Même si je ne peux pas empêcher toute cette violence, j'ai maintenant une voix, qui s'exprime particulièrement par le dessin et qui s'élève pour dénoncer les injustices, dont celles liées à la dépossession des corps et à la répression de la sensualité.

2.3.3 Honte

Une fois qu'on se désengourdit et se détache de la culture (re)productiviste du capitalisme et qu'on voit que ses codes ne nous correspondent plus, qu'est-ce qui nous pousse à continuer à nous y soumettre ? La honte, soutiennent plusieurs.e.s chercheur.euse.s auxquel.le.s je me suis intéressée au cours de mes recherches.

La chercheuse en travail social Brené Brown et la théoricienne queer Eve Kosofsky Sedgwick, entre autres, m'ont aidée à comprendre comment celle-ci fonctionne comme un des mécanismes fixant les normes d'une société. Selon Brené Brown, la honte se définit comme « an intensely painful feeling or experience of believing we are flawed and therefore unworthy of acceptance and belonging » (2006, p. 45). Eve Kosofsky Sedgwick, de son côté, établit que la honte « operates only after interest or enjoyment has been activated, and inhibits one or the other or both. The innate activator of shame is the incomplete reduction of interest or joy » (Sedgwick, 2003, p. 135). Selon leurs caractérisations, je constate donc que, quand je ressens de la honte, c'est que quelque chose a d'abord suscité chez moi une sorte de plaisir curieux. Ainsi, je crois que la honte vient court-circuiter les plaisirs que les normes des systèmes patriarcal et capitaliste ne peuvent pas permettre – au risque de ralentir la (re)production.

Cette hypothèse est une force motrice dans cette recherche. En effet, dans ma pratique, la honte me sert de radar pour m'orienter dans l'espace public et dans mon travail en dessins pour découvrir des sources potentielles de sensations et d'émotions. Afin de surmonter ce sentiment douloureux généré par les scripts de relations hétérosexuelles et par les normes d'utilisation de l'espace urbain, mes œuvres proposent des situations qui les détournent. C'est ainsi que je considère ma stratégie artistique comme pouvant contribuer à désamorcer la gêne sociale liée à la sexualité et au plaisir du corps en offrant une représentation visuelle d'un érotisme *queer* libéré de la repronormativité. Dans mon processus, la feuille de papier devient une zone sécuritaire pour pratiquer et tester des rapports voluptueux avec mon environnement tout en évitant de potentielles punitions sociales pour de tels gestes. Cela dit, le dessin reste tout de même ancré dans le réel puisqu'il peut avoir un impact sur les personnes qui ont vu l'œuvre et leur perception des monuments et de la sensualité. Il en a assurément un sur moi, et ma manière de concevoir mes possibilités d'activer mon corps, l'espace, mes sensations, et de m'échapper de l'engourdissement de la honte.

Ma pratique sert en quelque sorte à désamorcer les outils spécifiques de la honte telle que caractérisée par Brené Brown (2006). Selon elle, celle-ci se divise en trois composantes qui forment sa force et sa complexité : se sentir pris.e au piège, impuissant.e et isolé.e (2006, p. 45). Tout d'abord, Brown affirme qu'être pris.e au piège est une réduction des options d'un individu, jumelé à de hautes attentes envers

ellui (2006, p. 46). Comme le met en exergue ma pratique, le dessin offre la possibilité d'explorer des plaisirs qui sortent de cette narration – de se faire multiplier les possibilités plutôt que de les restreindre. Brown définit le sentiment d'impuissance, lui, en l'opposant à la notion de pouvoir, qu'elle caractérise comme « the ability to act or produce an effect » (Dictionnaire Merriam-Webster cité dans Brown, 2006, p. 46). Pour contrer ce sentiment, elle explique qu'il faut d'abord prendre conscience d'une situation problématique afin d'exercer un changement (Brown, 2006, p. 46). Dans le cas de mes dessins, je propose de joindre le plaisir corporel à une prise de pouvoir sur son environnement en transformant les monuments qui agissent comme des symboles des systèmes capitaliste, patriarcal et colonial. Sous ma plume, ils deviennent des objets jouissifs, vidés de l'idéologie qu'ils réitèrent. Finalement, Brown démontre comment la combinaison de la sensation d'être pris.e au piège et impuissant.e donne lieu à un sentiment d'isolement ; « [a] feeling that one is locked out of the possibility of human connection and of being powerless to change the situation. » (Miller et Stiver cité dans Brown, 2006, p.46). Ainsi, rendre visibles par le dessin mes fantasmes d'existence en prenant du pouvoir dans l'espace public et dans mon corps me permet de briser l'isolement causé par la honte.

Parallèlement, dans ma démarche, montrer toutes mes envies perverses, c'est-à-dire, tous mes fantasmes transgressant le régime hétérorepro-normatif, désamorçe le mécanisme de honte qui me confinait normalement dans l'isolement. Puisqu'il ne serait pas sécuritaire aujourd'hui de les réaliser publiquement, mes désirs d'existence extérieurs à ceux prescrits par le capitalisme hétéropatriarcal peuvent au moins se manifester de manière visuelle. L'extériorisation et le partage de ces images sur le papier invitent les regardeur.euse.s à se connecter avec leur univers pervers intérieur et, ultimement, à envisager de nouvelles façons de vivre – autres que de naître, travailler, faire un peu de *cash*, s'occuper des hommes dans leur vie, et mourir. Peut-être ne suis-je pas la seule à pouvoir trouver jouissif le son des pâtes sous la pression de mes pieds nus?

Dans ce chapitre, j'ai présenté les méthodes exploratoires de mes premières démarches pour me dépendre de l'érotisme repro-normatif prescrit par les systèmes capitaliste, colonialiste et patriarcal. Mes moyens étaient alors concentrés à s'opposer et à répondre directement à la sexualité hétéronormative. Dans le prochain chapitre, j'expose les avenues abordées afin de m'ouvrir vers un érotisme queer. J'y

propose d'autres avenues empruntées dans l'intention de nourrir ma soif d'expansion et reprendre pouvoir sur mon corps.

CHAPITRE 3

PROJET D'EXHIBITION

Comme je l'explique dans le chapitre précédent, avec *1000°* (2019-2022), j'ai élaboré des moyens de prendre du pouvoir dans les lieux où je vis grâce à mon alter ego. De leur côté, la série *Extase* (2020-2021) ainsi que les micro-interventions dans l'espace public ont appuyé le développement de mes sens. En parallèle à ces recherches créatives, j'ai aussi acquis des connaissances sur l'érotisme afin de me détacher de l'hétéronormativité et des stéréotypes de genre. Ces expériences m'ont amenée à un projet qui englobe tous ces éléments – qui étaient, pendant mon parcours, examinés de manière fragmentée.

Le dernier chapitre traitera donc de mon exposition finale, un corpus de dessins ayant comme protagoniste mon alter ego, travaillant à subvertir les monuments par le biais de bijoux et accessoires sexuels. Je déclinerai les influences théoriques et pratiques ayant nourri ce choix de présentation. Tout d'abord, j'établirai ma définition de l'érotisme queer, basé sur les écrits de la poétesse Audre Lorde (1978), ainsi que sur la définition du terme *queer* proposée par le professeur en études culturelles Fabio Cléto (2006). L'écosexualité d'Annie Sprinkle et Beth Stephens (2021) et l'utilisation de l'alter ego chez Fatebe d'Ebecho Muslimova (Hawley, 2021), elles, placeront les points d'ancrage de ma relation à mon environnement. Les éducatrices sexuelles Dossie Easton et Janet W. Hardy (2003) m'éclaireront, elles, sur les pratiques incluses dans l'acronyme BDSM (Bondage, Dominance/Discipline, Sadisme/Soumission, Masochisme). De son côté, l'autrice Barbara Carellas (2017) me renseignera au sujet d'interactions sensuelles sans pénétration. Ces principes caractérisent la dynamique de la relation explorée dans mes dessins. Puis, les définitions du contre-monument avancées par Quentin Stevens, Karen A. Franck et Ruth Fazakerley (2018) m'aideront à m'approprier l'esthétique de la commémoration dans les éléments sélectionnés pour l'installation de l'exposition.

3.1 Déprendre le cul de la culture hétéronormative : définition de l'érotisme *queer*.

Comme je l'ai mentionné précédemment, un des textes fondateurs venus éclairer ma pensée sur la notion d'érotisme dans une perspective féministe est *Uses of the Erotic: The Erotic as Power* (1978) par la féministe lesbienne noire Audre Lorde (1978, p. 59). Elle nous y offre sa vision du terme :

The very word erotic comes from the Greek word eros, the personification of love in all its aspects—born of Chaos, and personifying creative power and harmony. When I speak of the erotic, then, I speak of it as an assertion of the life force of women; of that creative energy empowered, the knowledge and use of which we are now reclaiming in our language, our history, our dancing, our loving, our work, our lives. (Lorde, 1978, p. 55)

À partir de cette lecture, je me recentre sur mon expérience du monde en me basant sur mes intuitions, ce qui me guide vers une quête pour élargir le spectre de mon agentivité. Le va-et-vient entre le travail fait avec mon alter ego et les micro-interventions filmées permet de nourrir chaque méthode. Je m'y autorise à tester la façon dont je souhaite reprendre le contrôle, réorienter mes désirs, agir avec plus de liberté, et ce, tout en m'octroyant le droit de commettre des erreurs. Je peux ainsi me questionner et explorer fluidement les moyens employés afin d'échapper à la reproduction de gestes et de dynamiques hétéronormatives.

C'est donc la rencontre entre l'érotisme tel qu'établi par Lorde (1978) et le terme *queer* qui arrivent à ouvrir les possibilités entreprises dans cette recherche. C'est la notion de *queer* qui vient m'aider à qualifier la relation sensuelle au monde que je tente d'établir. Ce terme, je le caractérise suivant la définition proposée par le professeur en étude culturelle Fabio Cleto (2006):

We can turn to the etymology of the word “queer” which comes from the Indo-European word “twist.” Queer is, after all, a spacial term, which then gets translated into a sexual term, a term for a twisted sexuality that does not follow a “straight line,” a sexuality that is bent and crooked (Cleto cité dans Ahmed, 2006, p.69)

Dans mon cas, l'érotisme *queer* – donc *twisted*, *bent*, *crooked*, prend sa forme en réponse aux multitudes de pratiques qui proviennent des dynamiques hétéronormatives, c'est-à-dire qui sont centrées autour du plaisir du pénis des hommes cis dans un but de reproduction ou d'imitation de la reproduction.

En adoptant la posture érotique féministe d'Audre Lorde avec son approche qui consiste à porter une conscience accrue à ses perceptions et son senti dans chacune des facettes de notre vie, je dévie de la *straight line* dont parle Cleto. Il m'est possible d'aborder mon environnement avec ma propre faculté d'agir et de penser en transgressant les normes patriarcales. Selon l'autrice féministe Sara Ahmed dans *What's the use ?*, pour pratiquer une utilisation queer de quelque chose, on doit transcender la bonne manière de l'employer en repérant son potentiel de perversion (Ahmed, 2019, p. 200). Elle précise : « Queer use might require a certain willingness to be perverse, to deviate from the straight path, the right path. The word perversion can refer not only to deviations from what is true or right but to the improper use of something » (Ahmed, 2019, p. 201). La perversion augmente donc les possibilités du quotidien et transgresse les normes du patriarcat tout en nous concédant plus d'autonomie et nous guidant vers l'empowerment.

Si j'ai pu, avec la série *1000°*(2019-2022), faire une utilisation queer de mon environnement en observant mes propres désirs et en questionnant leurs origines, avec les esquisses du projet final, j'ai réussi, par l'entremise de mon alter ego pervers, à jouir de ma vie de tous les jours en transformant des monuments en objets sources de plaisir.

Par exemple, dans le dessin *Big boy* (2022), mon alter ego interagit avec le poète Émile Nelligan, le considérant en le plaçant dans un rôle de *fuck boy*⁸. Celui-ci répond à l'appel avec de beaux mots bien tournés pour tenter d'être impressionnant. L'acronyme STFU (shut the fuck up) est utilisé pour court-circuiter ses efforts. Je tiens à préciser que je n'ai rien contre Nelligan spécifiquement (!). Dans ce cas-ci, comme dans plusieurs de mes œuvres, les monuments originaux sont sciemment vidés de leur sens – ils constituent des opportunités de jouer, d'avoir du plaisir, des situations pour explorer avec son agentivité. Ainsi, ce dessin fait office de réponse au contexte du *Monument à Émile Nelligan* (2007) (Bureau d'art public, s. d.), c'est-à-dire, au fait qu'il s'agit d'une des trois statues dédiées à des personnages masculins dans le carré Saint-Louis. Ce « STFU » s'adresse plus largement à la surreprésentation des hommes dans les pratiques commémoratives en général.

Figure 3.1 *Big boy* (2020). Encre de Chine sur papier, 12 x 18 pouces



⁸ Un *fuck boy*, tel que défini par l'utilisateur.ice Bbnutnut du Urban Dictionary (2015) est « Basically a boy who fucks girls around; gives mixed signals, tell you they want you then drop you and pretend you mean nothing to them. »

Avec la seconde œuvre prenant comme prétexte cette statue, intitulée *Lick your jardin de givres™* (2022), la sculpture dédiée à Nelligan devient plutôt une source de volupté, dont les surfaces aux multiples textures sont explorées par mon alter ego. Elle demande son consentement de manière menaçante pour le lécher en se servant d'un objet que j'ai imaginé à travers mes dessins – ici, il s'agit de ce que j'ai appelé le *contre monument collier porte-condom*. Cette itération fait suite au dessin *Fontaine* qui réfléchit à la présence de fontaines dans les parcs dont la seule fonction est d'être uniquement un objet contemplatif – comme je l'ai souligné plus tôt, toute autre utilisation de celles-ci est strictement interdite, et ce, malgré leur potentiel rafraichissant, nettoyant, désaltérant et amusant. J'ai décidé de créer un objet fictif à partir de motifs trouvés sur la fontaine du Carré Saint-Louis – les transformant en outil qui génère du plaisir pour la personne qui le porte. J'ai imaginé un des anneaux trouvés sur la fontaine dans une fonction détournée : dans mon dessin, cet anneau permet d'accrocher un préservatif dans lequel on peut glisser sa langue offrant ainsi une barrière de protection qui invite à lécher l'espace (public) en toute sécurité.

Figure 3.2 *Lick your jardin de givres™* (2022). Encre de Chine sur papier, 24 x 36 pouces



Inventer ces faux objets en dessin m'aide à me déprendre de l'hétéronormativité en imaginant de nouvelles sensations dans de nouveaux contextes. L'existence de représentations de mon alter ego explorant toutes ces manières d'agir érotiquement dans le monde m'autorise, en quelque sorte, à me projeter de manière *twisted, bent, crooked* en détournant les mécanismes de ces normes qui influencent ma pensée. Les objets que je crée deviennent eux aussi des appuis à ces pratiques queers – *twisted* – d'érotiser le monde : munie d'outils spécifiques pour s'engager avec le monde qui l'entoure, mon alter ego peut lécher ce qui l'entoure pour en connaître la texture. De plus, m'imaginer les porter par l'entremise de mon alter ego me stimule et m'incite à me considérer comme un individu actif dans l'espace public, plutôt que passif. Je reviendrai plus en détail sur le design de ces objets en élaborant sur les relations BDSM et tantra⁹ qu'ils établissent entre les monuments qu'ils représentent et leurs potentiel.le.s porteur.euse.s.

3.2 Érotisme *queer* et relation à l'environnement

Le travail sur l'écosexue de Stephens et Sprinkle puis l'alter ego d'Ebecho Muslimova ont exemplifié des rapports sensuels à l'environnement comme tactique d'*empowerment*. Beth Stephens et Annie Sprinkle forment un duo d'artistes depuis 2002 et travaillent sur les thématiques de l'amour, du sexe et de l'écologie *queer*. Elles sont notamment connues en tant qu'instigatrices du mouvement écosexuel, qui se caractérise par le fait d'établir une relation amoureuse et sexuelle avec la planète Terre (Stephens et Sprinkle, s. d.). Leur pratique m'intéresse puisqu'elles se penchent sur des moyens d'ouvrir les possibilités de l'érotisme tout en s'émancipant des restrictions repronormatives du capitalisme et du patriarcat. Suivant leurs recherches, l'écosexualité – ou une personne écosexuelle – serait définie comme suit :

⁹ Dans ce texte, je m'intéresse aux pratiques tantriques développées par Barbaras Carrellas (2017), celle-ci ont permis d'ouvrir les possibilités sensuelles en dehors du sexe avec pénétration. Malgré les bénéfices d'une telle approche, je reconnais toutefois que la forme de tantra qu'elle propose est une appropriation culturelle. Carrellas, une personne blanche, profite financièrement de ces pratiques issues de l'Inde en conservant uniquement l'aspect physique et en évacuant l'aspect spirituel. Pour plus d'informations sur l'appropriation occidentale des pratiques spirituelles de l'Orient, consultez le texte *Spiritualizing the Other : Appropriating and Commodifying Practices in Metaphysical Religion* (2021) de la chercheuse en religion Andrea R. Jain.

ecosexual \ 'ε:kəʊ 'sɛkʃ(əw)əl : eco from ancient Greek oikos; sexual from Latin, sexuales. 1. A person who finds nature romantic, sensual, erotic, or sexy, which can include humans or not. 2. A new sexual identity (self-identified). 3. A person who takes the Earth as their lover. 4. A term used in dating advertisements. 5. An environmental activist strategy. 6. A grassroots movement. 7. A person who has a more expanded concept of what sex and orgasm are beyond mainstream definitions. 8. A person who imagines sex as an ecology that extends beyond the physical body. 9. Other definitions as yet to be determined. (Sprinkle *et al.*, 2021, p.2)

Comme elles le rapportent dans *Assuming the Ecosexual Position : The Earth as Lover* (2021), le commissaire et auteur Paul B. Preciado les invite à participer à la *Documenta 14* (2016), lors de laquelle elles présentent le projet *Exercise #25 : Post-Porn Activism and Ecosexual Freedom and An Evening with Annie Sprinkle and Beth Stephens and a Wet Dreams Water Ritual*. Cette performance prend place au Municipality Arts Center à Athènes, anciennement une station de police. Dans le but d'entamer un processus de guérison avec le lieu, elles convient des participants à explorer le potentiel sensuel de l'eau qui s'y trouvait utilisée pour la torture. Par une multitude de gestes proposés au public, elles subvertissent cet élément pour lui redonner son rôle de source de plaisir (Sprinkle *et al.*, 2021, p.171-188) :

Be a witness – Play water music on a balloon – Shake a water rattle – Shed tears – Dribble – Sprinkle water with wet leaves – Move like water – Wave a water pom-pom – Spray – Tell water what you love about it – Make love with some water – Blow bubbles – Meditate – Sweat – Drink water – Clean the floor – Other (While being respectful of the history of the space we are in.) (Stephens *et al.*, 2016, p. 1)

Figure 3.3 Sprinkle, A. et Stephens B. (2017) *wet dreams water ritual* [documentation de la performance]. Documenta 14, commissaire Paul B. Preciado. Athens, Grèce.

<https://sprinklestephens.ucsc.edu/2020/10/01/documenta-14-athens-parliament-of-bodies/>



Entre leur pratique et la mienne, je constate plusieurs similarités, notamment dans le développement d'un érotisme orienté vers un environnement plutôt que vers un partenaire humain. De plus, elles s'intéressent aux plaisirs charnels, en explorant le potentiel de sensations matérielles de différents objets, comme moyen de balancer des dynamiques de pouvoir avec des figures (ou lieux) d'autorité. Cela dit, nos méthodes divergent lorsqu'on s'attarde plus spécifiquement aux sujets qui stimulent notre sensualité. En effet, leur attention est portée sur des éléments de la nature – dans ce cas-ci de l'eau. De mon côté, je me penche sur des composantes oppressantes dans l'espace public, tel que des monuments d'individus représentant la domination patriarcale.

Pour cette dernière partie de ma recherche-crédation, l'approche de l'écosexualité m'encourage à vouloir renverser – de manière ludique, mais engagée – les dynamiques de pouvoir des objets avec lesquels mon alter ego interagit.

Figure 3.4 Muslimova, E. (2020) *Fatebe Sister Booth A* [dessin] Galerie Maria Bernhain, Zürich, Suisse. (photo par Shark Senesac)



Mon utilisation de l'alter ego, dans cette dynamique particulière engagée envers son environnement, est également nourrie par le travail d'Ebecho Muslimova. Dans ses œuvres, son alter ego appelé Fatebe défie les codes de l'hétéronormativité, et ce en jouissant de son corps tel qu'elle le désire en relation avec les objets qui font partie de son milieu (Hawley, 2021). Muslimova nous inclut par effet miroir en reproduisant des éléments architecturaux qui reflètent le lieu d'exposition où sont présentés ses dessins. De la même manière, je vise à effectuer des propositions qui invitent à traiter la relation à un contexte spécifique pour son potentiel de sensation. Cela dit, pour Muslimova, la vulve et le vagin constituent ses principaux instruments de perception de l'environnement, on peut d'ailleurs le voir dans *Fatebe Sister Booth A* (2020). De mon côté, je cherche plutôt à me détacher de la sexualité centrée sur les parties génitales. Comme je l'ai mentionné plus tôt dans ce mémoire, mon travail m'a préalablement amenée à considérer les autres membres du corps, les choses, l'espace public et le désengourdissement comme des outils prépondérants à l'exploration d'un érotisme *queer*. Cette quête de réorientation se poursuit pour moi dans le fait d'élaborer une pratique du contre-monument, et ce, en faisant appel à certains jeux sensuels issus du BDSM et du tantra.

3.3 BDSM et tantra contre-monumental comme rapport sensuel à l'environnement

La manière précise d'établir une relation sensuelle à l'environnement avec les bijoux et les accessoires utilisés par mon alter ego se trouve inspirée des pratiques BDSM et tantra. En effet, l'approfondissement de ces approches de l'érotisme dites alternatives a contribué à élargir ma vision de celui-ci. Les nouvelles possibilités physiques et psychologiques qu'elles offrent m'enrichissent comparativement aux codes cishétéropatriarcales et *vanilla*¹⁰.

Comme le mentionnent les autrices en éducation sexuelle Dossie Easton et Janet W. Hardy, les pratiques BDSM transgressent les normes hétérosexuelles des régimes patriarcal et capitaliste. Ceux-ci comportent des activités « [...] in which the participants eroticize sensations or emotions that would be unpleasant in a non-erotic context » (2003, p.4). Le spectre de ressentis érotiques peut donc inclure des sensations douloureuses et des émotions telles que la colère, l'humiliation ou la tristesse. Avec certaines réserves sur l'emploi du mot *pouvoir*, trop souvent associé à des abus selon elles, elles qualifient les dynamiques de ces pratiques alternatives en tant que « consensual power exchange » (Easton et Hardy, 2003, p.4). Elles notent d'ailleurs que même si l'esthétique de certaines activités et gestes peut sembler violente, ce qui se passe dans la tête des gens qui s'y adonnent est complètement différent. En effet, l'échange doit être établi dans un contexte de négociation et de communication dans lequel les participants se sentent en sécurité, chacun des partenaires a le bien-être d'autrui à cœur (Easton et Hardy, 2003, p.4-5). Les autrices distinguent les forces relationnelles comme étant du *power-over* et *power-with*. La première est observée principalement dans des hiérarchies capitaliste ou patriarcale, comme un *empuissancement* dépendant de l'exploitation et du contrôle des autres. La seconde suggère d'acquérir de la puissance de manière exponentielle en la partageant : « The more I have, the more you have » (Easton et Hardy, 2003, p.7). Elles expliquent que le rôle de la personne *bottom* ou *submissive* (*sub*) est de prêter son pouvoir alors que la personne *top* ou *dominante* (*dom*) se saisit de ce pouvoir en y engageant sa propre force (Easton et Hardy, 2003, p.7). Pour les *tops* ou *doms*, ce modèle d'échange permet d'expérimenter entre autres avec sa créativité et ses compétences manuelles, de s'autoriser à prendre de l'importance et du contrôle en plus

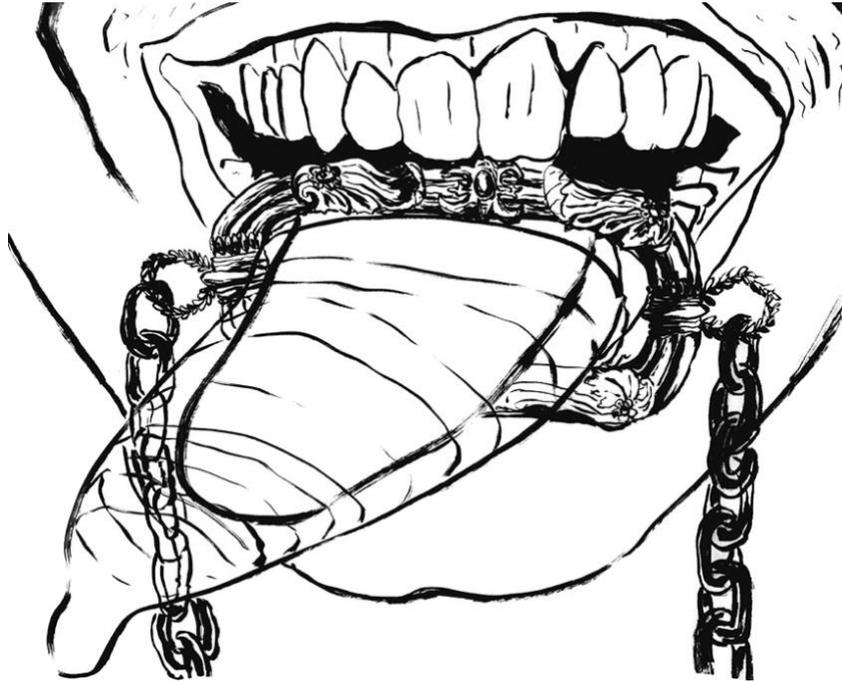
¹⁰ Défini par la chercheuse en anthropologie Misty Luminais, ce dernier terme rassemble « [...] the mainstream ideology of sex as monogamous, romantic, heterosexual, and procreative » (Luminais, 2012).

d'agir avec force selon les désirs de sa.on partenaire sub (Easton et Hardy, 2003, p.8-9). De leur côté, les personnes bottoms ou subs peuvent soutirer du plaisir de ce type d'interaction, notamment en renonçant à leurs responsabilités et en reléguant le contrôle de leurs comportements à quelqu'un d'autre. Les autrices soulignent aussi que la douleur provoque le relâchement d'endorphine qui en retour peut mener à l'extase (Easton et Hardy, 2003, p. 9). Des recherches récentes sur les pratiques BDSM (Andrieu et al., 2019, p.17) démontrent que celles-ci, lorsque réalisées avec consentement, ne constituent pas un danger. Au contraire, dans un contexte thérapeutique, elles pourraient même potentiellement contribuer à un processus de guérison psychologique en modifiant « [...] the meaning of physical suffering by transforming it into voluntary pain, through consensual constraints. » (Andrieu et al., 2019, p.18).

Ces notions sur les approches BDSM et leur pouvoir transformateur me servent à identifier, dans la construction de l'espace public, des dynamiques de *power-over* afin d'inventer des jouets sexuels qui m'aideraient à transformer celles-ci en *power-with*. De cette façon, je tente d'imaginer, dans mon exploration avec les monuments à travers mon alter ego, une relation égalitaire avec les forces qui dominent la ville.

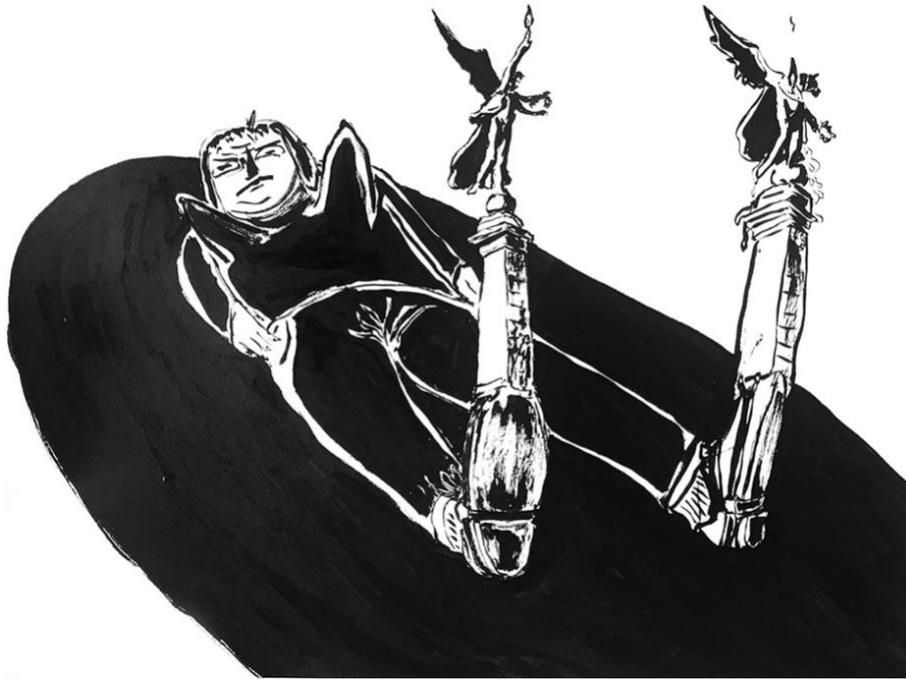
D'un côté, en assumant le rôle de top vis-à-vis mon environnement, je peux expérimenter et exister dans cette position – une posture à laquelle je n'ai pas un accès facile en tant que personne éduquée comme femme. Le contre-monument collier porte-condom, présenté dans *Lick your jardin de givres™* et dont on peut voir les détails dans *Étude 1 pour Contre-monument 1 : Collier porte-condom (Fontaine du Carré Saint-Louis)* (2021), est un bon exemple de pouvoir-avec. Avec l'utilisation de cet outil, toutes les textures et les surfaces me sont permises pour un plaisir charnel. Ainsi, je peux co-créeer des possibilités avec mon environnement puisqu'en étant à l'affût des choses qui m'entourent je suis plus portée à en prendre soin et à les considérer pour tout leur potentiel.

Figure 3.5 *Étude 1 pour Contre-monument 1 : Collier porte-condom* (Fontaine du Carré Saint-Louis) (2021). Encre de Chine sur papier, 14 x 17 pouces



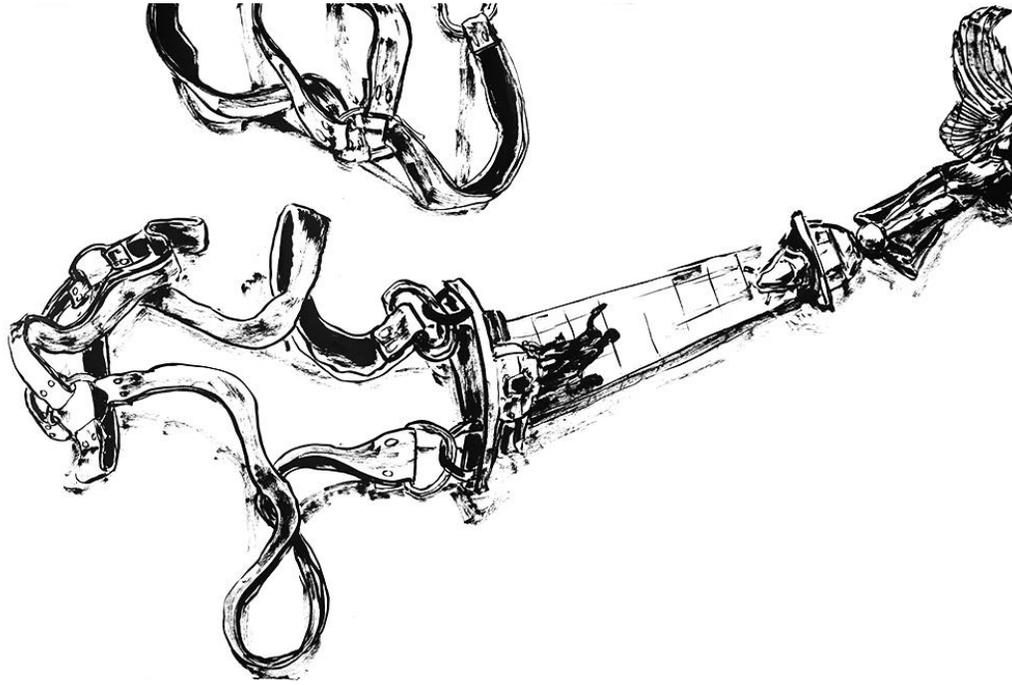
J'ai fait l'expérience de l'adoption d'une attitude servile dans mon quotidien, notamment dans l'espace public – par exemple, en me résignant à vivre en acceptant les oppressions. En établissant des relations BDSM avec mon environnement, les actes de soumission que j'y décèle rendent légitime mon lâcher-prise afin de ne pas toujours devoir être forte, combattante et résistante. Mon alter ego me permet de sublimer cette douleur en source de plaisir pendant un instant. Par exemple, les *Études 4 et 6 pour Contre-monument 4 (Monument à George-Étienne Cartier)* (2021) sont inspirées du monument *Monument à George-Étienne Cartier* (1919) réalisé par George William Hill. Sur la colonne de la statue d'origine, on retrouve une figure ailée, allégorie de la Renommée (Bureau d'art public, s. d.). Dans mon dessin, cette figure se transforme en chandelles installées sur les chaussures de mon alter ego à l'aide de harnais de cuir.

Figure 3.6 *Étude 4 pour Contre-monument 4 (Monument à George-Étienne Cartier)* (2021). Encre de Chine sur papier, 18 x 24 pouces



Le jouet sexuel/contre-monument représenté plus haut, en s'attachant au bout de soulier, est conçu pour permettre à l'individu qui le porte de se déplacer dans l'espace public en ayant la possibilité de le subvertir, et d'en retirer du plaisir. Simplement en se couchant par terre, la personne se convertit instantanément en œuvre contre monumentale puisque les chandelles s'érigent à la verticale, comme on peut le voir dans la figure 3.6. Une fois allumées, les chandelles-allégorie offrent une sensation kinky semblable à celles des jeux de bougie – une pratique qui consiste à faire couler de la cire chaude sur le corps de ses amant.e.s pour le.a faire souffrir délicieusement. Ainsi, à travers le dessin, je peux revisiter l'expérience douloureuse de mon effacement dans l'espace public, représenté par la figure allégorique qui se consume, et la transformer en source d'extase.

Figure 3.7 *Étude 6 pour Contre-monument 4 (Monument à George-Étienne Cartier) (2021).*
Encre de Chine sur papier, 26" x 40" pouces



Dans ces scénarios fantasmés, les partenaires avec qui je lutte, je joue et j'échange du pouvoir ne sont pas directement les sculptures commémoratives ou ce qu'elles représentent, mais plutôt la place symbolique et la valeur que je leur accorde dans ma pensée. Ainsi, même si je ne peux pas changer les dynamiques de pouvoir dans le monde par l'art, je peux au moins les pervertir et matérialiser ces perversions joyeuses par le papier et l'encre.

Mes recherches m'ont aussi orientée vers l'univers du tantra, guidée par l'autrice et éducatrice sexuelle Barbara Carrellas et son livre *Urban Tantra*, écrit dans le contexte de la crise du sida dans les années quatre-vingt, alors qu'elle voyait beaucoup de ses proches en mourir. Elle ouvre la jouissance et à des rencontres plus sécuritaires sans échange de fluides, voire sans contact. Son approche se concentre sur une sexualité consciente où toutes les parties du corps ont le potentiel d'être érotisées, incluant certaines fonctions telles que la respiration, la visualisation ou la production de sons (Carrellas, 2017).

La quête de puissance qu'elle nous propose semble complémentaire à celle du *power-with* des dynamiques BDSM, cependant, dans ce cas-ci, nous devons reconnaître et exercer les forces de nos propres capacités physiques et mentales. Elle explique ici comment puiser dans les richesses de notre chair en nous permettant d'atteindre l'extase qu'elle présente comme une forme d'empowerment :

Ecstasy (also referred to as bliss or ecstatic bliss) is a peak experience. Peak experiences expand our possibilities. They give us permission and encouragement to reach higher and receive more. They give us a taste of our own physical power and put us in touch with our higher metaphysical power. (Carrellas, 2017, p. 99)

Ses recherches ont contribué à ouvrir le domaine de l'érotisme pour moi en m'aidant à considérer la force de l'imaginaire comme source de jouissance. Je ne parle pas ici que de fantasmer sur des scénarios, mais plutôt d'imaginer carrément des sensations physiques. Voici un de ses exercices de visualisation qui illustre cette idée :

Close your eyes.
Put all your attention on the little finger of your right hand.
Send your breath there.
Visualize light from one hundred stars shining into this little finger.
Hear the sounds inside your finger.
Feel the blood pulse there.
Do this for a couple of minutes.
How does your little finger feel? Bigger, more awake, and more alive, right? Some people describe it as feeling as if their little finger is the only finger on their hand
(Carrellas, 2017, p. 134-135)

Cette activité démontre selon moi la puissance de la visualisation et le pouvoir des suggestions verbales pour amplifier les sensations. Les exercices de Carrellas m'ont inspirée à travailler, dans mes dessins, également avec les mots – en utilisant les codes de la bande dessinée, par exemple le phylactère. Ces aspects verbaux se manifestent abondamment au cours de ma recherche-crédation. Dans mon dessin *What*

is an erotic sound ? (2019), mentionné plus tôt dans ce mémoire, l'interprétation de l'œuvre se trouve augmentée par cette question au-dessus d'un pied écrasant des macarons – le texte suggère qu'il y a une connotation aguicheuse à la scène. De cette façon, le.a regardeur.euse est incité.e à reproduire dans sa tête le son créé par le geste évoqué, et ce, afin d'affirmer si cela lui donne l'impression d'un bruit érotique. Dans les esquisses récentes, comme *Lick your jardin de givre™* (2022), l'écart entre le monument, la langue et la phrase « May I lick your jardin de givre » crée un espace d'imagination. La personne qui regarde est invitée à décider quelle partie d'Émile Nelligan est un jardin de givre, puis à deviner l'action qui s'en suivra.

Figure 3.8 Étude 7 pour *Contre-monument 5 (G-string Lion de Belfort)* (2021). Encre de Chine sur papier, 24 x 36 pouces



Les exercices de visualisations de sensations proposés par Carellas m'ont inspiré à élaborer le bijou *G-string Lion de Belfort* dans l'étude 7 pour *Contre-monument 5*. Cet objet est composé de chaînes qui maintiennent en place une reproduction de la tête du lion du monument original réalisé en 1897 par George William Hill (Bureau d'art public, s.d.). Accrochée au nez de la bête, une chaîne traîne jusqu'au sol et augmente la capacité à ressentir de la personne qui le porte – par exemple, en frottant sur les différentes textures d'un lieu. Celui-ci peut s'imaginer l'extension de son sexe servant alors d'outil pour

éprouver son environnement en le ressentant par la vibration de la chaîne-organe, comme je l'ai représenté dans mon dessin ci-bas.

Figure 3.9 *Étude 8 pour Contre-monument 5 (G-string Lion de Belfort)* (2021). Encre de Chine sur papier, 12 x 18 pouces



Les connaissances acquises sur les échanges de pouvoir BDSM et les exercices de visualisation du tantra m'ont aidée à concevoir des dessins de bijoux et jouets sexuels qui multiplient le spectre de sensations pouvant être érotisées. Cela me permet de mettre en exergue que je ne suis pas dans une simple quête de sensualité, mais bien d'un érotisme queer, donc élargi et émancipatoire – et que ma posture face aux objets de l'espace public avec lesquels j'établis une relation est, bien sûr, une posture critique. Puisque je m'oppose aux valeurs véhiculées par les œuvres commémoratives que je prends comme prétextes, je qualifierais mon travail artistique de contre-monumental. Dans l'article *Counter-monuments : the anti-monumental and the dialogic* (2018), les chercheur.euse.s en urbanisme Quentin Stevens, Karen A. Franck et Ruth Fazakerley expliquent que, de manière générale, le contre-monument s'objecte aux conventions de la discipline commémorative (Stevens et al., 2018, p.718). Cette approche s'attarde autant aux sujets reproduits, aux autorités ou systèmes représentés, qu'à sa matérialité (Stevens et al., 2018, p.734). Selon ceux-ci, la pratique du contre-monument se décline en deux stratégies, la première, anti-monumentale, se caractérise comme : « [...] contrary to conventional subjects and techniques of monumentality, adopting

antimonumental design approaches to express subjects and meanings not represented in traditional monuments » (Stevens et al., 2018, p. 719). La seconde approche, dialogique : « critiques the purpose and the design of a specific, existing monument, in an explicit, contrary and proximate pairing. » (Stevens et al., 2018, p. 719). Il m'apparaît qu'avec ma série de dessins 1000°, j'ai, dans le passé, surtout exploré l'approche dialogique. En effet, mon alter ego entre, à maintes reprises, littéralement en conversation avec les personnes commémorées, par exemple dans l'œuvre *Crémazie père de la poésie* (2019). Comme le mentionne cet article sur la contre monumentalité, l'approche dialogique permet de créer de nouvelles significations qui vont au-delà de celles véhiculées par chacune des œuvres (Stevens et al., 2018, p. 729). Dans ce cas-ci, le corps perçu comme féminin de mon alter ego, qui normalement est associé à la passivité et l'impuissance (Weresh, 2018, p. 41), s'ajoute au monument dédié à Crémazie commémorant la bataille de Fort Carillon (1758) et immortalisée dans un de ses poèmes (Bureau d'art public. s. d.). Les deux personnifications maintenant juxtaposées soulignent l'effacement des femmes dans les pratiques commémoratives.

Dans ce dessin, mon alter ego aborde la représentation de Crémazie dans l'œuvre *Monument à Louis-Octave Crémazie* (1906) réalisée par Louis-Philippe Hébert. Le personnage approche le monument avec sensualité, en collant son corps nu à lui et en flirtant, s'enquérant de son statut social : « Si t'es le père de la poésie canadienne-française, y'avais-tu une mère ? ». Cette phrase surligne l'effacement de la contribution des femmes dans la société, en particulier dans les pratiques commémoratives, comme je l'ai démontré dans mon premier chapitre. Dans le cas de ce monument, l'utilisation prévue est d'honorer la mémoire de Crémazie. En le mettant sur un piédestal, l'objet transmet, entre autres, des valeurs du patriarcat en rappelant l'importance des hommes. Il souligne aussi la bravoure et le sacrifice de ceux morts au combat, notamment avec son inscription « Pour mon drapeau je viens mourir ici », adjacente à la représentation d'un soldat mort (Bureau d'art public. s. d.). Mon alter ego me permet d'utiliser de manière queer le monument – faisant de mon dessin un contre-monument, et faisant de cet objet de commémoration un outil qui préserve des idées nocives du patriarcat qui exclut les femmes de la mémoire collective. C'est une fonction spécifique de l'approche dialogique du contre-monument que mon dessin agissait donc, initialement.

Figure 3.10 *Crémazie père de la poésie* (tirée de la série *1000°*) (2020). Encre de Chine sur papier mylar, 12 x 17 pouces



Avec les esquisses réalisées pour le projet final, je poursuis mon exploration de l'utilisation queer des monuments comme tactique contre monumentale dialogique – cela dit, cette fois-ci, il ne s'agit pas seulement de discuter avec les figures représentées, mais plutôt de vider les statues de leur sens en les transformant en bijoux et accessoires sexuels. Les reproductions modifiées et réduites des sculptures commémoratives deviennent des objets médiateurs à travers lesquels expérimenter (avec) l'espace public. J'ai choisi de tracer sur le papier plutôt que de matérialiser mes jouets fantasmatiques personnels – ce qui permet, selon moi, davantage d'ouverture chez les regardeur.euse.s, qui pourraient, face à eux, s'imaginer leur propre utilisation queer de leur environnement.

D'une certaine façon, la mise en exposition des dessins que je présenterai dans la prochaine section apparaît aussi contre monumentale, en ce sens que les objets présentés deviennent (re)chargés de sens une fois que l'on comprend qu'ils réfèrent à l'univers des pratiques commémoratives. L'atmosphère d'événements officiels qui normalement aurait dû être pompeuse et sévère se révélera, dans mon cas,

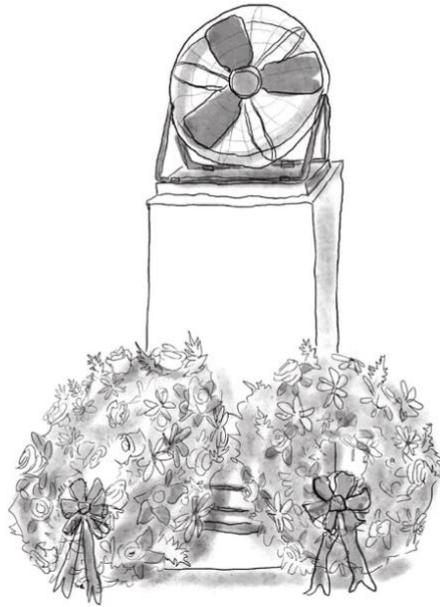
plutôt bancale et viscérale, ce qui réitère l'importance de l'expérience corporelle, et mon approche détournant les codes d'autorité de l'art commémoratif.

3.4 Appropriation de l'esthétique de la commémoration dans l'installation de l'exposition

Pour l'installation des dessins, je compte utiliser des éléments qui évoquent l'esthétique des événements et des lieux commémoratifs officiels autant dans les objets choisis que dans leur aspect solennel au premier abord. La composante centrale est un socle imitant le piédestal d'un monument, sur lequel se trouvera un ventilateur de type industriel, puis, au pied seront déposées deux couronnes de fleurs. Celles-ci vont éventuellement faner au fil de l'exposition, soulignant l'éphémérité des choses vivantes. L'odeur, elle, ajoutera à l'expérience des sens dans l'espace.

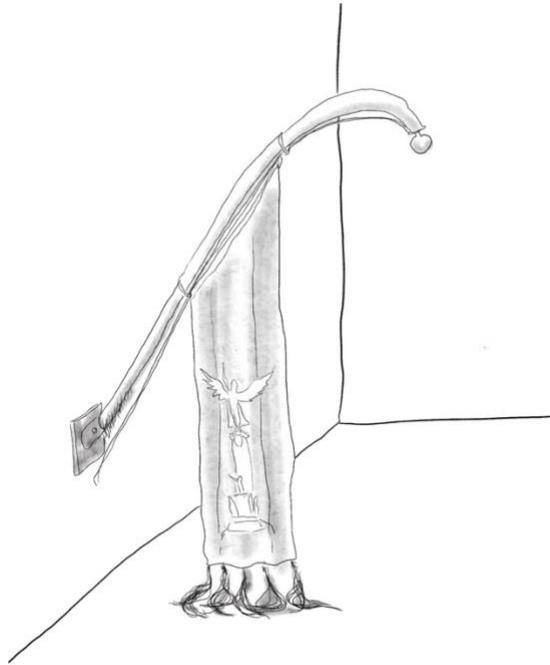
Pour l'installation des dessins, je compte utiliser des éléments qui évoquent l'esthétique des événements et des lieux commémoratifs officiels autant dans les objets choisis que dans leur aspect solennel au premier abord. La composante centrale est un socle imitant le piédestal d'un monument, sur lequel se trouvera un ventilateur de type industriel, puis, au pied, seront déposées deux couronnes de fleurs. Celles-ci vont éventuellement faner au fil de l'exposition, soulignant l'éphémérité des choses vivantes. L'odeur, elle, ajoutera à l'expérience des sens dans l'espace.

Figure 3.11 *Étude pour monument* (2022) [dessin numérique]



Des drapeaux en tissu léger flotteront au vent artificiel et flanqueront les dessins sur papier vélin de grand format. Sur ceux-ci, je prévois d'imprimer une version simplifiée des monuments de la ville. Les mâts seront fabriqués partiellement en silicone pour leur donner un aspect flasque ce qui les fera se dandiner drôlement sous l'effet du ventilateur – encore une fois, détournant les matériaux (fixes, durs, durables) normalement utilisés pour la commémoration.

Figure 3.12 Étude pour monument (2023) [dessin numérique]



Ce cadre de référence de l'esthétique commémorative commune à plusieurs instances officielles et gouvernementales des soi-disant Québec et Canada créeront, je crois, un ensemble familier pour les visiteur.euse.s. L'effet général sera subtilement corrompu par une facture approximative, crue et grotesque dans l'exécution des éléments, ce qui devrait alerter les visiteur.euse.s attentif.ve.s qu'il y a bel et bien quelque chose qui cloche.

En conclusion, les recherches de ce dernier chapitre m'ont permis de définir le champ d'exploration érotique capable de soutenir mon émancipation des systèmes colonialiste, capitaliste et patriarcal à travers ma pratique artistique. Le travail d'Annie Sprinkle et de Beth Stephens a validé mon désir d'orienter tout mon corps vers mon environnement afin de trouver des moyens d'apparaître et d'exister dans l'espace public. Puis, les éducatrices sexuelles, Dossie Easton, Janet W. Hardy et Barbara Carrellas m'ont guidée vers des méthodes pour me sentir vivante – des méthodes autres que celles autorisées par l'hétéropronormativité. Ensuite, en confectionnant des bijoux et jouets érotiques dont la forme s'inspire

d'œuvres commémoratives, j'ai pu intégrer dans mon processus un dialogue contre-monumental avec les sculptures originales. Donc, en plus d'élargir le spectre de mes capacités psychologiques et physiques à ressentir des émotions et des sensations normalement réduites par les systèmes auxquels je m'oppose, j'ai réussi à en détourner les dynamiques de pouvoir dans les monuments, symboles de ces systèmes visibles dans l'espace public. Le dessin devient donc à la fois une arme redoutable contre ces normes qui infiltrent ma pensée, et un jouet sexuel qui désengourdit mon corps.

CONCLUSION

Tout au long de ces trois années de recherches qui ont complètement chamboulé ma vie, ma quête était de comprendre comment l'érotisation de l'espace public par le dessin me permet de m'émanciper des normes capitalistes et patriarcales qui régissent mes comportements privés et publics.

J'ai d'abord exploré ces possibilités par mes dessins intuitifs, principalement ceux de la série *1000°*, que j'ai initialement conçus comme esquisses préparatoires pour des projets à grande échelle. Un peu naïfs, ceux-ci possédaient à tout le moins un humour noir et incisif qui me faisait rire à un moment où je vivais dans une violence opaque que je ne saisisais pas. Les petites blagues des mises en situation dans des lieux urbains pointaient déjà vers les forces que je ne pouvais pas encore nommer, qui m'étaient oppressantes et généraient en moi une frustration immense. Ces dessins m'ont guidée dans mes réflexions pour comprendre que l'espace public que je souhaitais investir avec mes œuvres est arbitraire et construit par le système capitaliste, patriarcal et colonial. Cette phase de ma recherche m'a permis de saisir la manière dont ces systèmes forgent l'expérience urbaine et la vaste divergence de cette expérience d'un corps à l'autre.

Ensuite, en cherchant à démystifier et définir l'érotisme qui s'invitait dans ma pratique de manière maladroite, je me suis d'abord heurtée au mur de la repronormativité. Intuitivement, je savais qu'il existait une manière de concevoir l'érotisme comme une force sensuelle débordante qui ne pouvait être confinée à la triste pornographie hétéro mainstream, aux scénarios de films hollywoodiens où le dernier râlement d'un homme cis signifie son éjaculation et ainsi marque l'acte ultime de la relation sexuelle! La lecture du texte *Uses of the Erotic: The Erotic as Power* (1978) d'Audre Lorde qui m'a enfin ouvert les yeux, a confirmé la vivacité et la beauté de cette force érotique. Ce texte, pourtant écrit il y a plus de 40 ans, est toujours pertinent puisque les puissances oppressives œuvrent constamment pour faire oublier leur existence et s'infiltrer sournoisement dans nos vies pour arriver à leur fin d'exploitation. À la suite de cette lecture, j'ai

donc exploré comment trois des systèmes d'oppression présents dans la construction de la ville s'étaient aussi imbriqués dans ma pensée et comment ceux-ci influencent mes comportements. Dans mes réflexions, grâce aux travaux de Sara Ahmed, j'ai pu percevoir comment ces forces contrôlent mon orientation dans le monde et que cette attraction, notamment vers les hommes, n'est pas un mouvement neutre (Ahmed, 2006). Puis ce sont les penseur.euse.s tel.le.s que Brené Brown et Eve Kosofsky Sedgwick qui m'ont fait comprendre que la honte, garde-fou qui limite mes possibilités d'existence dans la société, me ramène contre mon gré vers l'hétéronormativité.

Puis pour mon projet final, suite à cette investigation sur la sexualité hétéro et mes recherches en dessin pour saisir et pour me déprendre de ses codes sociaux, j'ai voulu explorer un érotisme particulier à moi. Cette émancipation, je la dois, entre autres, à des penseur.euse.s comme Paul B. Preciado ainsi qu'à des artistes comme Annie Sprinkle et Beth Stephens qui, à travers leurs écrits et leurs pratiques créatives, m'ont ouvert la porte à des univers sensuels *queers* et alternatifs. À la suite de leur rencontre, je me suis autorisée à dessiner des scènes de plaisir charnel singulières qui jouaient avec les (et résistaient aux) systèmes d'oppressions nommés précédemment. La réalisation de ces œuvres crues, grotesques et voluptueuses m'enseigne à sortir les crocs dans mon quotidien, pour déchiqueter la chair ou pour la mordiller tendrement.

Ne me considérant même pas comme politisée et encore moins féministe au début de mon parcours académique(!), je peux affirmer clairement que j'ai appris énormément au cours de ce processus transformateur. Ceci étant dit, mes notions limitées des structures capitalistes, coloniales et patriarcales ont été acquises à la suite de chacune des rencontres avec les monuments observés. Je crois donc avoir développé un savoir fragmenté et je reconnais ne pas avoir une vision plus globale de ces systèmes. Une connaissance plus large de ceux-ci m'aiderait à établir leur fonctionnement en tant qu'ensemble et mieux percevoir l'étendue de leurs implications dans la formation d'un individu. De plus, je ne peux évidemment pas m'intéresser aux valeurs patriarcales présentes dans les monuments sans me pencher sur les enjeux liés à la colonisation. Il m'est nécessaire d'en savoir plus sur le territoire et l'histoire des peuples autochtones qui y ont vécu et qui y résident encore pour saisir comment ceux-ci ont été affectés par le

colonialisme et sa commémoration. Cette recherche n'est donc qu'une première étape dans un engagement auprès de la complexité de ces réalités, et de l'établissement d'une posture de solidarité.

Le parcours de cette recherche-crédation, riche en pistes à explorer, m'a amenée à vouloir investir deux axes de ma recherche dans le futur. D'abord, j'ai principalement observé la répercussion des systèmes capitaliste et patriarcal et leurs contributions dans la formation des stéréotypes de genres dans l'espace public. Je poursuivrai donc mes réflexions pour définir l'implication de ces structures dans l'aménagement de l'espace public, m'intéressant à comment celui-ci produit la figure de la mère. Je désire comprendre l'impact de l'héritage du colonialisme sur la construction de ce rôle, puis explorer comment son maintien profite au patriarcat et au capitalisme actuel. J'aspire surtout à savoir comment la maternité est internalisée – selon mon expérience et mes travaux existants, j'é mets l'hypothèse que c'est la honte qui est opérante ici, et ce, de manière violente. Le deuxième axe de recherche que je souhaite poursuivre dans mes travaux futurs est de trouver des moyens d'ouvrir le spectre et la subtilité des sensations dont le capitalisme nous prive. J'entends continuer la création d'œuvres visuelles qui traduisent des ressentis physiques, comme je crois l'avoir fait avec les vidéos de micro-interventions. Cette recherche m'a donc donné plus envie que jamais de poursuivre la transmission du plaisir curieux d'un.e pervers.e libidineux.se dans l'espace sécuritaire et sensuel que peut être le papier. Lèche donc ce texte, vous comprendrez.¹¹

¹¹ Dans ce contexte, l'écran d'ordinateur est tout aussi délectable.

BIBLIOGRAPHIE

Adamczak, B. (2018). Come on. Discussion sur un nouveau mot qui émerge et qui va révolutionner notre manière de parler de sexe. *GLAD!. Revue sur le langage, le genre, les sexualités*, (05). <http://journals.openedition.org/glad/1401>

Chine. (2022). Con, Conne nom. *Dictionnaire de l'Chine*. <http://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9C3342>

Ahmed, Sara. (2006). *Queer Phenomenology*. Duke University Press.

Ahmed, S. (2019). *Whats's the use*. Duke University Press.

Ahmed, S. et Stacey, J. (2001). *Thinking Through the Skin*. Taylor & Francis Group.

Alavuo, H.-S. (2020). La grande fête du sex-toy. Réflexions sur le mythe de la révolution sexuelle. *Revue du Crieur*, 15(1), 88-95. <https://doi.org/10.3917/crieu.015.0088>

Andrieu, B., Lahuerta, C. et Luy, A. (2019). Consenting to constraint: BDSM therapy after the DSM-5. *L'Évolution Psychiatrique*, 84(2), 14.

Archives Révolutionnaires. (2019). *American Indian Movement – 1968*. Archives Révolutionnaires. <https://archivesrevolutionnaires.com/2019/03/30/american-indian-movement-1968/>

Ardenne, P. et Macel, C. (2000). L'art « micropolitique », généalogie d'un genre. Dans *Micropolitiques*. Le Magasin.

Bbnutnut. (2015). *a fuckboy*. Urban Dictionary. <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=a%20fuckboy>

Bitel, J. (2020, 5 juin). People called police on this black birdwatcher so many times that he posted custom signs to explain his hobby. *Washington Post*.

<https://www.washingtonpost.com/science/2020/06/05/people-called-police-this-black-birdwatcher-so-many-times-that-he-posted-custom-signs-explain-his-hobby/>

Boston University. (2018). *2018 Eve Kosofsky Sedgwick Memorial Lecture in Gender + Sexuality Studies by Dean Spade* [Vidéo]. <https://www.youtube.com/watch?v=-A6gZldCZI>

Bureau d'art public. (s. d.). À propos. Bureau d'art public – Ville de Montréal.
<https://artpublic.ville.montreal.qc.ca/>

Bureau d'art public. (s. d.). *Fontaine du square Saint-Louis*. Bureau d'art public.
<https://artpublicmontreal.ca/oeuvre/fontaine-du-square-saint-louis/>

Bureau d'art public. (s. d.). *Hommage à Marguerite Bourgeoys*. Bureau d'art public – Ville de Montréal.
<https://artpublic.ville.montreal.qc.ca/oeuvre/hommage-a-marguerite-bourgeoys/>

Bureau d'art public. (s. d.). *L'Ange de la Victoire*. Bureau d'art public – Ville de Montréal.
<https://artpublicmontreal.ca/oeuvre/lange-de-la-victoire/>

Bureau d'art public. (s. d.). *Le lion de Belfort*. Bureau d'art public – Ville de Montréal.
<https://artpublic.ville.montreal.qc.ca/en/oeuvre/le-lion-de-belfort/>

Bureau d'art public. (s. d.). *Monument à Dollard des Ormeaux*. Bureau d'art public – Ville de Montréal.
<https://artpublic.ville.montreal.qc.ca/>

Bureau d'Art Public. (s. d.). *Monument à Louis Cyr*. Bureau d'art public – Ville de Montréal.
<https://artpublic.ville.montreal.qc.ca/oeuvre/monument-a-louis-cyr/>

Bureau d'art public. (s. d.). *Monument à Louis-Octave Crémazie*. . Bureau d'art public – Ville de Montréal.
<https://artpublicmontreal.ca/en/oeuvre/monument-a-louis-octave-cremazie/>

Bureau d'art public. (s. d.). *Monument à Émile Nelligan*. . Bureau d'art public – Ville de Montréal.
<https://artpublic.ville.montreal.qc.ca/oeuvre/monument-a-emile-nelligan/>

Bureau d'Art Public. (s. d.). *Monument à Paul de Chomedey, sieur de Maisonneuve*. . Bureau d'art public – Ville de Montréal. <https://artpublic.ville.montreal.qc.ca/oeuvre/monument-a-paul-de-chomedey-sieur-de-maisonneuve/>

Bureau d'art public. (s. d.). *Monument à sir George-Étienne Cartier*. Bureau d'art public – Ville de Montréal. <https://artpublic.ville.montreal.qc.ca/en/oeuvre/monument-a-sir-george-etienne-cartier/>

Bureau d'art public. (s. d.) *Monument à Jacques Cartier*. Bureau d'art public – Ville de Montréal. <https://artpublicmontreal.ca/en/oeuvre/monument-a-jacques-cartier/>

Bureau d'Art public. (s. d.). *The Emergence of the Chief*. Bureau d'art public – Ville de Montréal. <https://artpublicmontreal.ca/en/oeuvre/the-emergence-of-the-chief-pas-droits/>

Brown, B. (2006). Shame Resilience Theory: A Grounded Theory Study on Women and Shame. *Families in Society*, 87(1), 43-52. <https://doi.org/10.1606/1044-3894.3483>

Carrellas, B. (2017). *Urban Tantra: Sacred Sex for the Twenty-First Century* – (Second Edition). Ten Speed Press.

CBC News. (30 août 2020). *Indigenous educator supports smashing Sir John A. Macdonald's legacy through protest* | CBC News. CBC. <https://www.cbc.ca/news/canada/prince-edward-island/upei-educator-supports-protest-against-statues-of-historical-figures-1.5705446>

City of New York. (2018). *Mayoral advisory commission on city art, monuments, and markers*.

CLAC-Montréal. (s. d.). *Convergence des Luttes Anticapitalistes, Montréal*. Récupéré le 11 novembre 2023 de <https://www.clac-montreal.net/fr/taxonomy/term/3>

Coalition pour le définancement de la police. (2020). *La vision des communautés - Réponses des communautés au budget 2021 de la Ville de Montréal*.

Commission sur le développement culturel et la qualité du milieu de vie. (2009). *Pour un nouveau cadre d'intervention en art public*. Ville de Montréal.

Communications and Public Affairs. (1990). *Sexual assault legislation in Canada - an evaluation* (5). Department of Justice.

Culture du viol. (s. d.). Conseil du statut de la femme.

<https://csf.gouv.qc.ca/article/publicationsnum/bibliotheque-des-violences-faites-aux-femmes/culture-du-viol/>

Dumont, M. (2013). Depuis que les femmes travaillent... Les femmes et le travail. Entre libération et conciliation : enjeux et perspectives, Conseil d'intervention pour l'accès des femmes au travail.

DelGreco, M. et Christensen, J. (2020). Effects of Street Harassment on Anxiety, Depression, and Sleep Quality of College Women. *Sex Roles*, 82(7), 473-481. <https://doi.org/10.1007/s11199-019-01064-6>

Easton, D., & Hardy, J. W. (2003). *The New Topping Book*. Greenery Press.

Éducaloi. (2021). *Seins nus dans un lieu public : est-ce permis? | Actualités juridiques*. Éducaloi. <https://educaloi.qc.ca/actualites-juridiques/seins-nus-dans-un-lieu-public-est-ce-permis/>

Federici, S. et Dobenesque, É. (2019). *Le Capitalisme Patriarcal*. La Fabrique éditions.

Federici, S. (2020). *Par-delà les Frontières du Corps*. Les Éditions du Remue-Ménage.

Gaudry, A. (2013). *Louis Riel*. l'Encyclopédie canadienne.

<https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/louis-riel>

Gordon, A. (2001). *Making Public Pasts : The Contested Terrain of Montreal's Public Memories, 1891-1930 | Canada Commons*. McGill-Queen's University Press. <https://canadacommons-ca.proxy.bibliotheques.uqam.ca/artifacts/1866205/making-public-pasts/2615186/read/>

Güiraldes, R. (2021). *The Drawing Center: Ebecho Muslimova: Scenes in the Sublevel*. The Drawing Center. <https://drawingcenter.org/exhibitions/ebecho-muslimova>

Halberstam, J. (2011). *The queer art of failure*. Duke University Press.

- Hawley, A. (2021). Ebecho Muslimova's Alter-Ego Devours the Patriarchy | Frieze. *Frieze*.
<https://www.frieze.com/article/ebecho-muslimovas-scenes-in-the-sublevel-2021-review>
- Herring, J. et Wall, J. (2017). The nature and significance of the right to bodily integrity. *The Cambridge Law Journal*, 76(3), 566-588. <https://doi.org/10.1017/S0008197317000605>
- Interligne. (2023). *Queer, Allosexuel.le ou Altersexuel.le Définition*. Interligne.
https://interligne.co/questions_frequentes/queer-definition/
- Jain, A. R. (2021). Spiritualizing the Other: Appropriating and Commodifying Practices in Metaphysical Religion. Dans *The Future of Metaphysical Religion in America* (Springer, p. 89-108).
- Kern, L. (2020). *Feminist City*. Verso.
- Know_itall. (2015). *Urban Dictionary: Fuckboy*. Urban Dictionary.
<https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Fuckboy>
- Heddon, D. et Turner, C. (2012). Walking women: Shifting the tales and scale of mobility. *Contemporary theater review*, 22(2), 224-236.
- La Chance, M. et Martel, R. (2013). Index du performatif. *Inter, art actuel*, (115), 1-36.
- Lalonde, M. (2022, 15 avril). *Montreal group raises over \$12,000 to pay fines for signs condemning femicide*. *montrealgazette*. <https://montrealgazette.com/news/local-news/montreal-group-raises-over-12000-to-pay-fines-for-signs-condemning-femicide>
- Le Monument de Maisonneuve. (1892, 2 mars). *La Presse* (Montréal), 4.
- Lesage, C.-A. (2021). Pour une décolonisation des récits historiques : la « découverte » de l'Amérique du Nord revisitée. *Magazine Gaspésie*, 58(3), 8-9.
- Les Éditeur.e.s de l'Encyclopaedia Britannica. (2019). *Situationist International | international organization | Britannica*. Britannica. <https://www.britannica.com/topic/Situationist-International>

- Lorde, A. (1978). Uses of the Erotic: The Erotic as Power. Dans *Sister Outsider* (p. 53-59). The Crossing Press.
- Lugones, M. (2010). Toward a Decolonial Feminism. *Hypatia*, 25(4), 742–759.
<http://www.jstor.org/stable/40928654>
- Luminais, M. N. (2012). *In the habit of being kinky: practice and resistance in a BDSM communité, Texas, USA* [Thèse doctorale, Washington State University].
- McDougall Maude, M. (2008). *Paul de Chomedey de Maisonneuve*. L'Encyclopédie Canadienne.
<https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/maisonneuve-paul-de-chomedey-de>
- Monument Lab. (2021). *National Monument Audit*.
https://www.mellon.org/media/filer_public/c3/b7/c3b7a161-57b3-478b-9313-8138c5753649/monumentlab-nationalmonumentaudit.pdf
- Mullen, K. (2021). Reading Monuments, Marking Turf, and Embedding Memories [Youtube]. The Bahá'í Chair for World Peace, University of Maryland, Maryland.
<https://www.youtube.com/watch?v=jbDflQpm-W0&t=856s>
- O'Neill, R. (2022). Notes on not knowing: male ignorance after #MeToo. *Feminist Theory*, 23(4), 490-511.
<https://doi.org/10.1177/14647001211014756>
- Patrimoine canadien. (2018, 8 mai). *Règles pour la mise en berne du drapeau national du Canada*. Gouvernement du Canada. <https://www.canada.ca/fr/patrimoine-canadien/services/drapeau-canada-berne-regles.html>
- Preciado, P. B., Dunn, K. G. et Halberstam, J. (2018). Countersexual Society. Dans *Countersexual Manifesto* (p. 19-40). Columbia University Press. <http://www.jstor.org/stable/10.7312/prec17562.5>
- Rubin, G. (2011). *Deviations*. Duke University Press.
- Sedgwick, E. K. et Frank, A. (dir.). (1995). *Shame and Its Sisters*. Duke University Press.

- Spade, D. (2018). *2018 Eve Kosofsky Sedgwick Memorial Lecture in Gender + Sexuality Studies by Dean Spade* [Vidéo]. <https://www.youtube.com/watch?v=-A6gZlIdCZl>
- Sprinkle, A., Stephens, B. et Klein, J. (2021). *Assuming the Ecosexual Position: The Earth as Lover*. University of Minnesota Press. <https://doi.org/10.5749/j.ctv1v3gr06>
- Stephens, B., Sprincke, A. et Gomez-Peña, G. (2016, 23 septembre). Exercice of Freedom #25 Wet Dream an ecosexual water ritual. Documenta.
- Stephens, B. et Sprincke, A. (s. d.). *Bios | Sprinkle Stephens*. Sprinkle Stephens. <https://sprinklestephens.ucsc.edu/bios-and-cvs/>
- Stevens, Q., Franck, K. A. et Fazakerley, R. (2018). Counter-monuments: the anti-monumental and the dialogic. *The Journal of Architecture*, 23(5), 718-739. <https://doi.org/10.1080/13602365.2018.1495914>
- Slymkinginn. (2019). *FWB*. Urban Dictionary. <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=FWB>
- Vallet, S. et Pineda, A. (2021, 22 novembre). *Québécois tués par les policiers: les Autochtones et les minorités visibles surreprésentés*. Le Devoir. <https://www.ledevoir.com/societe/648969/le-devoir-enquete-les-autochtones-et-les-minorites-visibles-surrepresentes>
- Tate. (s. d.). *Psychogeography*. Tate. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/psychogeography>
- MTLVille. (2012, 16 mai). *Jeanne Mance* [video]. Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=ZHVLIKus5B8>
- Whitebean, W. S., Hele, K. S. et White, L. (2017). *Reconnaissance territoriale - Concordia University*. <https://www.concordia.ca/content/concordia/en/indigenous/resources/reconnaissance-territoriale.html>
- Weresh, M. H. (2018). Gauzy Allegory and the Construction of Gender. *Wm. & Mary J. Women & L*, 25(1), 53.

Willis, M., Murray, K. N. et Jozkowski, K. N. (2021). Sexual Consent in Committed Relationships: A Dyadic Study. *Journal of Sex & Marital Therapy*, 47(7), 669-686.
<https://doi.org/10.1080/0092623X.2021.1937417>

Wittig, M. (1980). La pensée straight. *Questions Féministes*, (7), 45-53.

Young, J. E. (1992). *The counter-monument: Memory against itself in Germany today*. 267.