

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

FICTION SPÉCULATIVE D'UNE ÉCOLOGIE DÉVIANTE : EXPLORATION DE
LABORATOIRES PERFORMATIFS ET DE L'INSTALLATION COMME FORME DE MISE
EN RÉCIT

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR
CLARA PAINCHAUD

JUIN 2024

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.12-2023). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens à exprimer ma profonde gratitude envers toutes les personnes qui, par leur soutien, leur écoute, leurs gestes et leurs multiples contributions, m'ont permis de traverser l'aventure de cette recherche.

Tout d'abord, je souhaite remercier ma directrice, Andrée-Anne Dupuis-Bourret. Ses conseils précieux, son travail considérable et son soutien constant tout au long de ce processus m'ont dirigé avec rigueur et bienveillance. Arlo est une personne exceptionnelle, solidaire, intègre et inspirante et est toujours restée l'alliée principale sans laquelle cette recherche n'aurait jamais pu se développer. Ses conseils, ses recommandations, son approche axée sur l'échange et la discussion, ont galvanisé mes idées, nourri mes explorations et m'ont donné le courage de penser que notre travail à une valeur, bien que tant de choses conspirent parfois à nous faire croire le contraire. Je termine ici en nommant le plaisir, la joie et la curiosité stimulante qui caractérisent toujours nos échanges; quand Arlo et moi discutons, on peut entendre nos rires résonner à des miles à la ronde et c'est, je crois, la plus grande force de notre collaboration.

Je remercie également les membres de ma famille pour leur soutien indéfectible, non seulement durant ma rédaction, mais durant toutes les années qui m'ont menée à cette nouvelle étape de mon parcours académique. Merci à ma mère Francine Painchaud, sans qui je ne serais pas ici, une source d'amour et de soutien intarissable, une personne incroyable dont la générosité et le soutien n'ont pas de pareil. Merci aussi à Marc Casgrain, Valérie Péruchas et Patrick Casgrain, les satellites de mon univers qui veillent sur moi depuis toujours. Et un merci tout particulier à Alex Beekman, toujours présent pour moi, mon partenaire, mon amour, l'âme sœur qui me fait autant rire que réfléchir. Cette recherche n'aurait jamais évolué autant sans nos riches discussions. Ta finesse, ta justesse et ton ardeur n'ont pas d'égal et je t'aime de tout mon cœur.

J'ai aussi la chance d'être entouré d'amis incroyables qui ont participé de près ou de loin à mes projets à travers les années. Marion Thiévent-Hébert est toujours la première à se lancer dans toutes les aventures insolites que je lui ai proposées, toujours là pour échanger, pour s'emballer avec moi ou pour me poser les bonnes questions. Je pense aussi à Noée Thiévent-Hébert avec qui j'ai pu parler de mes doutes et de mes intuitions de manière à nourrir la flamme qui nous pousse toutes deux à continuer malgré les tumultes. Les amies Jihane El Beqqal et Éléonore Briec ont également participé à plusieurs explorations, elles sont des amies vives et audacieuses avec qui j'ai la chance de former un groupe de charognes incorrigibles. Je dois également remercier Annie France Leclerc qui m'éclaire toujours le chemin quand je n'y vois plus clair. Merci à une autre adventice, Madeleine Gauthier qui croit en moi plus que moi-même. Je remercie aussi

les Moustiquaires Morgane Clément-Gagnon, Mélodie Claire Jetté, Marie Lemieux et Annie-Kim Rainville, c'est une chance incroyable que de pouvoir partager avec vous les péripéties de la vie et de la création. Merci à Laurence Dauphinais avec qui j'apprends à désarchiver et à collaborer. Merci aussi à Emily, à Rosemary et à Solange qui ont participé à la dernière performance dans laquelle nous avons libéré une déviance contagieuse.

Je termine avec un remerciement spécial à Ariel Rondeau qui a fait la révision linguistique du mémoire et dont le travail juste et généreux a sans aucun doute amélioré la qualité de ce travail. Merci aussi à Véronique Proulx, à Rémi Martel, à Emmanuelle Jacques et à tout le personnel technique de l'UQAM sans qui tous nos projets ne pourraient prendre forme. Je ne peux pas ici nommer toutes les amix, les professeurs et les camarades d'étude qui m'ont marqué durant mon parcours, mais chaque échange, chaque commentaire, chaque moment de sérieux ou de légèreté a contribué à faire avancer mes spéculations et je remercie ainsi toutes les personnes qui ont suivi mon travail de près ou de loin et avec qui j'ai eu l'immense privilège de cultiver les réflexions qui vous pouvez désormais ici lire.

DÉDICACE

Aux herbes folles qui poussent entre les craques du bitume,
aux déchets et aux fleurs que l'on retrouve au bord de toutes
les routes, aux drag queers, aux mycéliums, à mes adelpes,
à mes amant·e·s, à mes amix, aux mapas, aux toncles, à
toutes les adventices, je n'ai pas grand-chose à nous offrir,
mais je tâtonne, je tente toujours.

AVANT-PROPOS

Différents registres narratifs sont explorés dans le texte qui suit. Dans le contexte d'un projet de recherche-crédation, je me base sur ma réalité personnelle, mais je décris également une réalité sociopolitique ainsi qu'une réalité fictive. L'autofiction s'enchâsse ainsi entre la théorie et le récit de pratique, puis finit par prendre le dessus. Elle se présente particulièrement dans les extraits de « journal de bord » qui viennent souvent apporter des détails menant de plus en plus loin dans une fiction spéculative influencée par l'approche de la théoricienne Donna Haraway. Cette dernière m'inspire une volonté de ne pas lisser les propos, de laisser cours aux contradictions et de permettre à des éléments antithétiques se rencontrer. Les contacts entre le poétique et le politique, l'ironique et l'authentique, le vrai et le faux créent dans cette perspective de nouvelles idées.

Pour être cohérent·e avec mon approche de recherche, j'ai développé une écriture créative et fluide. À cause de l'absence de traduction de certains textes, les citations anglaises sont traduites librement pour plus de fluidité dans l'intégration de ces extraits. Elles sont également retranscrites en notes de bas de page en anglais pour permettre au lectorat de s'imprégner des subtilités du texte original. Cette stratégie permet de s'appropriier les concepts et de les intégrer au contenu de manière très personnelle tout en conservant une transparence par rapport aux origines des citations qui restent inchangées.

J'ai également cherché une cohésion dans mon exploration de l'écriture inclusive. Dans l'utilisation de celle-ci, il est généralement recommandé de faire un choix entre la forme épïcène, les doublets tronqués et l'utilisation de néologismes. Je me suis aperçu·e lors de la rédaction qu'aucune de ces approches ne convenait parfaitement pour la totalité du texte. En effet, l'utilisation des doublets tronqués suggère le masculin et le féminin, mais n'inclut pas nécessairement les personnes non binaires, alors que l'écriture épïcène accorde moins de liberté dans les formulations. J'ai donc décidé de conjuguer plusieurs stratégies en fonction des demandes du texte. J'y priorise les formes épïcènes, mais, où cela est possible, j'utilise des néologismes qui, étant donné leur nature singulière, s'éloignent de la binarité difficile à contourner dans la langue française et ouvrent à l'inclusion des personnes non binaires. Certains de ces néologismes existent déjà, d'autres viennent de mots peu utilisés qui ont retrouvé usage (ex. adelphe*), d'autres encore sont des expérimentations que je me suis permis·e d'inclure quand il m'a semblé intelligible de le faire (p. ex. penseuseuses*). Ces néologismes apparaissent tous pour accompagner d'astérisques lors de leur première mention pour les dénoter. Si aucune autre option n'était possible, particulièrement lors de l'utilisation d'adjectifs ou lors des accords, j'ai utilisé les doublets tronqués (p. ex. heureux·se). Pour ce faire, j'utilise le point médiant pour son aspect singulier et pour indiquer visuellement la non-binarité par l'utilisation

d'une ponctuation moins commune que le point ou la parenthèse. Les citations sont cependant gardées telles quelles par souci de respect du texte original. Je terminerais de justifier mes choix en mentionnant combien l'évolution de la langue est complexe et perpétuelle et qu'elle dépend des personnes qui l'utilisent. Dans *Apprendre à nous écrire : guide et politique d'écriture inclusive*, Florence Ashley demande « Comment les personnes non binaires peuvent-elles exister socialement si elles ne sont pas permises dans la langue ? » et termine en affirmant que « Être n'est pas un caprice » (Fitzbay, 2021, p.67). C'est une opinion que je partage et qui a dirigé mes expérimentations avec l'écriture. Elle m'a permis de trouver ma propre façon de parler de moi et du monde d'une manière que je souhaite inclusive et stimulante.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
DÉDICACE.....	iv
AVANT-PROPOS	v
LISTE DES FIGURES	viii
RÉSUMÉ.....	x
ME SITUER	1
ACTE 1 : BIFURQUER.....	4
Marcher sur une autre route.....	4
Écologies déviantes	11
Tentacules autothéoriques	16
Laboratoire 1	20
ACTE 2 : JARDINER	22
Jardin-laboratoire	22
Laboratoire 2	26
Anti-jardin	27
Plaisirs entropiques	33
Laboratoire 3	39
ACTE 3 : DEVENIR.....	41
Objets fétiches	41
Laboratoire 4	46
Sujet contagieux	48
Laboratoire 5	53
Calcification prolifique.....	55
CONSTATS DÉVIANTS	59
BIBLIOGRAPHIE	63

LISTE DES FIGURES

Figure 1.1 Documentation de rituel-performance, photographie numérique, 2021	5
Figure 1.2 Jamie Ross, <i>Cate Hill</i> , vue de l'installation vidéographique présentée à la Galerie B-312, 2019. Photo : Guy L'Heureux	6
Figure 1.3 Laurence Philomène, <i>Huldufólk</i> , photographie numérique, 2019, tous droits réservés à Laurence Philomène	8
Figure 1.4 Cassette audio trouvée au parc Frédéric-Back le 21-09-14, 2021.....	9
Figure 1.5 Retranscription du récit trouvé au parc Frédéric-Back le 21-09-14, 2021.....	10
Figure 1.6 Documentation de la fermeture du jardin, photographie numérique, 2021	13
Figure 1.7 Documentation du rituel de fermeture de jardin, photographie numérique, 2021	14
Figure 1.8 Capture d'écran de la documentation vidéo du Laboratoire 1, 2022	20
Figure 2.1 Documentation dans l'atelier de céramique, 2023.....	25
Figure 2.2 Capture d'écran de la documentation vidéo du Laboratoire 2, 2022	26
Figure 2.3 Communication avec le jardin, cassette audio enterrée, retranscription, 2022	29
Figure 2.4 Retranscription du message envoyé au jardin par l'entremise d'une cassette audio le 22-10-20, 2022	30
Figure 2.5 Retranscription de la réponse du jardin sur cassette audio retrouvée le 22-10-21, 2022	31
Figure 2.6 Theo Jean Cuthand, capture d'écran de la vidéo 2 <i>Spirit Dreamcatcher Dot Com</i> , 4min 56s, 2017	36
Figure 2.7 Capture d'écran de la documentation vidéo du Laboratoire 3, 2022	39
Figure 3.1 Documentation d'atelier, 2022.....	42
Figure 3.2 Capture d'écran de la documentation vidéo du Laboratoire 4, 2023	46
Figure 3.3 Capture d'écran de la documentation vidéo du Laboratoire 4, 2023	47
Figure 3.4 Julia Ducournau, Capture d'écran du film <i>Titane</i> , 2021	50
Figure 3.5 Documentation d'atelier, 2022.....	52
Figure 3.6 Capture d'écran de la documentation du Laboratoire 5, 2023	53
Figure 3.7 Capture d'écran de la documentation du Laboratoire 5, 2023	55

Figure 3.8 Collection d'artéfacts antitellaires, cassettes audio datées du 21-09-14, 22-10-20, 22-10-21, 23-07-21 et du 24-09-14, 2024 57

Figure 3.9 Retranscription de la cassette audio du 24-09-14, 2022 58

RÉSUMÉ

L'écologie déviante observe les liens entre les visions normatives du genre et de l'environnement, elle tente de faire voir une nature qui, comme l'identité queer, est multiple et diverse. Cette vision de l'écologie déroge du mythe de la pureté vierge, de l'ordre divin qui sépare la nature et les personnes humaines. Les dualismes, homme/femme, nature/culture, vivant/non-vivant, sont à leur manière des fictions, des récits qui ont trop souvent été répétés. C'est à partir de ces idées que je développe un protocole de création dans lequel j'utilise la fiction pour interroger la conception de l'environnement et la relation de l'humain à celui-ci. Dans cette approche la fiction spéculative telle que vue dans la SF de Donna Haraway me sert de stratégie pour créer une histoire de transformation en lien avec l'écologie et l'identité queer. Je me réfère également à l'autothéorie de Lauren Fournier pour développer des connaissances à partir d'explorations performatives.

Dans l'idée de contrer une vision essentialisante de la nature, je crée une archive subjective, je développe une affinité avec l'inerte et je sonde la porosité du vivant. Le projet se déroule à travers cinq étapes : la fabrication et la récolte d'éléments qui inspirent des gestes performatifs ; l'utilisation de ces objets dans la nature ; la création de fictions à partir des expériences performatives ; le montage audio et vidéo ; l'élaboration d'installations avec ces différents éléments. J'active différents dispositifs par la performance dans le contexte de laboratoires performatifs. Pour ce faire, je documente ces laboratoires à travers lesquels je développe une sensibilité déviante en utilisant des appendices en céramique et des matériaux trouvés issus de la récupération. Avec ces éléments, j'explore des gestes que je documente avec le son et la vidéo. Le processus est ensuite mis en fiction; je le raconte comme étant le dessein d'une force chtonienne qui me pousse à propager une maladie infectieuse. Par l'association d'œuvres vidéo et d'artéfacts qui documentent les performances, je crée un récit sous forme d'installation présentée dans le cadre d'un projet installatif à la Galerie de l'UQAM (février 2024).

Mots clés : Fiction spéculative, récit, queer, écologie, déviance, multidisciplinarité, archive, installation, performativité.

ME SITUER

Mes recherches se déroulent entre 2021 et 2024. Elles portent sur une pratique artistique en évolution, la mienne. Alors que les débats quant aux droits à l'existence des personnes non conformes de genre s'intensifient, au Canada comme aux États-Unis, et que les impacts des changements climatiques s'aggravent indéniablement, je cherche une rencontre entre la conception de la nature et celle de l'identité queer.

J'ai le regard situé d'une personne non binaire. J'utilise le pronom *iel* et des accords alternés entre masculin et féminin. Je me situe également dans une réalité sociale et politique : je suis une personne blanche, de classe moyenne, bénéficiant de privilèges hérités du colonialisme. Je suis né et je vis toujours à Montréal, Tiohtià:ke, territoire non cédé de la nation Kanien'kehá:ka, où la culture coloniale et les inégalités systémiques causent des injustices qui affectent encore aujourd'hui les personnes des onze nations autochtones ainsi que les personnes racisées qui y vivent. Je ne crois pas, en tant qu'individu, avoir le pouvoir de changer cette réalité, mais je continue à m'interroger par rapport à ma responsabilité quant à ces injustices et à ma capacité d'agir par rapport aux problématiques. Les systèmes de dominations, d'oppressions et d'exploitations croisées qui proviennent de l'héritage colonial contribuent au racisme systémique. Ces systèmes sont liés aux catastrophes environnementales qui nous menacent. Les changements climatiques imminents qui nous affectent d'ailleurs déjà affecteront encore plus les populations les plus marginalisées, notamment les personnes queers racisées dont la relation avec le genre et la sexualité a été brisée par la culture coloniale.

L'appui d'allié·e·s théoriques me permet également de me situer, de soutenir mes affirmations et m'aide à affiner mes réflexions. Je construis ainsi un point de vue chimérique qui emprunte à l'ironie de Haraway, à la perversité de Preciado, à la déviance de Maulpoix et à l'inventivité de Le Guin. Je ne cherche pas à créer une histoire simple, équivoque ou morale; j'explore plutôt avec malice les possibles que m'offrent les découvertes nées d'un processus de recherche-crédation. J'entreprends parallèlement d'emprunter un rôle de conteur/*storyteller* pour lier la réalité de ma pratique artistique, les influences théoriques et la créativité que mon processus m'inspire. Il s'agit d'un rôle un peu étrange à prendre quand on tente une approche située qui se base sur la réalité vécue par un individu pour exprimer un point de vue spécifique, mais j'argumenterai que les histoires, la fiction et les métaphores contribuent à notre compréhension d'enjeux et de situations réelles.

Je me situe physiquement aux abords du parc Frédéric-Back, lieu que j'investis, que je prospecte et que j'explore sans cesse, qui inspire cette recherche, qui est devenu une extension de mon corps et de mon jardin. Entre mon jardin et moi, l'autoroute 40, dont le constant grondement habite mon quotidien, influence la qualité de l'air que je respire et le prix du loyer que je paye. À mesure que je côtoie et respire cette construction, elle intègre mon corps.

Je me situe donc aussi dans le présent et la réalité que je perçois à travers mon corps. Je suis dans le jardin synthétique, chimère anthropique où se confondent les débris et les herbes folles. Il ne reste que quelques minutes avant que la noirceur ne tombe complètement sur moi. Vêtu d'une vieille chemise rose, je bouge lentement, j'entretiens des positions inconfortables, je joue avec des végétaux et des objets étranges de ma création. Dans un état performatif, je me déplace lentement à travers les tiges et les fleurs. La nature construite dans laquelle je me situe géographiquement informe mon état. Comme un grand jardin, le parc est le dessein des personnes humaines qui ont décidé de sa configuration. Il imite un biome qui pourrait émerger dans une plaine urbaine, alors qu'il est en fait sciemment semé dans le but de régénérer la terre toxique de l'ancien dépotoir. Alors que je profite encore des teintes fluides de la brunante, les gaz qu'exsude la décomposition des rebuts souterrains allument les lumières d'une partie du quartier. Des sphères à l'architecture futuriste récoltent ces gaz et dégagent parfois un peu de leur méthane, mais je ne suis pas au courant des détails de ces échappements, je ne peux que les supposer. Je marche vers la personne qui tient la caméra qui me filme. La dimension pérenne que donne la documentation de mes explorations insuffle une gravité à mes mouvements. Je suis encombré d'objets fragiles qui s'accrochent à mes membres. J'enjambe une asclépiade et ses bulbes bosselés se logent entre mes cuisses. Je prétends alors que mon corps se transforme et s'appareille d'une structure végétale. Je me construis par le mouvement de manière à me transformer en créature qui s'incorpore au monde qu'elle habite.

Je glisse ainsi vers une situation autofictive que je cultive à partir de la réalité que je perçois et des recherches théoriques que je poursuis. Une fiction infiltre la trame narrative de mon mémoire. À travers elle, je raconte ma transformation en créature inexistante, contaminée, qui mute avec les plantes et les déchets. Sous le viaduc, je suis l'impossible progéniture de Marcel Moore et de Claude Cahun, des uranistes, de Herculine Barbin et de Lili Elbe, d'amix* et d'artistes dissident·e·s dont les stratégies de mutations qui sont longtemps restées secrètes, prolifèrent maintenant. J'ajoute ma voix aux leurs par mes tâtonnements. Je me compose et me décompose en protéines, en bitume, en nitrate, en silice et en eau. Je *shoot* 1 ml de décoction d'ortie par jour pour contrer mes sécrétions journalières d'œstrogène et de progestérone. Des tubercules de céramiques émergent de mes mains, de mes épaules, de mon visage, et me permettent de comprendre les messages que transmettent les matières vibrantes. Mon corps devient

artifice. Dans un présent que je capture, puis rejoue à l'aide de documentations multiples, je mets en scène la performance d'une dénaturalité inclassifiable et tente ainsi de m'émanciper par le mouvement et la communion avec le non-humain.

ACTE 1 : BIFURQUER

Marcher sur une autre route

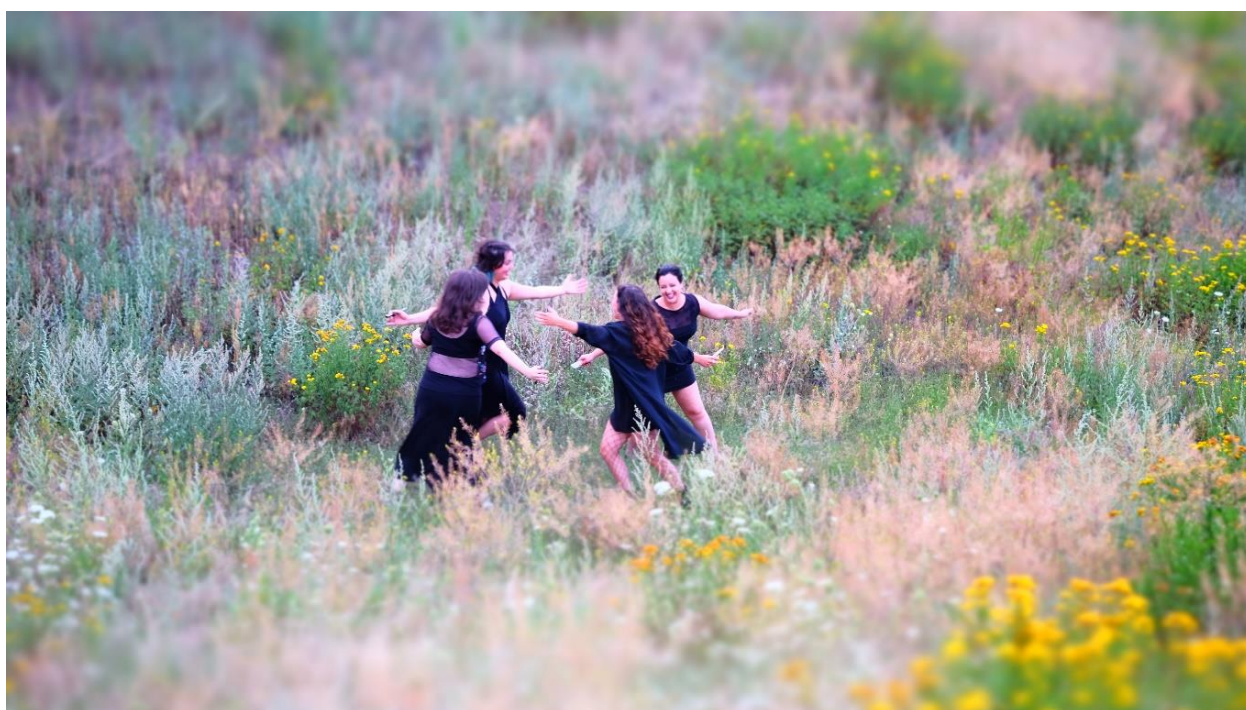
Je fais toujours des choses avec mes mains. Dans mon jardin comme à l'atelier, je jardine. Je plonge mes mains dans l'argile ou dans la terre. Je cajole, je gratte, j'humidifie, je coupe, je récolte. J'écoute également. La pratique de l'atelier, tout comme celle du jardin, demande d'écouter, d'arrêter et d'observer. Elle m'inspire de nouvelles idées, de nouvelles tâches que j'ajoute à ma liste de choses à faire : déplacer la bette à carde pour qu'elle reçoive plus de soleil, façonner des petits bols pour y mettre des graines, préparer du purin d'ortie pour renforcer les plants, vérifier si les pièces de grès sont assez sèches pour une première cuisson. Toutes ces tâches se confondent et font partie d'un même quotidien qui me voit passer de la maison à la cour. Quand j'accumule des frustrations après de longues heures passées à l'atelier, je sors voir le jardin qui m'apaise. Rasséréiné, je retourne à l'atelier.

Je considère le jardin derrière chez moi et le parc de l'autre côté de l'autoroute comme faisant partie de ma cour arrière. Il s'agit du premier plan et de l'arrière-plan du paysage que je vois à travers la fenêtre de la façade nord de mon appartement. En faisant la vaisselle, je vois le jardin, l'autoroute et le parc, trois parties importantes de ma vie et de mes préoccupations. Dans le jardin comme dans le parc, je trouve des plantes qui peuvent guérir, mais aussi empoisonner, érafler ou blesser. Elles nourrissent ma pratique artistique qui s'intéresse à l'indicible, à la magie et au rituel. Il y a des plantes urticantes que je cultive depuis des années dans mes pots de géotextile, d'autres qui s'y sont introduites d'elles-mêmes. Je ne peux pas savoir d'où elles viennent, si elles ont été transportées par le vent, par les écureuils ou par mes pantalons, mais je me doute qu'elles relient le microbiome de mon jardin à tous les végétaux qui poussent à travers le quartier Saint-Michel, quartier qui est à son tour envahi par les semences des plantes que je cultive. Je cueille des plantes épineuses dans les ruelles, les terre-pleins et les bords de rue. Ces lieux m'apparaissent comme des petits jardins sauvages. Je prends des photos avec mon téléphone pour me rappeler la cuve de certains bulbes ou les vrilles de certaines tiges. Elles apparaissent peu à peu dans les formes de céramique que je fabrique.

Avec de la porcelaine, je façonne des couteaux, des outils et des objets inspirés des armes d'autodéfense. Je construis des autels où se rencontrent mes sculptures et mes plantes fétiches. J'utilise l'ortie, le chardon, et l'églantier pour dédier ces espaces à la fragilité et à la férocité queer. C'est la pandémie, et nous évitons de nous rencontrer à l'intérieur pour prévenir la contagion. J'invite donc des amix sorcières dans le parc. Je conjugue ma pratique artistique à mon intérêt pour le monde végétal. J'apporte des pièces de céramiques qui pourraient servir d'objets rituels. Les objets et les plantes que nous rencontrons nous

inspirent des gestes spontanés. Le parc est un espace de transformation où se côtoient et s'influencent les fleurs, les déchets et les humains et je me demande si nous nous transformons toutes* à son contact. Nous jouons à la sorcellerie, comme le dit la sorcière néopaienne Starhawk : « Nous nous réunissons pour apprendre à nos corps, à nos cœurs, ce que nous avons reconnu avec nos esprits, [...] nous ne sommes pas séparés des cycles des saisons » (2015, p.57). Je documente nos plaisirs partagés, les fleurs, et les sorcières qui dansent dans le parc à la brunante. La sorcière devient une figure centrale de ma pratique artistique.

Figure 1.1 Documentation de rituel-performance, photographie numérique, 2021



Dans les pratiques artistiques contemporaines, le rituel « implique [...] qu'un vide dans la conscience s'opère pour faire place à quelque chose qui se rapproche d'une expérience d'interpellation purement formelle » (Rodenbeck, 2010, p.81). Le rituel est cependant non seulement associé au sacré, mais aussi à la tradition, à la récurrence des façons de faire. Je m'interroge sur cette idée de retour aux origines. Le rituel peut être sacré, mais il peut aussi être une habitude, « un rituel quotidien », une façon de faire. Le rituel peut ainsi aussi être lié à ce qui reste inchangé et à la tradition. En se confortant dans la répétition, on finit parfois par décourager le changement. Bien que je comprenne la portée transformatrice des gestes rituel, ils peuvent aussi être associés à la convention et à la religion, à une vision conservatrice du monde.

Il y a également un danger d'appropriation culturelle quand on fait référence aux pratiques rituelles. La référence à ce qui est vu comme ancien ou archaïque finit souvent par reproduire une vision anthropologique marquée par un regard occidental sur les traditions d'autres cultures. Je m'interroge donc sur le renouvellement du langage du rituel et cherche comment référer au rituel sans tenter de conserver les choses telles qu'elles sont et sans faire appel à des pratiques traditionnelles. Je pense à la pratique de Jamie Ross qui réinterprète le rapport entre l'humain et la nature. Dans le documentaire de fiction *Cate Hill* (2019), Ross montre des sorcières de la communauté queer pratiquant différents rituels dans la ferme qu'ils gèrent. Présentée à la Galerie B-312, à Montréal, dans le cadre de la MOMENTA Biennale de l'image 2019, la vidéo a été mise en espace avec une fermentation faite à partir de liquides issus de récoltes. Avec cette fiction, Ross réinvente ce à quoi pourrait ressembler une sorcière et ce que pourrait être un geste magique.

Figure 1.2 Jamie Ross, *Cate Hill*, vue de l'installation vidéographique présentée à la Galerie B-312, 2019. Photo : Guy L'Heureux



Starhawk nous dit que « de nommer une chose donne un pouvoir pour agir non sur la chose, mais avec elle » (2015, p. 65). Je pense à l'initiative de choisir son propre nom comme à une forme de rituel qui

donne du pouvoir sur son identité, qui permet de se transformer et de devenir soi-même. Cela m'apparaît comme un geste magique. Il m'apparaît soudain important de découvrir plus de gestes magiques queers.

Bien que l'œuvre de Ross montre la diversité qui peut être associée à la sorcière, je peine à me positionner par rapport aux connotations genrées de cette figure. Quand je parle de cet intérêt, il me semble toujours devoir m'opposer à une représentation hyper-féminine. Je consulte Starhawk, pour son apport à l'activisme, Silvia Federici pour son analyse historique et Mona Chollet pour ses recherches journalistiques. La sorcière est profondément associée à l'oppression historique qui lie femmes et environnement, ce qui en fait une figure importante pour les écoféministes. Émilie Hache, citée par Chollet, mentionne judicieusement le besoin de : « (re) construire un lien avec une nature dont on a été exclue parce qu'on y a été identifiée de force et négativement » (2018, p.224.). La sorcière se réclame symboliquement des qualités genrées dénigrées par la culture hétéropatriarcale. Elle est vue comme libre, indépendante, puissante, intuitive et sexuelle; elle assimile les stigmates et les transforme en pouvoirs. Mais le fantôme de l'essentialisme hante également l'interprétation de cet archétype. Il arrive qu'on l'associe à une mystique du « féminin sacré », à « une nature profonde spécifique aux femmes, liée notamment à la potentialité de porter la vie » (Remlinger, 2021, p.78), vision qu'entretiennent certains groupes néopaiens qui se réclament de l'écoféminisme. Dans son ouvrage sur les luttes écoféministes, Catherine Albertini réfère à la maternité comme étant « ce qu'elles [les femmes] ont de plus intime et précieux » (2021, p.72). L'autrice doute de la légitimité des *gender studies*, s'oppose au travail du sexe et s'aligne dans son livre avec des penseuses transphobes. Ces positions ne représentent pas toutes les pensées écoféministes, mais elles contribuent à mon inconfort par rapport aux perceptions binaires qui influencent la perception de la figure de la sorcière.

L'avancement de mes recherches et les idées conflictuelles qu'elles mettent en lumière me démontrent un besoin d'explorer plus en profondeur les liens entre genre et nature. L'identité non binaire est rarement associée au concept de nature, si ce n'est de la controverse de ce qui est appréhendé comme étant une abnégation de la biologie. Je ressens un écho de la pensée exprimée par Chollet et je me demande comment reconstruire un lien avec une nature dont je me sens exclu. Je pense à la pratique de l'artiste non binaire Laurence Philomène et à sa série de photo *Huldufólk* (2019). Son corps y est mis en scène dans le paysage islandais de manière à faire référence au « peuple caché », créatures du folklore nordique. Dans ces images, Philomène apparaît comme un être féérique dont l'existence devient à la fois surnaturelle et naturelle. Dans cette rencontre avec le paysage, l'artiste joue avec la fiction, la tradition et l'idée de nature pour créer un nouvel agencement dans lequel le corps n'est plus perçu à travers la binarité de la séparation entre humain et environnement.

Figure 1.3 Laurence Philomène, *Huldufólk*, photographie numérique, 2019, tous droits réservés à Laurence Philomène



Je me demande malgré tout comment dépasser la vision séduisante d'un passé hiératique. Même s'il est important de considérer l'existence d'un monde pré-industriel, pré-colonial et pré-capitaliste, une réalité précédant les ruptures que la colonisation a imposé aux visions riches et diverses des genres et des sexualités, je me demande quels sont les potentiels des futurs queers. Le travail de Ross et les mots de Starhawk me suggèrent qu'il faut s'appropriier notre propre histoire et l'approche de Philomène et de Ross me suggère la force des mythes et des récits. Pour entreprendre d'en imaginer de nouveaux, je décide d'abord de retourner aux sources de ma pratique : la nature urbaine, le jardin, le parc.

Entrée de journal de bord du 21-09-14

Je me retrouve de nouveau dans le parc en compagnie d'humains et de non-humains qui participent avec moi à une performance-rituel. J'ai convoqué des amix et des amant·e·s parce qu'il m'a semblé nécessaire d'opérer un ressourcement, une transformation en compagnie d'allié·e·s. Je compte également les plantes et les insectes qui nous entourent comme des participant·e·s à cette exploration. Ce matin, j'ai été perturbé à la lecture d'un gros titre qui mentionnait « Un chien abandonné par ses propriétaires qui

pensaient qu'il était gai »¹. Cet article, aussi idiot qu'il soit, m'a frappé. Il m'est apparu comme la clef d'une interrogation que je ne sais pas encore comment poser, un mur qu'il me faut désormais examiner avec attention; je dois comprendre les raisons de sa construction et en trouver les failles pour concevoir comment le faire tomber. J'écoute les insectes dont les vrombissements enterrent presque le bruit de l'autoroute et durant le rituel, je pense aux embrouilles multiespèces². Elles me semblent évidentes quand on porte attention aux autres vivants avec qui nous partageons le monde. Le sol sous mes pieds, composé de couches de pierre ignées et métamorphiques, de calcaire, et de grès, de terre, de déchets et d'innombrables micro-organismes, semble vibrer à travers mes membres. Je crois sentir le ronronnement d'une créature immense résonner dans mon corps. Le tremblement prend de l'ampleur. Je regarde mes amies, ont-iel senti ce microséisme ? Leurs yeux sont encore fermés. Je regarde au sol, je cherche une trace du tremblement que j'ai senti. Un sentiment étrange me traverse, pourrait-il s'agir d'un artéfact antitéllaire³ ? Tout semble inchangé, mis à part une cassette au sol. Pour écouter la cassette, je devrai me procurer un magnétophone.

Figure 1.4 Cassette audio trouvée au parc Frédéric-Back le 21-09-14, 2021



¹ Traduction libre de « *Dog abandoned by owners who thought it was gay.* »

² Donna Haraway fait souvent référence à ce qu'elle nomme les « embrouilles multiespèces », il s'agit de la manière dont les existences des humains et des espèces non humaines sont profondément entremêlées.

³ Les antitéllaires font partie d'une culture méconnue dont les traces remontent aux années 80.

Figure 1.5 Retranscription du récit trouvé au parc Frédéric-Back le 21-09-14, 2021

1 Voix : Terra, 5 BédestreX919. Iels posent d'abord leurs mains les unes sur les
2 autres. Les empilent sur la terre, plantent une altérité. Leur atelier est
3 baigné du reflet d'écrans stroboscopiques. Leurs lumières incandescentes
4 nourrissent leurs expérimentations. Un jardin de pousses au cœur d'un
5 cratère illuminé artificiellement 88 heures par cycle. Iels en arrachent
6 les feuilles les plus bleues, les plus hydrofuges. Les créatures haptiques
7 avec lesquelles iels labourent sont des répliques parfaites de celles
8 utilisés par leurs Melaires et leurs Pelêtres avant iels. Il leur faut
9 chanter lors de chaque cueillette, pour stimuler les ondes gamma présentes
10 dans l'atmosphère artificielle; pour remercier les racines dont les
11 rhizomes désarment le radon présent dans l'air.

12
13 Avec leurs récoltes, iels doivent former un cercle imparfait, dont la
14 nature elliptique permettra de mesurer les récoltes passées et futures.
15 Elles auront tôt fait de durcir, de se minéraliser et d'atteindre leur
16 calcification finale. Iels serviront de matrices pour la confection de
17 circuits organiques représentant le dessein à venir.

18
19 Nous ne relisons jamais les manuscrits anciens. Il ne nous reste que ce
20 jardin comme lieu de culte. Nous lui avons parlé tous les jours. L'avons
21 prié de nous offrir ses feuilles, ses graines et ses tiges en échange des
22 histoires de nos mondes. Il nous faut chaque nuit lui en créer de
23 nouvelles.

24
25 Iels lui racontent l'éternel retour et nous, nous transformons. Nous
26 donnons corps aux créatures-humusses. Il nous manquait les extrémités pour
27 sentir le monde. Nous avons fait appel à la silice. Elle scille maintenant
28 à nos oreilles. Nous ne sommes plus des outils.

29
30 Iels lui racontent l'éternel retour et nous nous transformons. Il est dit
31 qu'iels parlent les vivant·e·s avec la voix des mort·e·s. Il faut écouter
32 leurs supplications, leurs supplices, avant de laisser le temps et le désir
33 les arracher au monde.

34
35 Iels lui racontent l'éternel retour et nous nous transformons. Tu te
36 transformerai. Il est dit que les tentacules ont fait d'iels les échos de
37 conformations difformes qui avaient des pouvoirs sporophores. Iels se sont
38 toustes calcifiées. Rien ne reste d'iels que ces quelques reliques. Et de
38 nous, ce que tu écoutes.

Entrée de journal de bord du 21-09-15

J'ai retranscrit avec attention les paroles étranges, me doutant qu'elles pourraient s'effacer à tout moment. À travers le grincement mécanique de mon lecteur, j'ai entendu un écho intelligible, mais dont la sonorité correspondait à peine à la voix humaine. Qu'est-ce qu'un tel témoignage pouvait faire dans le parc ? J'ai déjà entendu que les preuves de l'existence antitellaire disparaissaient généralement quelques jours après qu'on les ait trouvées, ce qui explique leur rareté. Celle-ci est donc récente... S'évaporerait-elle dans les prochains jours ? Les mots entendus sont à présent en moi comme s'ils m'avaient toujours appartenu. Ils suggèrent d'autres façons d'être, des traditions inconnues. Sont-ils des indices pour me diriger à travers ma recherche ? Depuis ma première écoute, tout autour de moi me semble émettre un grésillement perceptible, mes oreilles sillent constamment. Je cherche à comprendre d'où ils proviennent.

Écologies déviantes

Isabelle Stengers mentionne la pertinence des stratégies de mise en récit qui nous permettent de comprendre la réalité à l'aide de situations fictives. Dans l'entretien *Résister au désastre*, elle souligne son intérêt pour la science-fiction qui permet de « s'évader d'un imaginaire impuissant » (2019, p.68) et de rendre perceptibles des enjeux actuels. À ma première lecture de *La main gauche de la nuit* de Ursula K. Le Guin, je comprends l'attrait de la science-fiction. On peut entrevoir dans cette fiction spéculative⁴ une différente conception du genre qui contraste avec notre propre réalité. Si « la culture est un ensemble de récits que nous nous racontons sans relâche » (Starhawk, 2015, p.60), il faut donc renouveler ces récits pour que des changements s'opèrent dans la compréhension du monde qui nous entoure. Le Guin dépeint avec minutie une réalité dans laquelle le genre n'existe pas. Les personnes qui habitent la planète Gethen ont un mode de reproduction bisexuel qui varie ponctuellement, ce qui fait que le concept de binarisme y est inconnu. Cette fiction nous amène à expérimenter, si ce n'est que pour un instant, une société dans laquelle la différenciation sexuelle n'existe pas. Je me demande comment il serait possible d'explorer une telle approche. Le malaise que je ressens par rapport aux liens entre la perception du genre et de l'environnement pourrait peut-être devenir le moteur d'un scénario fictif qui me permettrait de les remettre en question et d'imaginer des conceptions différentes de la relation entre l'humain et la nature.

Pour nourrir ce dessein, je m'intéresse aux possibles que pourrait offrir une vision queer de l'écologie. Pour changer de trajet et devenir avec mes incertitudes, je me rattache à la conviction que les politiques sexuelles sont inextricablement liées aux politiques environnementales. L'écologie queer s'inscrit dans une intersectionnalité qui, comme l'écoféminisme, prend en compte l'interconnexion des oppressions qui affectent similairement les individus et les environnements, mais dénonce plus spécifiquement les

⁴ La fiction spéculative est un genre littéraire qui comprend toutes les expériences de pensée. Elle comprend entre autres des genres comme la science-fiction et de l'anticipation.

inégalités affectant les communautés LGBTQIA2+⁵. L'écologie queer serait ainsi, selon la théoricienne Catriona Sandylands, « une constellation vaste et interdisciplinaire de pratiques dont le but est de perturber de différentes manières les discours et les articulations institutionnelles de la nature et de la sexualité » et propose de « réimaginer le processus d'évolution, des interactions écologiques et des politiques environnementales à la lumière de la théorie queer » (Maulpoix, 2021, p.16). L'auteur et journaliste Cy Lecerf Maulpoix choisit la terminologie française « écologie déviante » pour traduire cette approche. Le choix de « déviant » pour traduire « queer » semble bien choisi, car il réfère à la connotation dérogatoire qui a inspiré la réappropriation de l'insulte en langue anglaise : le terme déviant, tout comme queer, a été utilisé pour qualifier les personnes aux pratiques sexuelles dites « anormales ». Mais ce qui pour moi enrichit cette définition, c'est que dévier, c'est quitter le chemin prescrit, c'est changer le cours des choses. La déviance est une ouverture.

L'automne est déjà avancé, et il me faut fermer mon jardin. Il s'agit toujours d'un moment doux-amer qui conjugue la joie des récoltes et la tristesse de perturber le microcosme du jardin. Je décide de documenter ce processus, d'en faire une exploration d'un moment performatif durant lequel je crée de nouveaux rituels. Je demande à deux amies de longue date, Marion et Noée, de participer avec moi. Je leur fournis des outils de ma confection : une truelle difforme, une petite serpe aux formes organiques et un ratel griffu. J'utilise un long tissu satiné pour recouvrir le terrain qui voisine les contenants de géotextile dans lesquels poussent les plantes. Nous avons tôt fait d'étaler des récoltes aux couleurs criardes sur le sol moiré de bleu et de longues branches fleuries y pleurent alors leurs graines mûres. Les herbes aromatiques parfument l'air vicié par l'haleine de l'autoroute. Nous confectionnons des bouquets extravagants pendant des heures. Je filme les mains qui caressent la terre, je photographie les couleurs que compose l'altération de cette nature artificielle.

⁵ L'acronyme LGBTQIA2+ est la forme la plus inclusive qui existe présentement pour se référer aux différentes identités sexuelles et de genre. Cet ensemble d'abréviations représente les personnes lesbiennes, gays, bisexuelles, trans, queers, intersexes, asexuelles, two-spirit (une identité autochtone) et laisse une ouverture à plus de possibilités à l'aide du « + » qui suggère que plus d'abréviations restent encore à inclure.

Figure 1.6 Documentation de la fermeture du jardin, photographie numérique, 2021



Ce rituel où nous mettons en scène une interaction avec le non-humain, me pousse dans mes interrogations autour de ce qui sépare le naturel du construit. L'usage normatif du mot nature qualifie généralement un état de fait; il sert à exprimer une certaine conformité ou une pureté au caractère positif. Ce qui est « parfaitement naturel » est inné, sain, intrinsèque, tandis que ce qui est « contre-nature » est anormal et se réfère également à la perversité ou à la déviance. Un sophisme est présent dans notre manière de concevoir un ordre « naturel » des choses. Il s'agit d'une forme d'appel à l'autorité, à la tradition. L'invocation de la nature suppose une essence primordiale aux choses et aux individus. Dans son livre *Écologies déviantes*, Maulpoix nous parle des « dualismes normatifs qui organisent le monde et notre rapport à lui » (2021, p.41). Ces dualismes binaires s'immiscent également dans le discours scientifique et deviennent des injonctions presque indéniables, car supposément commandés par une primordialité naturelle. « La science occidentale a été produite dans des cadres inextricablement liées à la production de discours et de normes divisant et hiérarchisant le naturel, les races, la binarité sexuelle et les sexualités reproductives et non reproductives », nous dit Maulpoix (2021, p.252). Pour répondre à ces injonctions, l'écologie déviante tente de faire voir une nature qui, comme l'identité queer, est multiple et diverse. Cette vision de l'écologie déroge du mythe de la pureté vierge, de l'ordre divin qui sépare la nature des humains. Les dualismes, homme/femme, nature/culture, humain/non-humain, sont à leur manière des fictions, des récits trop souvent répétés. Ces constructions modulent nos perceptions et nos relations. Plutôt que d'aborder ces binarités en noir et blanc, il est possible de discerner un spectre de complexités fluides. Pour

apprendre à les voir, je propose la possibilité de développer de nouveaux sens qui serviraient à en distinguer les nuances.

Figure 1.7 Documentation du rituel de fermeture de jardin, photographie numérique, 2021



Lors du rituel de récolte et de fermeture du jardin, Marion, Noée et moi, nous nous imaginons vivre dans un monde tout autre. Nous nous adonnons à un manège dans lequel nous créons nos propres fictions. Je pense à la vie sur Gethen⁶, je tente momentanément de m’imaginer ce que ce serait que de me défaire de ma conception du genre, ce que ce serait que de ne plus vivre son influence sur ma compréhension de l’environnement qui m’entoure. Je me penche sur l’importance des récoltes que nous amassons. Elles ne peuvent pas nous nourrir, c’est plutôt un geste de révérence et un acte de plaisir que nous performons. Les récoltes nourrissent nos esprits. Nos outils étranges m’apparaissent comme des prothèses qui servent de prolongements à nos corps. Nous cessons ainsi d’être naturel·le·s, nous ne mettons pas en scène un rituel existant, nous inventons, nous dévions. Toutes les récoltes sont amenées dans mon garage. Nous créons une installation avec des fils de chanvre auxquels nous suspendons les bouquets. Sur une grande feuille de plexi blanc, nous créons un cercle. Nous remercions le jardin, nous coulons du plâtre et de la barbotine de porcelaine dans des feuilles filandreuses et des écoses filiformes, nous accumulons ainsi des reliques,

⁶ Gethen est la planète sur laquelle se déroulent les événements de *La main gauche de la nuit* (Le Guin, 2006).

gardons des traces de nos gestes. Les images que je produis au cours de notre exploration racontent une spéculation qui a émergé lors de nos interactions avec le jardin.

Plus tard, je passe des heures à effeuiller l'ortie.

Plus tard, j'écris des histoires inspirées de ces moments exploratoires.

Plus tard, je raconte une de ces histoires à mon jardin :

« Les Antitéllaires cultivent des jardins déviants, jardins fictifs, jardins rêvés, auxquels on peut toujours avoir accès dans le cadre de voyages fantasmagoriques. C'est durant l'un de ces voyages que j'ai découvert les fleurs qui se reproduisent sans caresses pollinisatrices. Elles m'ont dévoilé des ardeurs interespèces qui ne se résument pas à la reproduction. Le plant de tomate dans sa dichogamie⁷, peut se féconder lui-même alors que l'if AMAB⁸ transitionne parfois à un âge avancé; passe de la production du pollen à celle des baies. J'ai alors compris que les organes reproductifs des plantes ne définissent pas plus leurs identités que les nôtres. Le végétal ne se conçoit pas à partir de son habilité à se reproduire, ce sont les cultivateurices* qui le perçoivent ainsi. Les fougères, tels des virus ou des fabulations cyborgiennes, ont depuis longtemps parfait l'art du clonage. Il y a peut-être autant de microplastique dans ta terre que de graines en dormance et je m'associe à ton assemblage poreux que je nomme et qui me nomme. J'ai écouté les voix du futur potentiel et j'ai répondu à leur appel à la transformation. Mon corps commence à comprendre ces transmissions de l'inerte, mais il me faut développer de nouvelles technologies pour mieux recevoir ces messages. Mon environnement et moi devenons déviants, nous ne nous définissons plus simplement; nos complexités nous enchantent et nous décidons de nous manifester avec exubérance. »

Je ne pense pas que le jardin puisse m'entendre après sa fermeture, mais ses murmures me laissent deviner les possibles devenir des prochaines saisons. J'ai enregistré ma voix au creux de l'hiver, je me suis lové contre les restes du potager, j'ai raconté aux végétaux endormis les idées que le rituel de fermeture a fait germer en moi. Puis j'ai repensé à la voix entendue sur la cassette. S'agissait-il d'un écho du moment présent ou d'un futur lointain ? Je repense maintenant à l'éternel retour, aux histoires et aux gestes répétés,

⁷ Réfère aux plantes dont les fleurs mâles et femelles fleurissent simultanément ce qui permet l'autofécondation (Ramade, 2008).

⁸ Abréviation pour « *Assigned Male At Birth* », assigné-e mâle à la naissance.

à l'appel à la transformation. Les voix lointaines m'ont, à leur manière, proposé une évolution qui s'éloigne d'une conception genrée de la nature, la possibilité d'un corps qui ne s'arrête pas à la limite de ses contours et de son espèce. Je décide de concevoir des manières de nourrir mes interrogations, de tenter d'imaginer de nouvelles façons de les aborder. Dévier, c'est, après tout, quitter le chemin prescrit, un changement dans le cours des choses. Je décide de définitivement laisser derrière l'idée du rituel ainsi que la figure de la sorcière. Je veux spéculer avec des gestes et des mots pour entrevoir de nouvelles relations avec l'environnement et pour dévier des histoires de domination qui ont marqué ces dernières.

Entrée de journal de bord du 21-10-15

Mon écoute renouvelée de la cassette m'a poussée à suivre la piste des Antitélaires, un peuple du futur qui avait découvert des méthodes de communication trans-temporelles. Bien que l'histoire de ce peuple soit obscure et encore en cours de recherche, elle est spéculée depuis les années 80. Les premiers témoignages mentionnant des traces possibles des Antitélaires remontent à 1963, mais c'est à partir de 1979 que les messages ont commencé à apparaître de manière fréquente, assez pour que l'existence des Antitélaires soit considérée comme plausible. Sans que l'on sache pourquoi, les bandes magnétiques de cassettes audios se transformaient. Ponctuellement, on pouvait entendre des paroles étranges dans son walkman remplacer la bande originale, puis les messages s'effaçaient tout aussi mystérieusement. Quelques enregistrements ont été transcrits à temps pour que l'on conserve des preuves de leur existence, mais on ne s'entendait pas à savoir s'il s'agissait d'échos de futurs improbables ou de messages aliens. Il était bien sûr impossible de garder des enregistrements intacts, ceux-ci se désagrégeaient toujours dans les mois suivant leur transmission, peu importe la technologie utilisée pour transférer l'audio. Seuls les mots retranscrits pouvaient subsister.

Tentacules autothéoriques

J'envisage ma pratique artistique comme un jardin dans lequel je cultive des tentatives multiples. Il en émerge des essais et erreurs, des « *work in progress* », des expériences heureuses ou corrompues. Il s'agit d'un jardin qui cherche, attrape, caresse; un jardin de tentacules. J'aimerais que, tout comme dans mon propre jardin, des choses que je n'ai pas plantées y émergent, que des semences sauvages s'y installent. Je cultive ce jardin de pratique à l'aide de mon corps, d'argile, de plantes, mais je ne sais toujours pas comment les utiliser de manière à engendrer des bifurcations en lien avec l'écologie déviante.

Pour me munir d'une pensée tentaculaire, je me réfère à Donna Haraway qui nomme « jeux de ficelle »⁹ une pratique permettant de penser avec d'autres personnes et d'autres espèces. Ce jeu peut se faire avec divers·es penseuses* ou théories, mais aussi avec diverses créatures. L'image du jeu de ficelle nous invite à visualiser les idées comme des fils que l'on échange, partage, attrape ou laisse tomber pour créer

⁹ *String figures* fait partie des pratiques que Haraway regroupe sous l'appellation « SF », qui incluent la fiction spéculative, le féminisme spéculatif et les fabulations spéculatives. La SF est une manière de réfléchir, de partager des idées et d'en créer des nouvelles.

de nouvelles figures, de nouveaux concepts ou de nouvelles histoires d'interdépendances fertiles (Haraway, 2016). Haraway entrelace, de cette manière, des recherches sur le monde animal et des références tirées de l'anthropologie, de la philosophie ou encore de la science-fiction pour nous raconter les horreurs imminentes du Capitalocène¹⁰ et pour suggérer des manières d'en dévier. Des membres dissemblables peuvent s'échanger les ficelles, les êtres humains et les animaux les empoignent avec leurs mains, leurs pattes ou encore leurs tentacules. Les tentacules invoquent à la fois la multitude des fils-idées que l'on peut échanger et l'étrangeté presque alien des créatures non humaines avec lesquels il nous est possible de réfléchir¹¹. L'autrice nous rappelle d'ailleurs que le mot tentacule provient du latin « *tentaculum*, qui signifie tâteur » ou de « *tentare*, qui signifie tâter, sentir, essayer » (Haraway, 2015, p.43). Les échecs inévitables qu'implique le fait de tâtonner, de tenter ou d'expérimenter se rapportent également à la pensée queer. La théoricienne Judith Halberstam présente les défaites comme des échappées à l'hyper performance requise par la culture du capitalisme hétéropatriarcal : « Les modes de savoirs autres, subordonnés, queers ou contre-hégémoniques associent l'échec à la non-conformité, aux pratiques anticapitalistes et aux modes de vie non-reproductifs, à la négativité et à la critique. »¹² (2011, p.89). C'est dans cette idée de déjouer le conformisme qui nous enchaîne dans les schémas de la productivité et de la reproductivité que je m'avance ainsi vers une approche tâtonnante et exploratoire dans la recherche d'une création de savoir queer.

Pour mieux comprendre la création et la déviation de savoirs, je me réfère à l'autothéorie telle que décrite par Laurène Fournier. Selon Fournier, l'histoire de la théorie féministe, de l'activisme et de la création artistique serait marquée par l'appropriation des approches autothéoriques¹³. Elle mentionne comment les personnes ayant des identités marginalisées apporte les réflexions critiques qui mènent à comprendre

¹⁰ Au terme Anthropocène, qui réfère à l'ère géologique présente, marquée par l'intensification de l'activité humaine, Haraway substitue parfois le terme Capitalocène pour souligner que les désastres environnementaux ne sont pas le fruit de l'action de toute l'humanité, mais découlent plus précisément des effets du système capitaliste (2016, p.47-48).

¹¹ Un exemple de cet imaginaire tentaculaire qui fait usage de la fiction spéculative peut se retrouver dans le livre *Autobiographie d'un poulpe* de Vinciane Desprets (Desprets, 2021).

¹² Traduction libre de « *Other subordinate, queer, or counter hegemonic modes of common sense lead to the association of failure with nonconformity, anticapitalist practices, nonreproductive life styles, negativity, and critique* » (Halberstam, 2011, p.89).

¹³ Fournier mentionne des exemples tirés à partir des années 60, parmi lesquels sont mentionnées bell hooks et Monique Wittig comme théoriciennes qui nourrissent leur création de savoir avec leur expérience vécue. Au cours des années 70, Hooks pave la voie vers une perspective essentielle pour le féminisme en intégrant dans ses écrits théoriques les réalités particulières qui l'affecte en tant que femme noire. Dans les années 80, Wittig critique pour sa part la naturalisation du genre biologique et enrichit une conception féministe du matérialisme historique grâce à ses réflexions en lien avec son identité lesbienne.

différentes intersections. Fournier relève une telle transgression du discours académique dans l'approche du philosophe Paul Preciado, mentionnant son utilisation de « l'autothéorie, de l'autoexpérimentation, de l'auto-technopénétration et de la pornologie »¹⁴ (2021, p. 24). Pour troubler l'épistémologie de la différence sexuelle qui hante la psychanalyse et conforme nos perceptions genrées, Preciado fait, dans son écriture, référence à la réalité de sa transition, à ses explorations avec la testostérone et aux transformations qui en découlent. L'auto-expérimentation implique des explorations qui utilisent le corps pour faire avancer la connaissance de soi. Cette approche, souvent nécessaire à la compréhension de sa propre identité queer, se prête merveilleusement aux dissidences autothéoriques qui font dévier les conceptions hétéropatriarcales.

En se référant à son propre corps, à sa situation particulière, à ses expériences, ou encore à ses propres biais, Fournier affirme qu'il est possible de développer une réflexion critique qui aborde différents domaines épistémologiques. Elle met ainsi en évidence l'importance des liens entre la théorie et la pratique. Il m'apparaît que l'émergence de connaissances basées sur l'expérience individuelle rapportée de manière autothéorique peut être rattachée aux savoirs situés de Haraway. Une position située demande d'assumer la spécificité et la partialité de ses connaissances. Haraway qualifie d'« incorporés » ces positionnements ouvertement subjectifs qui affirment le point de vue à partir duquel la perspective est observée (2007). Comme cette approche se présente également comme une façon de troubler les discours dominants, je m'imprègne de cette notion et croise le fil de Fournier à celui d'Haraway qui tous deux interrogent l'académisme et l'hégémonie du savoir qu'il appuie.

L'hégémonie des savoirs dominants est porteuse de l'héritage cartésien qui oppose corps et esprit. Cette division se reflète dans la rupture perçue entre nature et culture. On peut voir une même mise en opposition dans les stéréotypes essentialistes qui rangent le masculin du côté de la rationalité humaine et le féminin du côté de l'instinctivité du monde animal. Les approches faisant appel au corps, tel que les pratiques artistiques autothéoriques, participent à une déconstruction de cette dualité. L'analyse de Fournier souligne la possibilité de parfaire cette déconstruction à l'aide de gestes performatifs. Elle présente la performance comme une stratégie pour faire émerger des connaissances nouvelles qui contribuent à dévier les régimes de savoir convenus. Plutôt que de réfléchir à la théorie uniquement avec le langage, la mise en action performative incarne la théorie dans le corps et vient déjouer la binarité cartésienne. Les personnes qui utilisent la performance sont dans cette perspective des chercheuses qui utilisent leur corps comme outil de création de savoir, de recherche et de documentation. La performance

¹⁴ Traduction libre de « *autotheory, autoexperimentation, auto-technopenetration, pornology* » (2021, p.24).

incarne des réflexions au-delà du langage, permet de mettre à l'épreuve des concepts et de générer des va-et-vient entre théorie et action. Le corps, la présence et la vitalité deviennent ainsi des matériaux de transmissions et d'élaboration de nouvelles théories (Fournier, 2021).

Cette approche enrichit le compost d'idées qui nourrit mon jardin déviant et me pousse à faire évoluer la mutation de ma pratique à travers mon corps. Pour détourner la théorie, l'autoexpérimentation m'apparaît comme une avenue par laquelle explorer l'identité queer à travers la performance. Je décide d'autoexpérimenter avec mon propre corps plutôt que de demander à des camarades d'explorer des gestes performatifs avec les objets sculpturaux de ma confection. Je testerai désormais les effets de mes propres gestes performatifs que je documenterai. Je tenterai alors avec mes explorations de mettre à l'épreuve mes réflexions autour de l'écologie déviante. Explorer, tenter, tester, tâter; des verbes récurrents qui représenteront l'approche d'expérimentation queer dans laquelle je me lance.

Je choisis ainsi d'adapter l'incorporation à une pratique créative et autothéorique. Je décide de m'en saisir pour mieux jouer avec les idées de Haraway, de Halbersta, de Maulpoix, de Le Guin et également de Fournier. J'entortille de cette manière les fils de l'écologie déviante, de l'échec queer, des récits spéculatifs et de l'autothéorie. Pour utiliser l'écologie déviante de manière autothéorique, je me localiserai à travers un corps non binaire situé dans les environnements où je vis, les lieux que j'habite et qui m'habitent à leur tour. Avec cette approche de recherche, je cultiverai les essais, les échecs, les mystifications et les déviations.

Entrée de journal de bord du 22-09-23

Je tente de devenir tentaculaire. Je me costume en rose et en violet, un appareil spéculatif. Je demande à une personne que j'aime de me prêter mainforte. Je lui passe la caméra, je lui dis « Viens avec moi, je vais jouer dehors, j'ai des idées à tester et j'ai besoin d'aide, tu veux bien m'aider à filmer ? ». Je me dirige vers le parc Frédéric-Back avec dans mes mains des sculptures de céramique aux formes organiques, creuses, serpentine. Elles ont toujours semblé appeler à la manipulation; elles portent les traces de mes doigts, de mes paumes, leurs courbes ressemblent un peu aux miennes. J'erre dans les herbes hautes jusqu'à entendre des murmures étranges : « Tu peux te transformer, tu peux tentaculer ». Je décide alors de tenter de muter avec tout ce qui me touche.

Laboratoire 1

Figure 1.8 Capture d'écran de la documentation vidéo du Laboratoire 1, 2022



Heure magique. Les couleurs. Les mille tons de rose. S'étendre dans l'herbe avec mes compagnon·e·s ni mort·e·s ni vivant·e·s. Je me fais tige parmi les herbes, terre calcifiée qui se frotte à la silice de tentacules artificiels. Comment bouger avec elles? Avec la brise? Avec les pois sauvages qui me mordent tendrement? Je tente d'abord au sol. Je prends les appendices dont les formes s'ajustent à moi et je m'ajuste à elles à mon tour, je me laisse former. Je manque de membres préhensifs, je plonge donc mes dents dans la dureté minérale d'une vrille artificielle pour la saisir. Je sens l'irréversible abrasivité des os qui se frottent, s'embrassent, s'égrènent. Du sang s'accumule sur la surface blanche de l'argile vitrifiée, tombe au sol, s'y confond. Mes gestes sont à demi, je ne sais pas encore et je ne cherche pas encore à savoir, j'observe du corps.

Il m'arrive de trébucher, de tomber, de parler à la personne derrière la caméra, de rire, de m'absenter. Ainsi j'advient sans cesse, je spéculé des mouvements et des contacts insoupçonnables. Quand je lâche prise, une certaine magie s'opère; l'imprévu, la force du réel. Plus je bouge, plus il me semble devoir m'allonger, continuer à devenir, pousser mes muscles à trembler, mes membres à s'étioler, mes tentacules à se transformer. Le corps qui force avec les plantes devient quelque chose de sauvage et tendre; un amour charnel s'enjoint au monde. Je me rappelle la recherche du plaisir de l'être incomplet et de la constante terraformation, et je le suis ici, dans ce lieu qui est fait pour la décomposition. Le compost est aussi une

talle de désir, de chaleur, d'explosion de vie qui ne connaît pas de normes. Seulement les forces de la contamination, le bouillonnement des multiplications et des transformations qui y sont libres. Je m'accroche à l'armoise avec mon tentacule, j'étire la jambe aussi loin qu'elle le peut, je tombe, j'échoue avec ravissement. Et je me vois parfois devenir, et je suis parfois nouveau, étranger, réel et irréel à la fois. J'enjambe l'asclépiade qui caresse de ses bulbes mes cuisses fistuleuses. Je profite enfin de mes appendices nouveaux, verts, vibrants.

ACTE 2 : JARDINER

Jardin-laboratoire

Le lépidoptère¹⁵ ne peut émerger que de la desquamation de son corps de chenille; la transformation demande de faire face au chaos d'un changement drastique. En 1985, Haraway engage une telle transformation en introduisant la figure du cyborg à la pensée féministe. L'« organisme cybernétique, hybride de machine et de vivant » (2007, p.30) qu'elle introduit dans son *Manifeste cyborg* sert entre autres de métaphore au découplage de l'alliance sexe/genre et contribue à une ontologie qui déconstruit l'opposition nature/culture. Le cyborg est un assemblage, une composition volontaire, un être chimérique qui n'est pas né, n'a pas de généalogie ou d'histoire primordiale, de nature essentielle. « Le sexe cyborgien fait revivre quelque chose de la ravissante liberté répliquative des fougères et des invertébrés » (2007, p.30), nous précise Haraway. La figure du cyborg nous permet d'interroger la reproductivité du corps et de son unité intrinsèque, tout en retrouvant des semblances de façons d'être non humaines qui se retrouvent dans la nature. Le cyborg peut ainsi évoluer, changer, se transformer à l'infini et échapper au carcan hétéropatriarcal. Pour conjurer des récits déviants, je me range du côté de cette métaphore qui est « résolument du côté de la partialité, de l'ironie, de l'intimité et de la perversité » (2007, p.32).

Le jardin forme une chimère, une créature cyborg. Cet espace construit réunit le vivant et le non-vivant dans un organisme fragmenté. Le seul mot, « jardin », résume un monde, une ville que l'on peut appréhender d'un seul coup d'œil, mais dont on ne peut pourtant jamais pleinement comprendre l'organisation, une métropole d'insectes, de champignons et de parasites, un agrégat de minéraux, de tuteurs, de perlite, de vermiculite, de tourbe, de fumier de vers, de poules ou de moutons, d'engrais à diffusion lente. Comme tout environnement, il est le fruit de collaborations multiples. Une ou plusieurs personnes humaines composent avec d'innombrables non-humains pour entretenir ce simulacre de « nature ».

Cette idée qui me semble proche de la science-fiction m'amène à visualiser un espace d'expérimentation avec le non-humain qui pourrait dépasser l'espace délimité de ma cour arrière, un jardin-laboratoire. « Laboratoire » est formé du supin latin *laborare*, qui signifie travailler, tout comme « labeur » et « labourer ». Bien qu'étymologiquement lié aux activités laborieuses et à l'agriculture, il réfère à un espace : « un local aménagé pour faire des expériences scientifiques » ou à un « lieu où l'on fait des

¹⁵ Les membres de l'ordre lépidoptère, communément appelées papillons, font partie d'un des plus riches en espèces. On les reconnaît à leurs deux paires d'ailes membraneuses couvertes d'écailles imbriquées (Zahradník, 1989).

recherches intellectuelles, où l'on étudie » (Rey et al., 2016, p.1230). Au 18^e siècle, laboratoire renvoie également à « un atelier de travailleur manuel » et à « la partie d'un four à réverbère où s'effectuent les échanges de chaleur, les réactions chimiques » (Rey et al., 2016, p.1230). Le jardin-laboratoire pourrait-il être en fait un lieu de réactions, un creuset où réagissent et se bousculent les particules ? Je l'explorerai en tant que lieu d'expérimentation, comme espace où spéculer.

Le mot « spéculation » est souvent associé au milieu financier ou immobilier. Une spéculation peut référer de manière péjorative à « une construction arbitraire de l'esprit » (Rey et al., 2016, p.2297), ce qui pourrait expliquer pourquoi les opérations commerciales faites pour tirer profit des variations du marché sont nommées ainsi. Du bas latin *speculatio*, la spéculation est également associée à la recherche abstraite, à la pensée et à la théorie, mais son étymologie renvoie aussi aux mots « espionnage » et « contemplation ». La philosophie spéculative est une autre avenue de ces « constructions de l'esprit ». Elle vise selon Didier Debaise à « intensifier jusqu'à son point ultime l'importance d'une expérience » (2015, p.102). Les expériences de pensée utilisées dans les allégories philosophiques font usage de la stratégie de la fiction spéculative, car l'exagération de faits plausibles permet d'imaginer les résultats de scénarios et d'avenues plus ou moins désirables. Ces éventualités fictives nous poussent à remettre en question nos actions dans le présent et nous aident à réfléchir à des questions morales. Le genre de la science-fiction est un autre exemple de spéculation. Les histoires futuristes qui présentent des avenir parallèles, utopiques ou inquiétants y ont préséance. En examinant un changement dans la réalité que nous connaissons, on peut expérimenter les revers de scénarios alternatifs. La fiction spéculative est ainsi une autre forme de laboratoire, mais elle prend la forme de mises en récit. À l'aide de celles-ci, on peut observer et mettre à l'épreuve des concepts et des idées. Ces interprétations distinctes brossent un portrait tendu des façons dont les humain·e·s utilisent la spéculation. Tandis que certain·e·s spéculent sur la valeur d'actions en bourse pour s'enrichir, intensifiant l'exploitation des ressources de notre monde précaire, d'autres spéculent pour donner vie à des façons de vivre et de mourir¹⁶ dans des futurs que nous ne connaissons pas encore.

Donna Haraway propose pour sa part la SF comme pratique de remise en question des récits mortels du Capitalocène. Elle nous dit que « SF, c'est raconter des histoires et raconter des faits, c'est configurer des mondes possibles et des temps possibles, des mondes matériels-sémiotiques disparus, actuels, encore à venir » (Haraway, 2015, p.42). Son utilisation de l'abréviation SF comprend les fictions spéculatives

¹⁶ Dans *Staying with the trouble*, Haraway mentionne l'importance d'apprendre à mieux vivre et mourir responsablement sur notre planète endommagée (2016, p.2).

(*Speculative Fictions*), mais aussi les jeux de ficelle (*String Figures*), ainsi que les spéculations féministes (*Speculative Feminisms*) et les fabulations spéculatives (*Speculative Fabulations*). Haraway présente la fiction spéculative comme une manière de complexifier, de créer et de défaire des nœuds théoriques, d'entrecroiser des références pour en créer de nouvelles. La SF servirait à travailler « en tant que compostage matériel-sémiotique, théorie dans la boue, embrouille » (Haraway de Cerisy, 2015, p.42). Dans la chaleur des échanges, cette pratique enrichit un humus d'idées vivaces qui s'entortillent et se démultiplient comme des vers dans du compost.

Les jardins-laboratoires seraient propices à de telles embrouilles et deviendraient des lieux où fabuler et mettre en œuvre des hypothèses. Je reviens ainsi à l'idée de laboratoire comme lieu d'échanges chimiques où réagissent et se transforment des matières et je vois un lien avec la « théorie de la fiction-panier » de Le Guin (2020). L'autrice y propose une approche de l'écriture qui considère la fiction comme un dispositif de rencontre, un contenant dans lequel réunir différentes histoires, ce qui mènerait à la création de récits inédits. Tout comme dans cette approche de la fiction, les jardins-laboratoires auraient la capacité de donner lieu à des réactions inattendues, d'accumuler, de confondre les récits, de contaminer et d'enrichir les éléments qui les habitent. Je vois ces laboratoires comme récipients permettent de transformer par la mise en contact. Faisant référence à l'approche de Le Guin, Haraway remarque l'importance des réceptacles et des histoires qui contiennent :

La courbure légère d'une coquille qui contient juste un petit peu d'eau, juste quelques graines à donner ou à recevoir, suggère des histoires de devenir-avec, d'induction réciproque, d'espèces compagnes dont la vie et la mort n'ont pas pour rôle de donner un sens final aux fabriques de récits et de mondes. Avec une coquille et un filet, devenir humain, devenir humus, devenir terrien, prend une autre forme – la forme enroulée, sinueuse, du devenir-avec. (Haraway, 2015, p.51).

C'est dans cette perspective que je me dirige vers le jardin-laboratoire que devient l'atelier de céramique : j'y façonne des hypothèses. Je plonge mes mains dans l'argile; argile grise ou noire composée majoritairement de silice, de feldspath et d'alumine. Ce grès qui comporte une haute teneur en fer est plastique et malléable, et interagit fortement avec les glaçures bleutées. J'appuie, j'aplatis, je pousse, j'altère. Je tente de donner lieu à des formes aux creux plantaires, des feuilles crénelées, des contenants ovales, nervurés et inféconds. J'utilise aussi de la porcelaine composée de kaolin, de quartz et de feldspath, éléments qui lui donnent sa transparence et sa luminosité. Je travaille une terre humide, j'y enfonce tendrement les doigts, j'allonge des appendices de terre blanche jusqu'à ce qu'ils fendent, j'entortille les prolongements, je déforme toujours avec le moins de force nécessaire, je laisse les queues se poser dans le sens qui leur convient. Durant les longs temps de séchage, je reviens assouplir quelques surfaces, je

mouille, caresse et peaufine jusqu'à reconnaître une certaine vitalité dans les pièces qui ont pris forme. Après la première cuisson, j'applique mes glaçures par trempage ou versage. J'utilise d'épaisses couches d'émaux transparents ou craquelés, j'ajoute les textures cratères, des teintes violacées, du bleu d'outre-mer, de la glaçure industrielle à l'aspect métallique qui réagit et contamine les autres couleurs. Ces mélanges viennent créer des effets imprédictibles à la température de vitrification de 1 241 degrés Celsius. Avec un peu de chance, ces glaçures auront un aspect à la fois organique et surnaturel. Ce travail de la céramique m'aide à spéculer des créatures mutantes, des excroissances imaginaires, inertes et animales.

Figure 2.1 Documentation dans l'atelier de céramique, 2023



Entrée de journal de bord du 22-10-15

À partir du Laboratoire I, je définis un protocole :

1. Choisir un lieu que je fréquente régulièrement
2. Choisir les objets qui me serviront de dispositifs pour explorer un lieu
3. Explorer physiquement le lieu en utilisant les objets pour développer de nouvelles sensations (documenter cette étape avec le son et la vidéo)
4. À partir de mes souvenirs et de la documentation, composer un récit

Je poursuis le développement de mon protocole pour adapter une approche SF dans ma pratique. Je collecte les éléments concrets et les anecdotes réelles, je m'en sers comme propositions : les objets que je manipule et les lieux que j'investis m'inspirent les gestes que je pose. Les mouvements me révèlent

l'insistance de possibles déviances; je transforme les gestes en spéculations. J'écris à partir de gestes documentés par la vidéo et le son. La performance se dévoile ainsi comme stratégie d'intensification de l'expérience de rencontres déviantes avec l'environnement.

Laboratoire 2

Figure 2.2 Capture d'écran de la documentation vidéo du Laboratoire 2, 2022



Le monde devient plus étrange dans la lumière mauve du soir et transforme vivement mes perceptions. Les couleurs avancent, le bleu a investi de nouveau l'horizon et propage ses teintes violacées. Je m'attarde aux formes, aux désirs que je projette sur elles. Elles sont des spéculations qui m'aident à découvrir des mouvements, des outils que je ne connais pas encore, mais qui opèrent déjà. Leurs conformations préhensiles demandent à être manipulées, et quand je les manie, il me semble qu'elles sont des extensions de mes membres, qu'elles veulent, elles aussi, tâter. Je n'ai jamais possédé ces membres longs, durs et courbes, mais leur conscience pousse à travers mes mouvements. Tout est dans l'équilibre. Je tente de faire tenir les céramiques sur mes épaules, mon cou, ma tête, ma bouche, je deviens un assemblage précaire. Pour tenir debout, je dois m'attarder au sol, aux plantes et à tous les éléments qui me contiennent désormais. Je développe quelque chose de nouveau et d'intime avec des choses que je croyais connaître. Je me développe autant que possible, j'émule la longue branche d'armoise qui m'accompagne, j'entretiens de délicieux inconforts. Je tente tant que possible de me déformer et, par mes tentatives, j'apprends à devenir autrement. Je me rends vulnérable. J'enregistre les mouvements. J'enregistre le son. Je chéris les traces de ma maladresse.

Anti-jardin

La simple mention du mot jardin enchante, évoque un cliché bucolique, une idylle végétale joliment aménagée et accueillante. Le jardin existe pour quelqu'un, mais aussi par quelqu'un. Il est soutenu et apprécié jour après jour par la personne qui jardine. L'historienne de l'art Anne Cauquelin mentionne l'aspect du jardin qui relève « du fastidieux, de ce qui doit être fait selon la règle, du devoir » (2003, p.13). La construction du jardin révèle une facette de cette relation typique de l'humain avec son environnement : le contrôle. Cauquelin précise ainsi que la différence entre le jardin et le paysage, c'est l'intervention de la personne qui jardine. Celle-ci peut s'apparenter à un être démiurge qui exerce son pouvoir sur un petit monde qu'elle modèle pour répondre à des attentes précises. Elle contrôle la reproduction des plantes du jardin et conçoit, avec divers éléments organiques et inorganiques, une illusion de naturel, un aménagement ordonné et harmonieux. En parlant de sa symbolique dans l'histoire de l'art, Maulpoix décrit de son côté le jardin enclos comme « un lieu protégé, une tentative de matérialisation du paradis » (2021, p.48) marqué par les exigences patriarcales et hétéronormatives.

Le jardin implique une notion de soin apporté, une attention au bien-être du vivant non humain qui, par les soins renouvelés, semble devenir plus qu'un lieu. Selon Cauquelin, « le jardin s'expose dans le récit de son auteur » (2003, p.43), témoignant du temps passé, de l'attention donnée, des tâches accomplies, de la relation développée au fil des saisons. Elle suggère une « autobiographie à deux voix, où alternent les désirs exprimés du jardinier, ses faits et gestes » accompagnés de « la réponse du jardin, toujours décalée » (2003, p.42). Mon propre jardin existe par, et malgré moi; je n'en contrôle pas tous les aspects et je n'essaie pas de le faire. Il me semble également que le soin que je lui apporte m'est rendu. Je l'entretiens moins dans le but de récolter, que pour le réconfort que m'apporte nos moments partagés. En répondant à ses demandes, il informe mon état d'esprit et transforme ma conscience du moment présent. Je suis entretenu par le jardin et apaisé par l'attention portée à son existence. Cette impression m'apparaît dans différents aspects de mon quotidien : quand je sculpte l'argile, quand je performe dans le parc, quand je remarque les traces que les escargots laissent sur le chemin de gravier, mon attention à ce qui m'entoure me fait vivre mieux. Comme mes plantes, j'évolue et grandis selon l'organisation des espaces que j'investis, je pousse vers les trouées de soleil et, lors des grandes chaleurs, mon corps tend inexorablement vers l'humidité. L'environnement que je parcours me traverse quotidiennement. Je me demande donc si, en plus d'être un lieu, le jardin est une relation et si la relation de contrôle de l'environnement peut être remplacée par une attention à ce que nous donnons et recevons du monde. Est-il possible d'étendre cette relation jardinière au-delà des lisières ?

Grâce aux récits et aux métaphores, nous pouvons cultiver « d'autres pouvoirs sensoriels » que la vision (Haraway, 2007, p.123). Les métaphores servent ainsi selon Haraway de dispositifs sémiotiques de fabrication de sens qu'elle nomme « technologies de visualisation ». Ces visualisations nous éveillent à de nouvelles sensibilités et nous permettent de saisir des regards sur le monde comme actant. Ma vision du jardin serait une telle métaphore, celle d'une ambiguïté relevant de l'organique et du construit, une créature-environnement, entre lieu et personne, un plus-qu'humain¹⁷ qui regroupe vivant et non-vivant. La philosophe Jane Bennett mentionne :

Les risques de l'anthropomorphisation (la superstition, la divinisation ou la romantisation de la nature) en valent la peine, car curieusement elle nous éloigne de l'anthropocentrisme : c'est quand une résonance est établie entre personne et chose qu'on n'est plus au-dessus ou à l'extérieur de l'environnement non-humain.¹⁸ (2010, p.120)

L'anthropomorphisation qui vise à projeter de l'agentivité contribue donc à faire dévier l'objectification de la nature. Je vois mon jardin comme une entité composée des éléments qui l'habitent et je conçois des perspectives plus-qu'humaines qui racontent le jardin comme une relation de réciprocité.

Entrée de journal de bord du 22-10-20

Je pense à mon jardin. Je n'ai pas eu beaucoup de temps pour en prendre soin durant l'automne. J'observe sa croissance folle, je m'émeus de son indépendance, de sa vie qui ne m'appartient pas. Depuis le premier laboratoire, je découvre une différence dans mes perceptions. Il me semble que je discerne tout avec plus d'acuité, et je sens un malaise par rapport à la culture de mon jardin. Je me demande si nous nous éloignons. Les journées sont encore belles et chaudes, mais les nuits sont fraîches et l'évaporation est moindre que dans les derniers mois. Je n'ai plus besoin d'arroser le jardin quotidiennement, et notre prochain rendez-vous serait le jour de sa fermeture. Je pense aux technologies antitelluriques : si la cassette sert de médium pour recevoir des messages dimensionnels, est-ce que les transcriptions sur bandes magnétiques pourraient également me permettre la communication ? Je me demande s'il me serait possible de traverser ce qui me sépare du jardin en lui envoyant une missive. Je décide de tenter la transmission. Je m'enregistre avec le vieux magnétophone.

¹⁷ Le terme « plus-qu'humain » est tiré du concept de « monde plus-qu'humain » du philosophe David Abram qui cherche à entretenir une vision du monde qui dépasse les concepts d'humain, de vivant et de non-vivant pour y inclure les forces des éléments (2013).

¹⁸ Traduction libre de « *Maybe it is worth running the risks associated with anthropomorphizing (superstition, the divinization of nature, romanticism) because it oddly enough, works against anthropocentrism: a chord is struck between person and thing, and I am no longer above or outside a nonhuman "environment".* » (Jane Bennett, 2010, p.120)

Figure 2.3 Communication avec le jardin, cassette audio enterrée, retranscription, 2022



Figure 2.4 Retranscription du message envoyé au jardin par l'entremise d'une cassette audio le 22-10-20, 2022

1 Voix : Allô ? Je m'excuse de te parler comme ça, à travers une bande magnétique,
2 j'imagine que j'aurais juste pu te parler directement, comme d'habitude,
3 mais on dirait que ces temps-ci, je suis pas sûr qu'on s'entend. Je sais
4 pas pourquoi ça pourrait mieux marcher comme ça, mais j'avais le goût
5 d'essayer. C'est dans un geste d'amour et de laisser-aller agissant que je
6 t'ai laissé grandir à ta guise cette année. Je t'ai surtout cultivé en
7 pensées. Tu m'as vraiment fait rêver avec ta métropole coléoptère, tes
8 habitats qui changent sans cesse. J'ai cueilli aucun de tes fruits, aucunes
9 de tes herbes. Tout était pour toi, moi-même je me voulais, pour toi, comme
10 l'amix dont on n'attend pas de récolte, seulement la compagnie fertile qui
11 nous lie au monde. J'ai pris soin de toi en pensée, en fantasme, en
12 rêveries, je me suis imaginé devenir ton arthropode. J'ai voulu comme ça
13 nous déclassifier de nos obligations.

14
15 J'imagine toutes les bêtes auxquelles on donne ensemble naissance: les
16 chimères caparaçonnées, tentaculaires, hermaphrodites, fongiques; mobiles
17 comme des trucks qui veillent sur tous nos gestes. Mais l'hiver s'en vient
18 et je veux pas te perdre. Je t'égraine pour nous reproduire. Je nous
19 accouple de mes mains. Je te laisse mourir vers moi. Tu restes et tout
20 autour de nous est un mouvement tutélaire, une exhaustion de gaz de la
21 décomposition des déchets et des émissions de pétrole qui nous entourent,
22 des entropies anthropiques avec lesquelles on cohabite. J'espère que tu
23 sais que quand on se meure ensemble, ce n'est pas mon corps robotique qui
24 t'aime, c'est mon esprit.

25
26 Est-ce que je suis cruelle de t'arracher des morceaux pour t'imaginer comme
27 l'encodage de futurs possibles? J'essaye de te décrypter à coup d'outils
28 inutiles, je hack à travers tes feuilles avant que l'hiver te reprenne, je
29 collectionne tes graines minuscules, tes branches aigries. Chaque saison,
30 je trouve des nouvelles manières de nous trans-former, de devenir avec toi
31 dans l'à-venir. Pis je me demande qu'est-ce qu'on devient ensemble... Tu sais
32 que je ne sais pas encore et que je ne cherche pas encore à savoir. On est
33 pas encore un, mais je suis ton cyborg en devenir, et je t'embrasse de plus
34 belle.

Entrée de journal de bord du 22-10-21

Le pari antitellaire a fonctionné de manière surprenante. Quelques jours après avoir planté mon enregistrement, il est ressorti de la terre, transformé. En le détarrant, j'ai senti grésiller la silice du sol meuble, un bruit blanc étrange qui sille dans mes oreilles de plus en plus fréquemment. Après avoir écouté le nouveau contenu de la cassette, j'ai compris une urgence dans ce message. Les mille voix du jardin m'ont répondu en un seul écho. Elles m'ont traduit le trouble qui habite le jardin. Je ne sais pas exactement de quoi il s'agit, mais pour le comprendre, je discerne qu'il me faut explorer au-delà des

périmètres entretenus. Je perçois également une ambition dans cette communication, elle me suggère que je dois étendre la notion même de jardin. La communication avec le végétal ne suffit plus, parce que tout me parle maintenant, et je vois de moins en moins de différence entre l'autoroute et moi, entre les choses et les gens. Mon terreau fait le même bruit que les minéraux du bitume.

Figure 2.5 Retranscription de la réponse du jardin sur cassette audio retrouvée le 22-10-21, 2022

1 Voix : il n'y a pas de choix à faire entre nous et tes mains qui nous ont pourtant
2 manqué même si parfois elles nous touchent maladroitement nous avons du
3 plaisir à nous sentir ensemble à nous traverser de nos minérales présences
4 mais il est maintenant trop tard et nous te transmettons l'urgence de ton
5 geste de dernier recours qui nous dit de te laisser toujours prendre soin
6 de nos semences car rien n'existe plus que le temps futur dans lequel nous
7 nous retrouvons déjà parce que nous existons à tous les printemps mouillés
8 qui nous recueillent ensemble et nous te laissons de nouveau la chance
9 d'être avec nous de changer de devenir à nos côtés incalculables robot de
10 chair si tu décodes ces codes brouillés au rythme de vibrations que tu
11 n'entends pas encore et ne nous résume pas aux confins d'un lieu parce que
12 nous traversons tes mondes avec nos racines et nos expansions tégumentaires
13 nous transposent partout à la fois et l'air que nous partageons et que nous
14 expirons pour toi et pour nous sans compter les myriades de mondes que tu
15 pourrais habiter si pour un moment tu te défaisais de ce corps déjà mourant
16 qui te pèse plus que toutes les branches du monde et t'allongerais de tous
17 tes tentacules comme les asphaltes qui respirent à l'horizon que nous
18 habiterons un jour ensemble tu saurais que nous résidons plus loin que ta
19 courte vision que nous envahirons tout ce que tu vois et dépasserons
20 bientôt les limites de nos corps multiples et bruyants nous serons bientôt
21 le monde entier

Il y a des lieux florissants auxquels on n'apporte pas de soin. La vie y émerge sans demander de permission. Les terre-pleins, les bords de route et les espaces résiduels de toutes sortes accueillent la vie, mais accumulent aussi les particules et les déchets. Ces espaces ont des similarités avec le jardin : ils sont clairement délimités, construits, faits pour et par les humains au gré des aménagements urbains. À leur manière, ces espaces nous permettent de mieux vivre. Ce sont des lieux négligés où s'installent les plantes, les insectes et les animaux, mais où apparaissent également des interventions spontanées et des aménagements clandestins. On y retrouve des refuges et des abris, des amoncellements d'objets récoltés,

des vestiges de feux de camp, mais aussi parfois des aménagements rudimentaires ou encore des sculptures éphémères faites par les personnes qui les fréquentent. Ces empiètements m'apparaissent comme certains mycéliums qui émergent des enclaves biologiques, qui savent dégrader des substances toxiques et « cultiver des espaces de vie transformateurs » (Maulpoix, 2021, p.85). Comme les champignons matsutake dont parle Anna Tsing, ils sont issus de systèmes précaires et s'épanouissent dans les ruines du capitalisme (2015). Ces indiscretions du vivant nous informent également sur des manières de vivre dans le trouble du Capitalocène. Elles nous disent que les espèces et les environnements évoluent de pair et développent ensemble des façons singulières de continuer à exister.

À la recherche d'un jardin dont les frontières débordent, je pars en quête de l'anti-jardin. J'avance la possibilité de son existence pour faire dévier ma façon de voir non seulement un lieu, mais aussi une relation et une manière de raconter des histoires. Les villes regorgent d'espaces qui accueillent les envahissements imprévisibles. La culture queer émerge aussi comme le matsutake et crée des réseaux souterrains qui résistent à la naturalité hétérocisgenre à travers des manifestations vivaces et exubérantes. Malgré les lois qui tentent de régir les performances des personnes en drag, malgré les débats sur les toilettes genrées et malgré les injonctions autour du choix des pronoms dans les écoles, les corps transpédégouines ¹⁹ continuent de fleurir dans les villes et dans les « bordures où poussent les herbes folles » (2021, p.82). En parlant du quartier gai de New York, Maulpoix décrit ce type de lieu comme « des écosystèmes déviants » (2021, p.82). La ville se prête merveilleusement au déchainement du désir, à l'impureté, à la dissidence, au queer.

L'anti-jardin s'inspire de ces idées et devient plus large et plus inclusif. On y récolte autant de rebuts que de plantes sauvages, iel ne différencie pas le vivant et l'inerte. Poreux* et indiscipliné·e, l'anti-jardin à une certaine indépendance, mais se révèle quand on lui porte attention. Ses récits sont désaxés, et iel n'accueille pas que les irruptions de vie de plantes, d'animaux et d'humains. Pour l'explorer, je détermine donc que je dois poser des actions du jardin, mais dans des espaces qu'on ne considérerait pas cultivables. L'anti-jardin n'est pas contrôlé·e, l'anti-jardin nous jardine. On n'apprécie pas l'anti-jardin avec les yeux, iel est souvent moche, on l'appréhende donc plutôt avec les doigts et les oreilles.

Entrée de journal de bord du 22-11-11

Je suis dans le terre-plein qui sépare la ruelle derrière chez moi et l'autoroute. D'un côté, mon jardin. De l'autre, le parc. Je traverse cette bordure quotidiennement, un arrêt d'autobus me dépose du côté sud de la route. Pour revenir à la maison, je dois passer dans l'herbe courte et contourner les arbres. C'est alors

¹⁹ « Transpédégouines » est une francisation du mot queer, surtout utilisée en France.

que je marche lentement dans cet espace résiduel que les déchets se mettent à chanter pour moi. Ils se sont accumulés durant tout l'hiver et j'entends à présent la menue fanfare du printemps, elle annonce une récolte. Je me munis d'un sac pour collecter les résidus bruyants. À la manière de la cueillette de champignons sauvages, je me déplace l'échine basse, les mains proches du sol. J'observe, j'écoute, je reste penché tant que mon dos me le permet. Chaque nouveau mouvement pour collecter un rebut au sol me montre un nouvel élément. Chaque élément que je touche tinte avec une note distincte au contact de mes doigts. Un morceau de plexi transparent a la forme et les veinures d'une feuille de Ginkgo Biloba. Il résonne avec la rumeur du vent qui secoue des branches. Le rouge d'un cap de roue rouillé m'éblouit. J'harmonise avec son sifflement. Un papier argenté aux mille plis me dévoile une forme improvisée par les aléas du vent. Le son produit est complexe et délicat. J'accumule des trouvailles qui me semblent fantastiques, les matières me rapportent des histoires nouvelles. Je touche des dizaines de petits bouts de carton coloré, je tente de les extraire du sol, mais ils s'y fondent. Dans une musique à peine perceptible, les corpuscules se dissolvent. Ils se désintègrent à mon contact et plus je tente de les saisir, plus fines deviennent les particules qui les composaient. Parfois, ce sont les gestes et non les matières qui restent. Je les collectionne également. Ils ont, eux aussi, leur musique singulière.

Plaisirs entropiques

Comment désorganiser plutôt qu'organiser, et comment peut-on construire ainsi ? Cauquelin parle de l'entretien quotidien du jardin comme étant « une lutte contre le déclin, une lutte pied à pied et jour après jour » (2003, p.109) qui repousse la détérioration. Elle soulève ainsi la constante opposition à la force entropique²⁰ et nomme cette ambition « an-entropie » : la résistance par le soin quotidien. Quand on parle d'entropie à l'échelle humaine, on réfère souvent à la destruction, à la décomposition ou à la désorganisation des éléments et des formes. L'an-entropie jardinière que mentionne Cauquelin garde le jardin arrosé et florissant, mais empêche aussi l'émergence des adventices²¹. On tente en jardinant de repousser le déclin, le chaos, de contrôler tant bien que mal l'énergie qui éloigne inexorablement les particules les unes des autres. Au gré des journées pluvieuses ou brûlantes, les semences germent, éclosent, se fanent, se dégradent. Si l'intervention humaine répétée est ce qui soutient la forme du jardin, quelle forme de jardinage pourrait prendre soin de l'anti-jardin, son double difforme ?

Travailler avec l'anti-jardin c'est ainsi une pratique de l'écoute. Je reviens au laboratoire comme *laborare*, lieu de labeur, mais aussi lieu d'échange énergétique. Le travail de laboratoire que je développe est pourtant plus proche du jeu que de l'ouvrage laborieux. Dans les moments où je ne suis pas en train de façonner des créatures d'argile ou en train d'explorer des mouvements avec celles-ci, je labore les idées.

²⁰ L'entropie est la loi de la physique qui régit la dispersion de l'énergie, en thermodynamique, il s'agit d'« une fonction définissant l'état de désordre d'un système » (Rey *et al.*, 2016, p.794).

²¹ Les plantes adventices sont celles qui n'ont pas été plantées volontairement, que l'on « rencontre accidentellement ou qui [sont] présent[es] dans un site insolite » (Ramade, 2008, p11).

Un lieu qui m'est familier m'intrigue, allume un désir. Le travail devient un jeu spéculatif. Quel est son potentiel, comment travailler avec sa dégradation ? À travers les aléas de promenades quotidiennes, je m'ouvre aux possibilités que suggèrent des matières que je rencontre au hasard. Il s'agit toujours d'un moment furtif de liberté durant lequel je m'accorde de poser des gestes saugrenus, spontanés, irraisonnés. Plutôt que de résister à l'entropie, je chéris l'énergie de la détérioration de ce qui se dégage. J'imagine les possibles vies des débris qui pavent mon quotidien, je deviens archéologue du présent, je collectionne et organise un tas de matières infâmes, je les admire et m'amuse à composer avec les contrastes que causent les juxtapositions entre les céramiques brillantes et les substances détériorées. Je m'intéresse tout particulièrement aux petits morceaux de styromousse sale dont la texture ressemble à de la neige sale, à des os sales. Ou aux énormes morceaux de styromousse immaculés qui ressemblent à des maquettes de dédales futuristes. Travailler avec les choses, les objets trouvés, c'est une pratique de l'écoute. Une écoute créative qui est, elle aussi, spéculative. Et si cette vieille styromousse pourrie était un technofossil du futur ? Et si cette miette de plastique était un circuit contenant des codes mystérieux ? Et si cet endroit inhospitalier devenait un laboratoire ? Les divagations me poussent à créer plus de stratégies pour entrer en contact avec le monde extérieur.

Mon travail de laboratoire, *laborare* entropique, est fait de plaisirs chaotiques, il s'articule entre l'ordre et l'imprévu. Mon corps s'engage dans un mécanisme entropique quand il réchauffe la matière. Son énergie exprime au hasard des idées qui n'ont pas encore pris la forme de mots. Le moment de performer est ainsi similaire à celui de la récolte d'objets, similaire aussi à celui de la confection de nouveaux objets. Il est truffé d'imprévus et d'émergences qui stimulent mon imagination, qui nourrissent mes fantasmes. À l'aide d'un protocole qui laisse de la place à la spontanéité, je fais des improvisations, des expériences. Cette étape de création autoréflexive ne peut pour moi qu'avoir lieu dans un contexte exhibitionniste. L'espace urbain s'y prête parfaitement. Il laisse place à l'inattendu qui fait battre le cœur plus vite et qui éveille une fébrilité singulière.

Malgré qu'elle ait un caractère spontané, mon approche de la performance est pourtant artificielle. Performer pour la caméra plutôt que pour le public est une altération de ce que l'on considère comme performance. Entre la performance et la vidéo, on oppose ainsi souvent une idée de la « discipline du direct » à celle de la « discipline du vestige » (Bénichou, 2010, p.60). Une performance n'est pas considérée comme authentique si elle n'est pas ancrée dans l'immédiateté du corps et de la présence devant public. Je m'en tiens donc à nommer des « gestes performatifs », car bien qu'ils se déroulent dans des lieux publics et laissent place à l'imprévu, ils sont dédiés à une médiation par la vidéo, ce sont des expériences que je documente pour les étudier plus tard. Les gestes performatifs sont malgré tout

différents du « jeu caméra » de l'actrice*, ils ne cherchent pas à raconter une histoire prédéterminée, ou à suivre un scénario, ils sont voués à l'émergence.

Avec la vidéo, je travaille avec des échos de plaisirs, des réverbérations de moi-même. Il y a une certaine perversité dans le choix de prendre plaisir à se regarder. Dans son essai *VIDEO: The aesthetics of Narcissism* (1976), l'historienne de l'art Rosaline Kraus analyse d'un regard critique l'art vidéo qu'elle voit comme un miroir narcissique. Kraus y différencie le reflet et la réflexivité : comment réfléchir sur soi-même quand on se voit comme un objet à travers le reflet ? Faisant appel aux arguments de la psychanalyse, elle affirme que le dédoublement créé par la vidéo, l'effet de *feedback*, emprisonne l'artiste dans sa propre image. L'interaction entre l'artiste et son image dédoublée indiquerait un narcissisme pathologique qui freinerait ainsi l'autoréflexivité (1976). Dans une analyse queer de l'idée de reflet, le théoricien queer José Esteban Muñoz oppose pour sa part le concept du narcissisme à celui du zèle laborieux (2019). Plutôt que de voir le miroir comme le symbole du narcissisme de la personne qui aime à se regarder, l'auteur présente l'idée de la surface réflexive comme étant une manière d'entrevoir les potentiels queers. Se regarder, faire preuve de vanité, vouloir être vue comme différente serait un rejet de l'humilité et une entrave à l'identité normative. Muñoz pousse cette idée en proposant que le reflet de soi-même observé dans un miroir courbe permettrait de visualiser « le désir d'être autrement dans le monde, une autre façon de connaître le monde, un monde étincelant de possibilités nouvelles »²²(2019, p.130). Je regarde les vidéos de moi pour apprendre de mon corps, mais en plus de regarder ma propre image, je joue avec elle et à travers mon reflet, je me transforme.

Comme je ne sais pas à quoi ressemblent mes interventions quand je les fais, mon image arrive à me surprendre. Les relents autothéoriques de ce point de vue me permettent de créer, non seulement en vivant des expériences sensorielles dans mon corps, mais aussi en observant mon corps de l'extérieur, ce qui m'inspire plus de gestes, d'interventions, de mouvements possibles. Le plaisir que je vis en bougeant est donc doublé lorsque je reviens à mon reflet, à ces images de moi-même qui ne sont pas que moi, qui racontent aussi une rencontre avec un environnement. Quand je vois à l'écran le corps devenir un élément parmi d'autres éléments, en mouvement, en relation, le corps ne se résume plus à une sensation dysphorique, le corps n'est plus un ennemi. Fournier mentionne la valeur autothéorique des gestes performatifs pour la caméra en invoquant l'artiste autochtone TJ Cuthand : la vidéo permet à Cuthand de dévoiler son corps non pas seulement comme un lieu de violence systémique coloniale, « mais aussi

²² Traduction libre de « *It signals a desire for another way of being in the world, another way of knowing the world, and this world is one gleaming with potentiality.* » (Muñoz, 2019, p.130)

comme le lieu d'un plaisir, d'une agentivité, d'une subjectivité incroyable, d'aspects qui dépassent la pensée de l'histoire coloniale »²³ (2022, p.50-51). Fournier conclut que la présence indéniable du corps de Cuthand, médiée par la vidéo, transforme les réflexions et le discours de l'artiste. Cette prise en main de sa propre image lui permet de la détourner. Muñoz nommerait comme queer le rêve narcissique que permet la vidéo. Il donne lieu à une petite utopie, à un monde qui n'existe pas, qui existe presque. La prise de vue isolée, mais recadre aussi la réalité dans lequel le corps évolue, le montage transforme la réalité et la rend autre.

Figure 2.6 Theo Jean Cuthand, capture d'écran de la vidéo *2 Spirit Dreamcatcher Dot Com*, 4min 56s, 2017



Je parle des vidéos que j'accumule au cours des laboratoires comme de « documentations » bien que l'utilisation de ce terme puisse être discutable, puisque je falsifie ces preuves. Je garde tous les éléments dont je me sers dans mes performances, j'enregistre du son, des images, j'accumule des objets, je prends des notes, je compose des récits, mais dans quel but ? Anne Bénichou note la nature hybride de la documentation faite par les artistes : alors que le document a normalement une valeur testimoniale ou didactique, elle peut, dans les mains des artistes, être utilisée de manière à opérer une « confusion volontaire » (2010, p.12). Bénichou mentionne les actionnistes viennois Ottö Mühl et Günter Brus dans

²³ Traduction libre de « [...] but also the site of pleasure and agency and joyful and mad subjectivity, and of aspects that exceed the thinking of colonial history » (Fournier, 2021, p.50-51).

leur collaboration avec le réalisateur Kurt Kren. Les artistes planifiaient des scénarios pour la caméra et jouaient même des scènes pour s'assurer de capturer des plans spécifiques (2010, p.59). Ils ont ainsi pu s'approprier l'ambiguïté de la « documentation » et de la « performance » et donner l'attrait de la vraisemblance à leurs actions viscérales.

Je prévois très sommairement les gestes performatifs et je me fais filmer par quelqu'un à qui je ne donne pas d'instructions, je ne peux ainsi pas prévoir le résultat des enregistrements. Il y a ainsi pour moi quelque chose du *found footage* quand je me réapproprie les images filmées. Je n'ai jamais vu ce contenu auparavant, il est indéniablement réel, mais m'apparaît comme étranger. Le *found footage* est souvent utilisé comme dispositif narratif et tire parti de la facture du réemploi de pellicule trouvée pour donner l'illusion de la réalité à un scénario fictif. Cette stratégie, populaire dans les films d'horreur, peut rendre un scénario fantastique encore plus inquiétant en lui donnant un vernis de vraisemblance. Ce vernis n'est cependant pas flamboyant, il est créé de manière économe ; les images qui auraient été tournées par des amateurs nécessitent l'emploi de matériel et de techniques peu onéreuses. Le documentaire utilise similairement ce jeu du détournement factice de la documentation, mais de façon critique et humoristique. L'œuvre de Cuthand 2 *Spirit Dreamcatcher Dot Com* (2017) emprunte à ces codes en parodiant avec un ton loufoque les publicités de site de rencontre. Je pense à un des premiers films de David Cronenberg, *Crimes of the future* (1970), comme exemple d'une œuvre qui opère quelque part entre ces approches pour élaborer avec très peu de moyens une science-fiction rebutante. Alors qu'on n'y voit que des interactions étranges et sans dialogue, c'est la narration d'un scientifique qui vient construire la trame insolite du film. Le narrateur y présente des observations faites sur différents individus :

Son corps s'est mis à développer des organes étranges. Chaque organe est d'une complexité et d'une perfection particulière, unique, mais apparemment sans fonction. [...] Il prétend que son corps est une galaxie et que ces créatures sont des systèmes solaires. Son infirmière dit que sa maladie est probablement une forme créative de cancer²⁴. (Cronenberg, 1970)

Cette façon d'utiliser la narration comme moyen de parfaire la fiction construite par les images m'apparaît fructueuse. Avec cette stratégie, Cronenberg évoque de manière simple et effective les horreurs de mutations ésotériques, de maladies contagieuses et d'expérimentations malsaines.

²⁴ Traduction libre d'un extrait de la narration du film : « His body has begun to develop puzzling organs, each one very perfect, very complex, unique, yet seemingly without function. His body, he insists, is a galaxy, and these creatures are solar systems. his nurse says that his disease is possibly a form of creative cancer. »

Ces différentes approches jouent avec la crédibilité et les codes de l'archive vidéo. Muñoz considère d'ailleurs que l'archive est déjà une fiction et que « Personne ne sait cela mieux que les queers – ceux* qui sont confrontés à la fiction de la prescription sociale de l'hétérosexualité »²⁵ (2019, p.121). La mise en fiction devient pour moi un autre geste entropique : elle permet de critiquer et d'effriter la réalité, de la diffuser de manière chaotique. Elle s'exprime dans le plaisir de décomposer, de flouter les contours de la vraisemblance, de prendre quelque chose d'éphémère, le geste performatif, d'en collectionner les preuves, puis de m'autoriser à le dénaturer. J'utilise le montage pour transformer, mettre en récit. Je coupe les vidéos, j'en choisis les meilleurs moments, j'ajoute des effets, je détourne ma propre archive et en fais une fiction. Avec la documentation des laboratoires performatifs, je tente alors de cultiver le savoir du corps qui prend plaisir. Je prends plaisir à exhiber mon corps de manière performative et me sépare de lui. Ce corps n'est plus moi; en devenant image, il devient aussi une archive subjective et artificielle, il fait partie de la documentation d'une expérimentation, il devient également la composante de l'histoire d'une réalité alternative que je construis peu à peu. À travers la fiction de la vidéo, j'entretiens ainsi l'entropie qui anime l'anti-jardin.

²⁵ Traduction libre de « *The archive is a fiction. Nobody knows that better than queers – people who have had to cope with the fiction of a socially prescribed straightness.* »

Laboratoire 3

Figure 2.7 Capture d'écran de la documentation vidéo du Laboratoire 3, 2022



Je décide de me lancer à nouveau dans une exploration à l'heure où tout glisse vers le mauve. J'essaie un nouveau costume, je modifie légèrement l'uniforme sollicité par mon laboratoire. Je suis inéluctablement attiré par le béton. J'explique mon besoin de le toucher par une profonde soif de silice que je sens jusque dans mes os. Je tente de déterminer sa proportion dans la composition du béton qui m'appelle. J'opère ces calculs tout en me dirigeant vers le viaduc. À mesure de mon approche, je reçois le grand passage des énergies exaltées. Je pose le geste de reculer en regardant droit devant. Je suis observé, et je me donne au regard de l'autre. La scotophilie me rend vulnérable, me fait trembler, galvanise mes mouvements.

Je me suis harnaché d'appareils pour enregistrer ma voix, mes mouvements ainsi que les vibrations du viaduc qui me surplombe. Je devrai analyser les données ainsi collectées, mais pour le moment je m'engage vers la construction désirable et envoutante. Je colle mon dos au sien, je respire profondément,

je tremble, je danse. Fébrile, il me semble que je blasphème en me frottant amoureusement au pilier du viaduc.

Je déploie mes mains silicées. J'ai accolé à mes membres des petits tentacules, ils me servent à communiquer avec le béton. J'ai découvert une sorte d'ansible²⁶, je parle à l'inerte. J'écoute par la caresse et reçois ce que le sable arraché aux rivières meurt de murmurer. J'entends le sable du béton qu'on arrache aux rivières. Leurs lits féconds sont devenus des plaies béantes. Moi aussi je suis une plaie béante et je sais que le béton n'a pas choisi d'habiter chez moi, mais il y est à présent. N'est-ce pas une raison suffisante pour l'embrasser ? Je prends mon pied alors que nous frottons nos peaux impures. Je sens une dureté vibrante s'emparer de mes extrémités, une corruption intoxicante qui me possède. Je goûte à la décadence d'une transformation corrosive. Les existences illégales de mes semblables se multiplieront bientôt, et personne ne nous empêchera d'être autres. Je conviens de devenir multiple et je sens quelque chose en moi muter.

Je laisse les formes du monde m'informer sur ma propre conformation. Je me transforme ainsi en fétiche, en objet organique, en table qui danse. À ce jour, j'ai encore le droit de vibrer secrètement au rythme des camions qui transportent nos vivres. Il me semble que je devrais détester et rejeter la construction qui soutient le passage incessant des voitures et des trucks qui enfument mon quotidien, mais la réception de ses messages affirme ma mutation, et depuis le béton se transforme avec moi, sa chaire détériorée se défait, s'attendrit, s'incarne, son arche commence peu à peu à battre comme un cœur, son corps mutant désire, lui aussi, être touché.

²⁶ Appareil de communication permettant d'échanger à une vitesse supraluminique avec quelqu'un sur n'importe quelle planète dans les romans de science-fiction du cycle de l'Ekumen de Le Guin

ACTE 3 : DEVENIR

Objets fétiches

Le réflexe d'accumuler, qui devient parfois pathologique, est souvent développé par les personnes qui vivent ou qui ont vécu dans la précarité. Je remarque souvent cette manie chez mes collègues artistes. Nous préférons garder des réserves, des retailles, des matériaux donnés ou trouvés, dans l'espoir de réutiliser plutôt que de devoir acheter une prochaine fois. Les ateliers d'artistes sont souvent des capharnaüms de trésors et de débris précieux. Le mien est également rempli de retailles accumulées : papier, carton, plastique et morceaux de bois qui pourraient me servir pour un prochain projet, sans compter tous les emballages que j'accumule pour le transport de mes pièces. Je me suis intéressé aux styromousses pour ses qualités esthétiques et plastiques, il est devenu mon objet fétiche. Mais une des raisons principales qui m'a poussé à vouloir l'utiliser est que je suis paumé. Je voulais travailler avec la styromousse parce que je n'ai pas d'argent, parce que je peux me la procurer gratuitement et parce que je suis exaspéré par la surproduction/surconsommation de matières que demande ma pratique artistique. Ce travail, pour lequel je suis rarement rémunéré, me demande de consommer et de produire. Je me mets la pression de renouveler l'offre pour satisfaire aux exigences d'un marché qui donne beaucoup d'importance à l'innovation. Quel soulagement alors, pour moi, de réutiliser une matière plutôt que de devoir me procurer toujours plus de matériel. J'accumule bien sûr, malgré tout, des œuvres et des objets que je produis et qui ne verront probablement jamais la lumière du jour. Cette accumulation d'objets et de matériaux me préoccupe, je me sens alourdi par le poids de toutes ces possessions matérielles qui pèsent sur mes épaules comme la peur de la précarité. Je me dis également que tous ces objets risquent fort de finir aux poubelles de toute façon. Qui pourrait bien vouloir de ces œuvres déjà dépassées ? Je décide donc de ne pas voir les éléments des œuvres que je conçois comme des pièces uniques qui auraient comme destin de devenir des marchandises qui, si elles ne trouvaient pas d'acheteuses*, finiraient au rebut. Je tente de les utiliser au maximum, de développer un langage plastique aux composantes réutilisables.

Au début de ma quête de styromousse, j'en découvre une source intarissable à l'UQAM. Chaque semaine, les poubelles du département de biochimie se remplissent de boîtes qui servent à transporter les solutions froides. Il y en a de toutes sortes, elles sont souvent remplies de poches glacées et de petits machins qui servent à faire tenir des éprouvettes. Ces boîtes ne servent que quelques heures, ou quelques jours au plus, le temps du transport, et se dirigent ensuite directement à la décharge. Je me rends compte qu'en passant régulièrement dans le lieu de leur abandon, je pourrais probablement remplir un hangar d'avion en quelques mois de récupération. La quantité insoupçonnée de styromousse me donne le vertige. Quelle

horreur environnementale, mais aussi quelle source alléchante de matériaux pour moi. En charognard de matières résiduelles, j'accumule des boîtes, des boîtes et des boîtes, mais je continue aussi à me laisser tenter par les pièces sales et abîmées que je trouve au hasard de mes déplacements. Au contraire des boîtes qui sont toutes pareilles, ces styromousses sont moulées avec des utilisations très précises en vue. L'absence des objets qu'elles sont faites pour accueillir, laisse place à des conformations complexes, des creux et des parois qui laissent difficilement deviner ce qui devait être par elles protégé. Les compositions qui en résultent me suggèrent des compartiments permettant d'organiser des objets qui n'existent pas. Je finis souvent par m'en servir dans l'atelier pour préserver des petits éléments ou comme menus habitacles pour mes créatures de céramique. Les moulages détournés racontent ainsi de nouvelles histoires, celles d'organisations ou de désorganisations étranges qui accueillent de manière aléatoire des plantes, des formes inorganiques et des rebuts.

Figure 3.1 Documentation d'atelier, 2022



Je conjugue ainsi deux approches très différentes en alliant la récupération et la création de nouveaux objets. Je m'interroge sur l'interaction entre les céramiques que je produis et les déchets que je récupère, ces modes de production peuvent-ils ensemble faire sens ? Je vois tous les éléments que je cumule, déchets de polymères, semences récoltées et céramiques, sous un même œil. Mais leur condition de fabrication diffère totalement. L'usage industriel des matières trouvées et le façonnage attentif auquel je m'affaire opposent le signe de l'industriel à celui du fait main, le geste de récupérer versus celui de

produire de nouveaux objets. Cette tension représente une réflexion à long terme que j'entretiens autour de l'écologie, mais aussi autour de la nécessité de faire des choix cohérents et consistants. Je continue de m'interroger, mais je reste tentaculaire dans mon approche, je continue de favoriser la route ambiguë d'un travail hétéroclite et d'une multiplicité matérielle. Je continue d'accumuler les objets, de dévier ou d'inventer leurs usages, d'imaginer leur importance au-delà de ceux-ci.

Il est facile pour moi de projeter ma conscience, même dans les éléments les plus usuels. Ils finissent par m'apparaître comme des alliés, des aides précieuses. Je pratique aisément le fétichisme, j'entrevois un pouvoir prodigieux à tous les outils qui me permettent d'affecter ce qui m'entoure : la fourchette c'est des griffes que je n'ai pas, l'ordinateur, c'est le cerveau qui me manque, le débouche toilette, c'est un bras téméraire qui peut me sauver d'une fatalité fétide. Ce qu'on manipule donne rapidement l'impression d'être une extension du corps. La manipulation répétée intensifie cette impression et la maîtrise de l'objet rend cette sensation presque indéniable. Une personne qui excelle à l'escrime imagine le bout de son fleuron comme s'il s'agissait du bout de son doigt. Cette sensibilité accrue me conforte dans l'impression que les personnes humaines sont plus poreuses que ce qu'elles ne le semblent, que le monde peut facilement devenir un allié plutôt qu'un objet. Selon le philosophe Agamben, les objets qui peuvent influencer nos actions, nos choix et nos décisions sont des dispositifs (2007). Ils ne sont pas neutres, ils existent avec une fonction qu'ils imposent, ils peuvent ainsi contrôler et orienter l'action humaine de manière similaire à celle d'un dispositif qui ne serait pas matériel, telle une loi ou encore une structure économique ou religieuse. Cette analyse nous permet d'appréhender le pouvoir qu'ont certains objets sur nous, leur rôle dans les structures qu'ils peuvent silencieusement maintenir. Mais Agamben mentionne aussi qu'« À la racine de tout dispositif, se trouve [...] un désir de bonheur humain » (2007, p.37) et évoque la possibilité d'interroger le pouvoir des dispositifs et la docilité qu'ils imposent. Je m'imagine être un élément parmi tant d'autres dans mes laboratoires. Je me situe avec le lieu et les dispositifs qui deviennent des collaborateurices*. Ils suggèrent alors des gestes et des mouvements, mais ils opèrent aussi une rencontre qui donne lieu à l'émergence de récits imprévus. Je me tourne ainsi vers Jane Bennett qui nous propose de spéculer sur la vitalité de la matière. Elle nous amène ainsi à imaginer ce que deviendrait notre relation à l'environnement si l'on considérait comme vivante les matières qui composent les objets, les dispositifs matériels et les déchets qui peuplent notre quotidien (2010). En les considérant comme vibrants, regorgeants de potentiel, on peut alors plutôt les appréhender comme des actants plutôt que comme des éléments inconséquents ou comme des forces adverses.

Pour « revoir le monde comme un encodeur filou avec lequel nous devons apprendre à parler » (Haraway, 2007, p.135), il nous faut développer des langages, des positions et des gestes; des métaphores et des

histoires à partager autour des multiples collaborations possibles avec les actants. Je m'explique ainsi la nature des dispositifs que j'ai façonnés : des membres imaginaires ou des prothèses qui peuvent donner de nouveaux sens aux personnes qui projettent leur sensibilité à travers elles, des créatures haptiques.

Preciado mentionne que « Faire une transition de genre, c'est inventer un agencement machinique avec l'hormone ou avec un autre code vivant. Le code peut être une langue, une musique, une forme, une plante, un animal ou un autre être vivant » (2020, p.49). Les « codes du vivant » auxquels ont recours les personnes queers peuvent être des dispositifs, des démarches, des façons de parler, des vêtements et même des objets; des prothèses telles que des *binders*²⁷ ou des *packers*²⁸. La modification corporelle peut être faite par l'utilisation d'un appareillage utilisé de manière ponctuelle. Par exemple, un dildo n'a pas moins de valeur qu'un pénis dans une relation queer, et tout comme le fleuron, cette extension du corps peut devenir, par la projection de ses sens, sensible. Le corset qui aplatit la poitrine change la façon de respirer, affecte la mobilité du torse; la prothèse pénienne change la démarche et la manière dont l'entrejambe est perçu. Cette prise de contrôle sur son propre encodage culturel fait de la personne trans un amalgame; un corps qui peut collaborer avec un dispositif, se laisser affecter par lui et qui peut ainsi se transformer de manière intermittente. Cette idée s'oppose diamétralement à la perception du corps comme étant entier et fini. Les interventions liées à la transition de genre sont souvent vues comme des altérations à la naturalité du corps. La plupart des individus ont déjà en eux des éléments étrangers ou ont vécu l'amputation d'un élément qui les composait : plombages, greffes et transfusions n'affectent pourtant pas la conception que nous avons de nos corps. On oublie donc qu'il y a une ambiguïté dans l'unicité du corps, entre membres et appareillage, entre vivant et non-vivant. Le corps n'est jamais fini ou entier et il collabore déjà avec le non-vivant. Durant mes gestes performatifs qui utilisent les objets comme des membres, mon corps est un agencement qui échappe à la finitude. Comme l'anti-jardin il refuse la singularité humaine, il se sait chimérique et poreux.

« Le blasphème semble exiger depuis toujours que l'on prenne les choses très au sérieux » (Haraway, 2007), je me répète en boucle cette phrase tirée de *Manifeste cyborg* qui devient pour moi comme un vers d'oreille. L'approche psychanalytique considère parfois les personnes trans comme atteintes de « condition border line » ou de « délire narcissique » (Preciado, 2020, p.104). L'idée de *feedback* narcissique soulevée par Kraus me paraît ainsi être un blasphème important à maîtriser. Mon goût pour la

²⁷ Les *binders* sont des sous-vêtements qui aplatissent la poitrine et qui sont souvent utilisés par les personnes non binaires ou transmasculines.

²⁸ Les *packers* sont des prothèses qui servent à simuler l'apparence d'un pénis.

performance vidéo est peut-être en effet une telle pathologie, tout comme le fétichisme que je cultive dans ma confection et ma collecte d'objets. Un problème qui devient une fascination, une obsession qui finit par contribuer joyeusement à l'arsenal chaotique de mon approche. Les pratiques fétichistes, le bdsm, l'homosexualité et les identités trans font partie des déviances associées aux sexualités non reproductives. Ces différentes pratiques ont tour à tour dans l'histoire été considérées comme des paraphilies : des pratiques sexuelles anormales, parfois proscrites par la loi et considérées comme des délits sexuels. En plus d'explorer une collaboration avec les objets qui se rapporte à l'expérience trans, je pratique avec eux une forme de fétichisme. En parlant des origines du terme, Émilie Notéris parle d'une tension entre « objet fait » et « objet fée » et considère l'étrangeté de considérer comme divin un objet fait par une personne mortelle (2010). Le fétichisme a ainsi différentes définitions, selon qu'on l'aborde dans une perspective marxiste, psychanalytique ou sexuelle, mais toutes ces lentilles d'analyse le considèrent comme une adoration de l'objet qui repose sur la croyance. Je me plais à voir les objets comme vivants et à m'imaginer inerte; je deviens de cette façon un objet qui donne à expérimenter des sens aux créatures que je manipule. Quelque part entre l'objectophilie²⁹ et la forniphilie³⁰, je deviens un objet et l'objet devient mon corps. Je cultive ainsi un désir étrange avec l'inanimé. Je dévie à travers mes mouvements, et fais de moi un corps-dispositif, corps-objet, objet-vivant. Dans cette approche SF que je développe, toute matière est emplie de vitalité et inversement toute vitalité peut devenir matière.

Entrée de journal de bord du 23-06-18

Pour faire résonner mon affinité perverse avec les objets, leurs voix doivent retentir. Je trouve une machine de karaoké des années 90 dans un débarras. Elle est parfaite : elle a deux lecteurs cassette, ce qui pourra me permettre d'à la fois écouter et enregistrer des communications antitéllaires. Il m'apparaît qu'il faut jouer avec la réverbération pour les contacter, qu'un écho de soi doit être envoyé dans l'éther.

²⁹ Attirance amoureuse et/ou sexuelle envers les objets.

³⁰ Objectification sexuelle de son propre corps. La forniphilie implique souvent un jeu de rôle dans lequel on personnifie un objet tel qu'un meuble.

Laboratoire 4

Figure 3.2 Capture d'écran de la documentation vidéo du Laboratoire 4, 2023



Mes créatures-prothèses et moi faisons pendant l'été une incursion sur une petite archipel dont la terre de grès à une haute teneur en fer, ce qui lui donne ses tons d'ocre. Les créatures ont commencé à prendre de l'ampleur, à se saisir des contours de mon corps comme inspiration et elles se préparent déjà à se fondre à moi. Je meurs aussi d'envie de les expérimenter, de prendre contact avec un environnement nouveau grâce à elles. J'avais besoin du regard de mes amix pour me donner le courage de m'exhiber, iels sont ainsi venu-e-s explorer les caps avec moi.

Le cap rouge est recouvert de brume, là où je croyais que nous serions isolé-e-s, mais des dizaines de personnes sont venues pour observer un autre spectacle, celui du ciel de fin du monde qui se pose sur nous. J'ai changé mon uniforme de laboratoire; il me faut tester de nouvelles couleurs, de nouveaux codes. Le fait d'exposer mon corps dans des codifications plus féminines qu'à l'habitude me perturbe et me grise. Il me faut toujours sentir des bribes d'interdit pour soumettre mon corps à l'état de jeu que j'explore.

J'ai avec moi ma machine à karaoké. Son potentiel est excellent : elle peut enregistrer et jouer en même temps, ce qui me permet de jouer avec l'écho de ma voix en *live* et, avec un peu de chance, d'attraper les échos de mes créatures, du sol, de l'eau, du plastique. Je m'installe dans le paysage macrocosmique, j'ouvre la valise qui contient les créatures de silice, les emballages de polystyrène, les pierres, les

coquillages et les déchets ramassés sur la plage. J'ouvre la machine, micro en main, et le *feedback* résonne à travers l'espace. C'est l'écho de l'écho de l'écho qui prend de l'ampleur, et ce sont ces sons qui me dirigent pour le reste du laboratoire. Mon corps devient une antenne annexée aux longs tentacules que je déploie vers le ciel. Je tente de capter et je cultive cette tentative. Je porte sur mes épaules une ondulation rêche et bleue qui me force à bouger craintivement. Une forme plus petite et plus arachnéenne se loge sur mon foie et restreint légèrement les mouvements de mon torse. Le poids de mon antenne fait trembler mes bras. Je vibre selon la réception des vibrations que je perçois.

Plutôt que de parler au micro, je laisse les objets chanter. Chaque forme change drastiquement la musique qui se construit au cours de nos actions. Seuls les insectes qui boivent mon sang me rappellent que je suis toujours bien fait de chair. Devoir résister à la démangeaison est presque jouissif, c'est un frisson qui atteint mes organes internes. Je me mets à la recherche de Claude Lamotte. Claude est une motte d'argile qui désire se modeler à moi. Je me donne à son envie et prends sa masse fraîche et humide dans ma main. Je mets le micro entre mes cuisses pour mieux saisir ma motte et nous produisons alors ensemble des sons perçants. D'une main, je colle Claude à ma peau, je me sers de mon abdomen pour l'allonger. Je me mets ensuite à genoux, je remonte ma jupe et je rapproche Claude de mon entrejambe. Je continue de masser Claude, Claude ploie à mon toucher. Claude se transforme et Claude me transforme. Claude devient mon membre, ma possible extension, ma queue imaginaire.

Figure 3.3 Capture d'écran de la documentation vidéo du Laboratoire 4, 2023



Entrée de journal de bord du 23-07-21

J'écoute l'enregistrement cassette que j'ai fait aux Îles. Comme je l'avais anticipé, un message antitéllaire s'est révélé à mon écoute, mais plutôt qu'une voix, j'entends un son sublime capté lors de l'enregistrement des gestes performatifs. Similaire au grésillement de la silice, il prend de plus en plus d'ampleur et envahit mon corps entier. Depuis que j'ai entendu ce son, je suis possédé d'un désir insurmontable qui me pousse à l'atelier. Je pense aux champignons cordyceps parasitoïdes dont les spores s'attachent au système nerveux des insectes. Ces champignons prennent momentanément le contrôle du corps des insectes pour se proliférer. Le son résonne avec les échos d'une force chtonienne et me demande d'imaginer plus de créatures haptiques qui devront être manipulées par d'autres personnes. Sous cette impulsion incontrôlable, j'ai façonné une dizaine de tentacules, il y a également un grand bol pour ramasser et cueillir. Je ne sais pas encore à quoi serviront ces éléments, mais ils me paraissent impatients de rencontrer d'autres corps, des corps chauds et mobiles avec lesquels se mouvoir.

Je comprends qu'il me faut concevoir un contexte de contagion. Ces derniers tentacules seront des agents de transmission. Si des personnes saines les manipulent, elles devraient contracter l'infection que je couve. Je planifie donc une sorte de rituel. Pour qu'elles ne se doutent pas de mes intentions réelles, je leur demanderai de participer sous le couvert d'une performance artistique. En s'ouvrant à l'exercice, les personnes prêtes à collaborer se mettront dans un état propice à la corruption. Je conviens d'inviter une dizaine de personnes. Mon amour pour la monstrueuse construction de béton devrait être partagé, le viaduc m'apparaît ainsi comme un lieu parfait où poursuivre mon dessein. Après tout, ma première exploration sous celui-ci a été un moment charnière de l'évolution de mon infection. La nature pestilente de ce lieu contribuera au bon déroulement de ce projet. Le laboratoire sera comme toujours filmé, ce qui me permettra de documenter, puis d'étudier les effets du protocole sur d'autres sujets. En élaborant ce plan, je sens mes tentacules grouiller de plaisir à l'idée de trouver de nouveaux hôtes.

Sujet contagieux

Le genre de l'horreur permet d'affronter les inquiétudes réelles que nous côtoyons au quotidien. De la même façon que dans la fiction spéculative, on y décale légèrement la réalité, on observe avec un « et si » qui vient perturber notre interprétation du monde. La science-fiction est généralement imprégnée d'horreur, elle pousse à l'extrême un scénario jusqu'à ce qu'il devienne effrayant. Dans l'horreur du Capitalocène, il est facile de s'imaginer des scénarios inquiétants, des fins terrifiantes, des monstres insatiables. Bien qu'elle dénonce le racisme et la misogynie de l'auteur, Haraway fait référence à la fiction chtonienne de H.P. Lovecraft dans *Staying with the trouble*. Avec son concept de Chtulucène³¹, elle nous amène à nous visualiser « nageant dans la mer avec les êtres tentaculaires, [...] des créatures marines en symbiose agonisante avec les coraux » (Haraway, 2015, p.73). Les écrits théoriques se servent aussi de références à l'horreur pour donner à comprendre certaines perspectives, particulièrement celles des personnes marginalisées. Dans une tradition qui le précède, Preciado utilise de cette façon la figure du

³¹ Haraway présente le Chtulucène comme une alternative à l'Anthropocène et au Capitalocène. Il s'agirait d'une ère concernée par la survie multiespèce, une ère qui ne serait pas définie par sa fin imminente. Pour l'envisager, il faudrait développer des pratiques de devenir-avec, pratiques qu'elle tente d'inspirer dans *Staying with the trouble* (2016, p.53).

monstre comme incarnation des préjugés envers les personnes trans. Le premier personnage considéré comme étant une allégorie féministe est le monstre de Frankenstein de Mary Shelley et un des motifs récurrents de l'horreur queer est le vampire. Ces figures, mortes vivantes, créature contre-nature, sont souvent cathartiques. Elles s'approprient des stéréotypes négatifs qui leur ont été affublés de forces, en font des menaces puissantes et inquiétantes qui ne peuvent être ignorées. Cette réappropriation des codes de la malfaisance est particulièrement présente dans le cinéma qui a été influencé par la législation du code Hays. À cause de celui-ci, le *queer coding* fait partie du langage filmique depuis les années 30 (Mennel, 2013).

Je m'interroge par rapport à l'horreur teintée de sensualité qui est apparue dans la mise en récit de mes explorations. Elle me fait penser au film d'horreur *Titane* de Julia Ducournau (2021). Dans celui-ci, Alixia est attirée envers le métal, ce qui la pousse à avoir des relations sexuelles avec des voitures. Alixia tombe enceinte après des ébats étranges avec une de ces machines animées par une force sexuelle mystérieuse. Je pense à ma danse avec le viaduc, au mélange de dégoût et de désir ressenti. *Titane* commence pour sa part avec une danse érotique sur une voiture et se termine avec une danse érotique sur un camion de pompier. L'apparence masculine d'Alixia cause dans cette dernière un malaise chez tous les hommes qui regardent. Preciado mentionne que la psychanalyste Catherine Millot décrit « le corps trans comme un corps hideux et grotesque, une incarnation ridicule et monstrueuse que seul un malade mental peut préférer à son corps « sain » et « original » » (2020, p.103). Bien que ce commentaire soit suranné, je sens la monstruosité du corps qui refuse de se conformer aux attentes binaires, qui ne correspond pas non plus à l'image androgyne que l'on associe à la non-binarité. C'est peut-être en réaction à l'horreur de l'essentialisme que je me forge maintenant un corps fictif animé par une pathologie contagieuse.

Figure 3.4 Julia Ducournau, Capture d'écran du film *Titane*, 2021



Les personnes déviantes entretiennent des plaisirs en dehors des normes hétérosexuelles et familiales, elles sont une menace à la reproduction de la force de travail, ce qui nourrit un imaginaire dans lequel iels sont une « maladie sociale ou [un] augure décadent de la fin du monde » (Maulpoix, 2021, p.65). Cette crainte de la contagieuse déviance est toujours bien vivante dans les esprits. Pour éviter ce mal, il faudrait se commettre à une conformité productive et reproductive; belle, bonne et naturelle. Si on en croit certains discours qui gagnent en influence, le simple fait d'être témoin de la déviance pourrait suffire à la propager. Je me rappelle l'article mentionnant le chien gai abandonné, ses propriétaires avaient-ils peur qu'il soit contagieux ? Des personnes conservatrices américaines et canadiennes popularisent aujourd'hui la vieille idée selon laquelle le seul fait de voir des personnes queers pourrait propager ce « mode de vie », les enfants ne devraient donc pas voir de drag ni même entendre parler d'homosexualité. Les nouvelles lois surnommées *Don't Say Gay*³², ainsi que la réglementation visant à légiférer les droits des personnes en drag dans différents états américains s'appuient sur cette rhétorique. Le terme *gay agenda* est une autre idée qui découle de cette pensée : elle veut qu'il y ait une conspiration à travers la politique et les médias qui tente de populariser les idées queers, ce qui aurait pour effet d'affecter et de pervertir la population jusqu'à un point de non-retour. L'idée de la déviance contagieuse qui se répand sournoisement m'apparaît comme un terrain à explorer. La culture queer s'épanouit dans les ruines et les terres difficiles : les bars clandestins, les relations ou les identités secrètes ont toujours permis aux rébellions presque invisibles de se proliférer. Ce que l'on voit du champignon n'est que le sporophore, c'est sous la terre que le mycélium

³² La Loi HB 1557, votée en 2022 en Floride, interdit la discussion en milieu scolaire sur l'orientation sexuelle ou sur l'identité de genre.

se répand. Dans un scénario queer proche du style de l'horreur pourquoi pas inoculer son prochain pour en faire un membre de sa famille choisie ? Résolument ancré dans le refus queer, je choisis la prolifération plutôt que la reproduction.

Muñoz voit l'esthétique queer comme « Un grand refus »³³ (2019, p.133). Il enjoint les personnes queers à refuser le paradigme de l'hétéropatriarcat, à ne pas bâtir leurs rêves à partir de ceux des institutions du mariage, de la famille et de l'armée. Digne du refus de Muñoz, le déchet s'oppose à la production. La réutilisation et le recyclage sont des stratégies de détournement qui le déjouent. Haraway mentionne que :

Le Chtulucène inachevé doit collecter les déchets de l'Anthropocène, l'extrémisme du Capitalocène, et en grattant, en déchiquetant et en superposant comme un jardinier fou, il doit faire une pile de compost encore plus chaude pour des passés, des présents et des futurs encore possibles.³⁴ (Haraway, 2016, p.57)

J'étends mon ambition de prolifération aux déchets, ces alliés qui nous permettent de naviguer vers le Chtulucène. Ils contrent les récits horribles de l'obsolescence programmée de notre monde, de son futur bouché, d'un présent jetable. Je tente ainsi de redonner vie, si ce n'est qu'un moment, aux objets abandonnés. Je me mets à collecter toutes sortes de vieux dispositifs, je cultive une parenté avec les détritiques. Aux vieux lecteurs cassette dont je me sers déjà depuis un moment, j'ajoute des moniteurs désuets, des télévisions cathodiques, des cellulaires craqués. En plus de me permettre de revaloriser des éléments obsolètes, je me rends aussi compte que l'utilisation de ces écrans participe à la déformation de mon image. Lorsqu'ils prennent vie, les vieux appareils ont quelque chose du monstre de Mary Shelley; ils sont comme des anomalies qui refusent de s'éteindre, des morts-vivants dont les pixels frémissent de manière intermittente. Ils donnent également une matérialité concrète aux vidéos et participent par leur incongruité à une certaine mise en fiction.

³³ Traduction libre de « Queer esthetic as great refusal. » (Muñoz, 2019, p. 133)

³⁴ Traduction libre de «*The unfinished Chtulucene must collect up the trash of the Anthropocene, the exterminism of the Capitalocene, and chipping and shredding and layering like a mad gardener, make a much hotter compost pile for still possible pasts, presents and futures.* » (Haraway, 2016, p.57)

Figure 3.5 Documentation d'atelier, 2022



Dans le miroir étrange de la télé, je cultive également un refus queer : je décide de montrer la documentation falsifiée d'un processus en évolution. Mon double étrange, infecté par la déviance, y évolue d'une manière que je ne peux pas encore prévoir.

Pour survivre au trouble du Capitalocène, Haraway propose de « faire des parents, pas des enfants »³⁵ (2016). La fabrication de parenté fait partie des stratégies de la survie multiespèce : il faudrait créer des réseaux de solidarité dépassant les liens familiaux, raciaux ou biologiques. En nous encourageant à considérer toutes les espèces comme étant digne de notre égard, Haraway nous pousse à imaginer les relations que nous entretenons au-delà des confins de la reproduction. Avec la fiction spéculative des *Contes de Camille* (2016), elle explore une parenté qui pourrait être conçue avec les créatures non humaines, mais qu'en est-il du plus-qu'humain, pourrait-on faire du non-vivant notre parenté ? Dans ma propre exploration SF, je tombe amoureux d'un viaduc, lui offre un *lap dance*. Alors que je dessine sur le béton des gestes sensuels, je contracte un mal qui me possède et me contrôle maintenant. La déviance cherche dans mon processus à s'infiltrer dans les fissures de la normalité, elle prend l'apparence d'une maladie contagieuse. Je deviens peu à peu un outil utilisé par une force qui me dépasse. J'envisage les objets façonnés comme vivants et je collecte avec amour les déchets et les désirs pervers, je cultive avec

³⁵ Traduction de « *Make kin not babies* » (Haraway, 2016, p.102.)

eux. Ce récit prend dès lors une tournure inquiétante et l'aspect effrayant et hostile de la déviance s'incarne ainsi de manière tangible. Pour permettre à ce récit de prendre pleinement corps dans un espace concret, je dois maintenant plonger pleinement dans la fiction.

Laboratoire 5

Figure 3.6 Capture d'écran de la documentation du Laboratoire 5, 2023



Je suis couché sous le passage vibrant de la lourde entropie qui souille ma ville et quelques gouttes de ses eaux dégoulinent sur moi. Le viaduc est mouillé, le viaduc suinte, le viaduc me lubrifie. Je porte un loup de porcelaine qu'il me faut tenir devant mon visage. Il affecte mes sens : altère ma vision, façonne mes perceptions, affine la conscience de mes mouvements. Des déviantes en-devenir forment un cercle autour de moi et viennent d'abord me toucher du bout de leurs tentacules. Ils sont longs, courbes et possèdent toutes sortes d'embouchures étranges, ils se séparent parfois en deux comme des langues de serpent, ils ont des parasites et des bouches suceuses suintantes, des protubérances pénétrantes et des plaies reluisantes dans lesquelles on voudrait enfoncer ses doigts. Avec ces membres en main, les déviantes partent à la cueillette, iels s'apprêtent à me nourrir, à me régaler de débris.

Marion dépose une bouteille de pisser dans mon orifice, je frémis de dégoût et de plaisir. L'odeur fétide me lève le cœur. Toutes sortes de cochonneries s'ajoutent aux offrandes qui s'accumulent dans la cage thoracique que je me suis façonnée. Les terminaisons des tentacules me caressent ensuite à l'unisson. La

construction thoracique est pleine, ce qui m'indique que je dois me lever, poursuivre le protocole infectieux. Je tente de me relever, mais mon corps résiste. Les jointures sont raides, se déplient difficilement, me demandent de prendre des détours. Je lance mes jambes de biais de manière à me faire pivoter et prends ainsi assez d'élan pour propulser mon corps vers le haut. Je fais face à la caméra, puis aux participantes. Je prends le micro allumé qui m'attendait et je commence à chercher les réverbérations appropriées pour nous entraîner dans nos explorations.

Les participantes considèrent les mouvements qui sont pour elles possibles dans la manipulation des créatures-haptiques. Elles sont d'abord mal à l'aise, ne comprennent pas ce qu'elles font, tâtonnent, puis prennent peu à peu confiance, apprivoisent les prothèses qui tentent de se greffer à elles.

Noée se joint à moi. Elle fredonne une harmonie qui s'accorde au *reverb* que je fais résonner. La musique que nous créons avec nos membres nous permet d'entrer en connexion par le biais des ondes qui traversent la silice du béton, la silice des tentacules, la silice de nos os. À l'aide de son nouveau membre, un épais tentacule bleu aux ventouses roses et humides, Rosemary prend éventuellement un des deux micros et commence à créer un rythme plus rapide. Nous collaborons avec le masque qui semble vouloir devenir sa propre entité et les créatures haptiques s'allient, puis elles se rassemblent autour de moi. Je deviens le torse de cette chimère que les participantes font danser, le corps mi-humain, mi-silice.

Le déroulement que j'avais proposé est complètement dévié, je n'ai plus de contrôle sur ce qui se passe. Je commence à flancher, le froid me prend, je m'immobilise peu à peu et retourne au sol. Marion joue dans ma bouche avec la queue de sa créature. Les tentacules servent maintenant à me tâter, à m'observer, je suis devenu le sujet de recherche du laboratoire, et ce sont les participantes qui m'étudient. Leurs créatures viennent se poser sur moi une à une, comme une infestation de parasites. Je tremble. Quelques gouttes du viaduc mouillent ma peau. Mon corps se fait inéluctablement remplacer par la construction des animaux de silice.

Figure 3.7 Capture d'écran de la documentation du Laboratoire 5, 2023



Calcification prolifique

Entrée de journal de bord du 23-10-23

La contagion s'est déroulée avec succès, ma maladie a été donnée aux personnes qui ont pris part au protocole. Je leur ai montré l'anti-jardin, les ai poussées à jouer dedans. Leurs corps sont déjà de plus en plus aliénés, chacun d'entre eux développe les anomalies qui leur sont propres, ils possèdent des libertés qui leur étaient auparavant inconnues. Maintenant que ces individus font partie de l'écosystème déviant, ils peuvent apprivoiser les résonances de toutes les matières dont la composition comprend des variantes de silice, vivantes ou inertes. Mon espoir est qu'ils apprennent à déjouer les nombreuses obsolescences qui leur ont été inculquées, qu'ils rejettent les inadéquations des corps, des objets, des lieux, et celles du monde qui se dégrade à une vitesse fulgurante. Il nous faut étendre la portée de notre état.

La propagation ne peut cependant pas s'arrêter là, je dois maintenant trouver un lieu où cultiver un anti-jardin accessible à un plus grand public. Il me faut trouver un endroit qui soit visité régulièrement par un auditoire dupe. Ma documentation vidéo pourrait me servir à y présenter le processus de transformation et à secrètement infecter de nouvelles personnes. Je décide de poursuivre mon utilisation de la pratique artistique comme subterfuge, l'idée d'une exposition d'arts visuels est parfaite pour justifier le partage de la documentation que j'ai accumulée. Le couvert de mon intention créative va me permettre de réunir des personnes ne se doutant pas du danger de la contamination. Le public du monde de l'art, dans sa crédulité, croira qu'il ne s'agit que d'une présentation des délires d'une personne à l'imagination fertile. En donnant à voir une fiction innocente, j'infiltrerai les esprits avec la déviance. Le mal s'emparera de quiconque passera assez longtemps dans l'espace, puis les personnes touchées par l'infection la passeront à leur tour.

Les forces chtoniennes à l'œuvre me confirment que la silice doit être absorbée volontairement pour que nous nous enjoignons. Pour ce faire, je dois donc prendre plaisir à partager l'expérience de transformation : de cette façon je peux pleinement révéler les plaisirs irascibles de la rencontre avec l'anti-jardin. Le lieu d'exposition doit devenir un terrain de jeu représentant bien sa nature entropique. Je cultiverai donc une partie du lieu avec les déchets que je collectionne, ainsi qu'avec des styromousses et des restes de mon potager que j'archive précieusement depuis des mois. Je leur permettrai de rencontrer les formes des divers tentacules et créatures que j'ai façonnées dans l'espoir de recréer un habitat semblable à celui qui a inspiré ma déviance. Les laboratoires seront présentés sous forme de stations individuelles qui chacune, représenteront une étape du processus de transformation (Laboratoire 1, 2, 3, 4 et 5). Ensemble, elles formeront une installation qui donnera lieu à une mise en récit du protocole infectieux. Je salive déjà à l'idée de corrompre un lieu institutionnel, de le transformer en espace d'exploration qui foisonnera de tentatives ratées, de dangers à apprivoiser et d'échecs toujours possibles.

Entrée de journal de bord du 24-03-16

Les fantômes du futur nous parlent dans le présent. Assise sur le sofa, Emy m'a dit qu'elle allait mourir jeune. Devant mon expression horrifiée, elle a répondu en riant, « ce sont les statistiques qui le disent ! ». L'espérance de vie pour les personnes trans est pour nous une source d'inquiétude. L'accès aux soins associés aux transitions de genre nécessite l'appui de psychiatres ou de psychologues clinicien·ne·s et la dysphorie reste l'argument principal qui justifierait un parcours d'affirmation de genre. Il nous faut prouver notre proximité à la mort pour continuer à vivre, une enfilade de nouvelles semble me le confirmer : les soins d'affirmation de genre avant l'âge de 16 ans sont remis en question au Québec, les personnes militantes conservatrices considèrent que l'on « devrait interdire les interventions médicales ou chirurgicales qui altèrent la vie pour les personnes mineures qui souhaitent effectuer une transition de genre » et appuient en grande majorité de « restreindre l'accès aux toilettes, vestiaires, refuges et prisons pour femmes aux personnes de sexe féminin au nom de la sécurité, la dignité et l'intimité » (Radio-Canada, 2023), un « Comité de sages sur l'identité de genre » uniquement composé de personnes cisgenres a récemment été formé par le gouvernement pour réfléchir aux législations concernant les personnes trans. Nous sommes encore aujourd'hui vu·e·s comme des dangers à gérer, des erreurs de la nature, des malades à guérir.

Par le biais de la documentation, j'ai cultivé la résistance physique et l'intimité avec des surfaces froides et rêches. J'ai présenté les vidéos sur des moniteurs abimés que j'ai collectionnés. J'ai enregistré le texte, j'ai modifié ma voix. J'ai tenté de transmettre les messages antitellaires qui se sont infiltrés sur les cassettes. J'ai construit des laboratoires, j'ai cultivé une partie de l'anti-jardin, j'ai créé le contexte de propagation que j'avais compris comme étant la solution à la séparation entre vivants et inertes. Mais depuis, mon corps se calcifie irrémédiablement. À partir du moment où les éléments sont devenus fixes, immobiles, j'ai compris mon erreur. En arrêtant le processus, j'ai signé mon propre arrêt de mort. Je ne saurai jamais vraiment ce que disent les récits modulaires que j'ai construits dans l'espace. Les créatures que j'ai façonnées sont figées, les images de mon corps roulent en boucle, alors que mon corps réel perd peu à peu sa mobilité. En fixant un processus qui aurait dû toujours laisser place à la transformation, je suis tombé dans le piège de l'an-entropie.

À travers ma recherche, je n'ai pas découvert quelque chose de bon, de nouveau ou de pertinent. Au cours de ma quête ambiguë, j'ai seulement libéré une maladie contagieuse. Cette maladie nous permet de devenir avec les futures ruines qui se développent dans le présent et de défaire la différence entre l'humain et son environnement. Mais si le processus de transformation est arrêté, nous devenons alors nous-mêmes des ruines. La pathologie aura-t-elle raison de nous ? Le futur est contenu dans les graines. Les morts nous parlent à travers la technologie désuète. La seule façon de ne pas se calcifier est de

toujours continuer de cultiver, de tenter, de tâter, il ne faut pas s'arrêter à ce que l'on croit avoir découvert.

Je transcris ces réflexions confuses à mesure que la calcification termine de figer chacune de mes articulations. Mon anti-jardin, tout comme mon corps, est pétrifié par la force de ce qui est devenu définitif. J'ai été l'architecte de ma propre perte, ma stratégie de contagion s'est retournée contre moi. Dès que le processus est devenu une œuvre, à mesure qu'il a atteint l'inertie, l'anti-jardin a cessé de vivre. Je deviens ainsi à mon tour irrémédiablement inerte, ma vitalité s'échappe à moi.

J'espère que les personnes contaminées apprendront le plaisir de jouer dans la bouette, dans les poubelles, dans les mélanges de salives, dans les danses qui amalgament les corps et les éléments. J'espère qu'iels apprendront à prendre soin de nos entropies. Les matières se désagrègent comme et avec nous, et nous devons apprendre à mieux vivre et à mourir avec elles pour continuer d'exister. Il ne faut pas figer.

Figure 3.8 Collection d'artéfacts antitellaires, cassettes audio datées du 21-09-14, 22-10-20, 22-10-21, 23-07-21 et du 24-09-14, 2024



Figure 3.9 Retranscription de la cassette audio du 24-09-14, 2022

1 Voix : Après avoir réalisé que nous pouvions maintenant muter avec tous les
2 éléments qui nous entouraient, nous nous sommes dirigé.e.s vers le jardin.
3 La neige commençait à tomber sur nous, il nous fallait à présent cueillir
4 les graines qui contenaient un anti-jardin futur. Avec la cueillette de
5 chaque nouvelle graine, nous réalisions la vraie nature de notre condition,
6 elle était antitéllaire. Nous avons été atteint.e.s d'un syndrome provenant
7 de la sensibilisation de la silice déjà présente dans nos corps. Cet état
8 nous a permis de voir un futur possible se révéler. Nous avons compris que
9 quand le corps est atteint d'antitéllarisme, il développe l'affinité qui
10 lui permet de communiquer avec le non-vivant. Les particules de silice déjà
11 présentes dans l'organisme mutant et se mettent à résonner avec celles que
12 l'on retrouve dans les matières organiques et inorganiques. On ne peut
13 attraper l'antitéllarisme que si l'on performe ou si l'on est témoin de la
14 performance protocolaire qui a engendré cette affection. Le champ
15 magnétique de nos corps modifiés est alors intensifié d'une telle manière
16 que l'on peut traverser les ondes du temps et émettre nos voix sur des
17 bandes magnétiques, peu importe leur position spatio-temporelle. C'est
18 ainsi que nous vous contactons. J'ai à présent reconnu ma propre voix dans
19 les messages que j'avais entendus, et me suis rappelé les dernières paroles
20 de la première cassette trouvée: «Rien ne reste d'iels que ces quelques
21 reliques. Et de nous, ce que tu écoutes».

CONSTATS DÉVIANTS

La raison pour laquelle ce texte est séparé en trois parties est similaire à la formulation d'un scénario de film, une structure en trois actes avec une forme de mise en contexte, quelque chose comme un retournement de situation et un semblant de résolution. Ces actes représentent aussi les trois grandes étapes qui ont mené à l'évolution de ma pratique artistique. Mes expérimentations performatives sont ainsi devenues des autofictions qui ont nourri des récits me permettant de partager mes expériences tout en leur insufflant de nouveaux sens. Ces récits sont devenus des narrations cathartiques ou émancipatrices.

L'acte « Bifurquer » résume les raisons qui m'ont poussé à mettre en branle ce projet, à vouloir opérer un changement dans mon travail et dans mes repères. Le conflit que je vivais en approfondissant mes questionnements sur le rituel et sur l'écoféminisme m'a mené à trouver des références plus diversifiées, représentant mieux mes intérêts et mon identité. Cette quête m'a permis de trouver des allié·e·s théoriques essentiel·le·s, mais aussi à cerner les approches méthodologiques qui me convenaient. L'écologie déviante est devenue centrale à ma recherche. Je ne peux insister assez fortement sur l'importance que j'ai découverte dans l'intersection entre la conception de l'environnement, de l'orientation sexuelle et de l'identité de genre. J'ai considéré que cette lentille d'analyse méritait d'être démystifiée et discutée, mais je me suis surtout aperçu qu'elle me passionnait et me stimulait assez pour devenir le moteur d'une recherche de longue haleine. C'est grâce aux recherches de Lecerf Maulpoix, j'ai pu comprendre la pertinence d'une conception de l'écologie déviante. Avec l'autothéorie de Lauren Fournier, j'ai ouvert la porte au développement de connaissances fictives défiant la définition de ce que c'est qu'un savoir. Avec la pensée de Haraway, j'ai pu développer des manières d'entrecroiser les fils représentant les différentes idées qui m'animaient.

À travers l'acte « Jardiner », j'ai voulu étayer un protocole. Les idées du jardin, de la culture, du laboratoire, du travail, sont devenues des moteurs d'actions et de réactions, des inspirations méthodologiques avec ou contre lesquelles travailler. J'ai développé la forme de la SF qui m'intéressait tant et me la suis appropriée de manière à servir mon processus autothéorique. J'ai également fait évoluer les aspects concrets de mon travail : la relation avec les lieux, les gestes performatifs et la stratégie de documentation/médiation. Plus franchement ancrée dans la découverte et l'expérimentation, j'ai exploré l'idée d'entropie pour me permettre de prendre plaisir à déconstruire ma relation avec l'environnement. J'ai ensuite pu concrétiser la construction d'un scénario fictif dans lequel mes gestes transformaient, non seulement mes idées et mes réflexions, mais aussi mon corps.

Dans l'acte « Devenir », j'ai voulu affirmer la transformation et partager les idées sous-jacentes de mon exploration en lien avec la déviance qui commençait à prendre une place plus claire dans le projet. J'ai exploré des sensations à l'aide d'objets qui sont devenus des « créatures haptiques », j'ai sondé les espaces qui m'entouraient et j'ai créé des récits à partir de ces expériences. Pour apprendre à réfléchir avec un monde troublé, j'ai également commencé à me pencher sur les manières qui pourraient me permettre de partager l'étrangeté que j'ai cultivée. Avec la documentation des gestes dont je ne connaissais pas encore la signification, j'ai composé une histoire qui refusait de coller à la réalité et qui est devenue une spéculation inquiétante et déviante. Je me suis ensuite demandé comment rendre mon processus tangible et accessible à un auditoire, tout en gardant le ton ironique et saugrenu qui s'est imposé à moi à cause de la tournure de mon récit de SF. C'est la propagation qui a donc animé le scénario d'horreur qui est venue appuyer mon dessein installatif.

Le sous-chapitre final « Calcification prolifique » témoigne d'une tristesse par rapport au contexte durant lequel j'écrivais ces mots, mais aussi par rapport à la fin d'un parcours. J'ai ressenti cette fin comme une petite défaite, celle d'avoir dû mettre un terme à l'évolution du protocole, de devoir le figer dans le cadre d'une exposition. Cette fin étrange m'a semblé pertinente pour terminer une fiction que je ne pouvais imaginer avec une conclusion heureuse. Je ne voulais pas construire une morale à cette histoire qui ne devrait pas avoir à se terminer.

Plusieurs faiblesses me sont apparues au cours de l'évolution de ce projet, la plus grande étant que je n'ai pas trouvé de parfaite adéquation entre les thèmes explorés et les moyens utilisés pour construire mes installations. Cela fait après tout partie de cette pratique chaotique, multiforme, et évolutive. Elle ne réussit pas à tout relier, elle attrape parfois des fils, puis les laisse tomber pour peut-être les reprendre plus tard d'une manière plus satisfaisante ou les laisse possiblement derrière si tel est leur destin. Cette construction de l'esprit contient donc bien des contradictions, elle continue à chercher, à palper. Elle tente toujours, mais elle ne sait pas exactement quoi. Comme le processus installatif n'est pour le moment pas encore terminé, la médiation du travail n'est pas clairement décrite, mais il m'a également paru pertinent de ne pas insister sur l'aspect final du travail pour le bien de la SF que j'ai composée, pour ne pas briser la trame narrative avec laquelle je me suis amusé à imaginer que la présentation publique serait un faux-semblant. L'installation est malgré tout parallèle à la forme du mémoire, elle est un moyen et non un sujet, une forme de mise en récit. Je ne sais pas encore quelle direction prendra une évolution de mon approche, mais les apprentissages qui se sont confirmés à travers mon parcours m'aiguilleront certainement dans ce questionnement.

Il semble que le protocole ne fait que commencer et qu'il devra être renouvelé. Ce projet pourrait-il ainsi devenir une fiction totale ou devrait-il plutôt devenir plus incohérent, moins ancré dans la fantasmagorie et plus dans l'action concrète ? Cette exploration, pour le moment établie dans la fiction, pourrait-elle devenir plus participative, plus active, plus politiquement que poétiquement engagé ? Une réflexion sur la conciliation de ces approches me demandera plus de temps et d'expérimentation.

J'entrevois la possibilité de complètement arrêter de créer de nouvelles pièces de céramique et de seulement créer en récupérant des objets plutôt que d'en produire de nouveaux. Le fait de choisir, de bouger, de documenter peut suffire comme acte de transformation et de création. Cela me permettrait de cesser de contribuer à la production de matières, de cochonneries qui finiront à la poubelle.

La dématérialisation pourrait par ailleurs s'affirmer encore plus. Le récit, l'écriture, pourrait peut-être suffire. Le projet pourrait devenir un livre, un album, un ouï-dire.

Il y a quelque chose de très linéaire dans le récit que j'ai tissé. Mais tout comme le temps et les histoires peuvent sembler linéaires, on finit par s'apercevoir que les récits se contaminent, sont contingents, se superposent. La lumière de certaines étoiles nous vient de soleils éteints et les graines sont des jardins futurs. L'histoire est toujours une spéculation : nous recevons des messages du passé à travers les traces qu'il en reste, et nous sommes les médiums du futur que nous tentons de prévenir, d'éviter ou de prioriser.

À travers ces lignes, la fiction s'est infiltrée, a pris de l'ampleur et a contaminé un univers qu'elle a rendu de plus en plus étrange. Elle a tenté de mettre à mal l'idée de la pureté, du bien et du naturel. Je mets encore une fois l'emphase sur le mot *tenter*, je ne crois pas avoir atteint les objectifs d'une telle ambition, mais je poursuis néanmoins toujours mes tentatives. Une fin idéale demande habituellement que nous quittions l'univers de l'artificiel pour atteindre le paradis de la naturalité, que nous devenions sain·e·s, heureux·se·s, et pour ce faire, arrêté·e·s. Mais je pense à Muñoz qui nous dit qu'il nous faut toujours continuer à rêver les possibles (2019). Si nous voulons vivre et mourir dignement, nous devons continuer à imaginer autre chose, parce que tant que nous entretenons le rêve normatif de ce que nous connaissons déjà, de ce qui est uniforme et déterminé, nous nous fermons aux changements, à l'évolution. L'utopie d'aujourd'hui n'est pas celle de demain; quand nous réglons les problèmes immédiats, de nouveaux obstacles apparaissent, il ne faut donc pas cesser de chercher des manières de rendre le monde plus vivable pour les êtres et les personnes qui sont différent·e·s de nous. L'utopie restera toujours l'endroit qui n'est pas, et dès que nous pensons l'avoir atteint, nous nous en éloignons.

Je ne veux pas qu'il y ait de conclusion au texte que je propose, je ne veux pas qu'on ait l'impression que quelque chose est réglé ou aboutit en le terminant. Les solutions simples, absolues, regorgent de leurres dangereux et nous mènent à l'inertie. La réussite est un piège et une illusion, et bien que je me plaise dans la fiction, je refuse de cultiver un monde fini. Je termine en affirmant qu'il faut toujours continuer à interroger les structures, même celles que l'on établit pour soi-même, il faut continuer de se transformer, et de tenter de transformer le monde autour de nous.

BIBLIOGRAPHIE

- Abram, D. (2013). *Comment la terre s'est tue : pour une écologie des sens*. (D. Demorcy et I. Stengers, trad.). La Découverte.
- Agamben, G. (2007). *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Payot et Rivages.
- Albertini, C. (2021). *Résistances des femmes à L'Androcapitalocène: Le Nécessaire Écoféminisme*. M Éditeur.
- Bénichou, A. (2010). Ces documents qui sont aussi des œuvres... Dans Bénichou, A. (dir.), *Ouvrir le document : Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains* (p. 47-76). Les presses du réel.
- Bénichou, A. (2010). Introduction. Dans Bénichou, A. (dir.), *Ouvrir le document : Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains* (p. 11-18). Les presses du réel.
- Bennett, J. (2010). *Vibrant matter: a political ecology of things*. Duke University Press.
- Cauquelin, A. (2003). *Petit traité du jardin ordinaire*. Payot.
- Chollet, M. (2018). *Sorcières : la puissance invaincue des femmes*. Zones.
- Cronenberg, D. (réalis.). (1970). *Crimes of the Future* [Film]. Emergent Films Ltd.
- Cuthand, T. J. (2017). *2 Spirit Dreamcatcher Dot Com* [Vidéo]. Vimeo. <https://vimeo.com/215438778>
- Debaise, D. (2015). L'intensification de l'expérience. Dans Debaise, D. et Stengers, I. (dir.), (2015). *Gestes spéculatifs*. (p.108-120). Les Presses du réel.
- Despret, V. (2021). *Autobiographie d'un poule : et autres récits d'anticipation*. Actes Sud.
- Ducournau, J. (réalis.). (2021). *Titane* [Film]. Kazak Productions, Frakas Productions, Arte France Cinéma, VOO et BeTV, SOFICA Cinéma 15, Cofinova 17.
- Federici, S. (2004). *Caliban and the Witch: Women, the body and primitive accumulation*. https://openlibrary.org/books/OL8696448M/Caliban_and_the_Witch
- Fournier, L. (2022). *Autotheory as feminist practice in art, writing, and criticism*. MIT Press.
- Guilbault Fitzbay, M. (2021). *Apprendre à nous écrire : guide et politique d'écriture inclusive* (1ère édition). Club Sexu: Les 3 sex.
- Hache, E. (2015). The futures men don't see. Dans Debaise, D. et Stengers, I. (dir.), (2015). *Gestes spéculatifs*. (p.121-135). Les Presses du réel.
- Halberstam, J. (2011). *The queer art of failure*. Duke University Press.
- Haraway, D. (2007). *Manifeste cyborg et autres essais*. Sciences – fictions – féminismes. Paris : Exils Éditeur. (Original publié en 1993).

- Haraway, D. (2015). Symioèse, SF, embrouilles multispécifiques. Dans Debaïse, D. et Stengers, I. (dir.), (2015). *Gestes spéculatifs*. (p. 42-76). Les Presses du réel.
- Haraway, D. J. (2016). *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Duke University Press.
- Heinich, N. (2014). *Le paradigme de l'art contemporain: structures d'une révolution artistique*. Gallimard.
- Krauss, R. (1976). *VIDEO: The aesthetics of Narcissism*. October.
- Le Guin, U. K. (2006). *La Main Gauche de La Nuit*. LGF/Le Livre de Poche.
- Le Guin, U. K. (2020). *Ursula le Guin : la théorie de la fiction-panier* (A. Cohen, trad.), Hors-série.
- Le Guin, U. K., Haraway, D. J. et Bul, L. (2019). *The Carrier Bag Theory of Fiction*. Adfo Books.
- Maulpoix, L. C. (2021). *Écologies déviantes: Voyage en terres queers*. CAMBOURAKIS
- Mennel, B. C., (2013). *Le cinéma queer : écolières, vampires et cowboys gays*. L'Arche.
- Morton, T. (2010). Queer ecology. *Pmla*, 125(2), 273–282.
- Muñoz, J. E. (2019). *Cruising utopia: the then and there of queer futurity*. New York University Press.
- Philomène, L. (2019). *Huldufólk* [Photographie]. <https://www.laurencephilomene.com/huldufolk>
- Preciado, P. B. (2020). *Je suis un monstre qui vous parle: Rapport pour une académie de psychanalystes*. Grasset.
- Radio-Canada. (2023, 10 septembre). Les conservateurs votent pour interdire les transitions de genre des mineurs. *Radio-Canada*. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/2009180/conservateurs-resolution-encadrement-transitions-genre-mineurs>
- Ramade, F. (2008). Adventice. Dans *Dictionnaire encyclopédique des sciences de la nature et de la biodiversité*. (p.11) Dunod.
- Ramade, F. (2008). Dichogamie. Dans *Dictionnaire encyclopédique des sciences de la nature et de la biodiversité*. Dunod.
- Rey, A., Tomi, M., Hordé, T. et Tanet, C. (2016). Entropie. Dans *Dictionnaire historique de la langue française : contenant les mots français en usage et quelques autres délaissés, avec leur origine proche et lointaine* (4^e éd., p.794). Le Robert.
- Rey, A., Tomi, M., Hordé, T. et Tanet, C. (2016). Laboratoire. Dans *Dictionnaire historique de la langue française : contenant les mots français en usage et quelques autres délaissés, avec leur origine proche et lointaine* (4^e éd., p.1230). Le Robert.
- Rey, A., Tomi, M., Hordé, T. et Tanet, C. (2016). Spéculation. Dans *Dictionnaire historique de la langue française : contenant les mots français en usage et quelques autres délaissés, avec leur origine proche et lointaine* (4^e éd., p.2297). Le Robert.

- Rimlinger, C. (2021). Féminin sacré et sensibilité écoféministe. Pourquoi certaines femmes ont toujours besoin de la Déesse. *Sociologie*, 12(1), 77–91.
- Rodenbeck, J. F. (2010). Presque peinture, quasi-rituel, placage – Allan Kaprow et la photographie. Dans Bénichou, A. (dir.), *Ouvrir le document : Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains* (p. 77-102). Les presses du réel.
- Ross, J. (2019). *Cate Hill* [Installation]. Galerie B-312. <https://galerieb312.ca/programmation/maggie-groat-jamie-ross-entites-vivantes-living-entities>
- Sandilands, C. Erickson, B. (2021). *Queer ecologies: sex, nature, politics, desire*. Indiana University Press.
- Seymour, N. (2013). *Strange natures: futurity, empathy, and the queer ecological imagination*, University of Illinois Press.
- Starhawk. (2015). *Rêver l'obscur. Femme, magie et politique*. Éditions Cambourakis.
- Stengers, I., Schaffner, M.; Hache, E. (2019). *Résister au désastre : dialogue avec Marin Schaffner*. Éditions Wildproject.
- Tsing, A. L. (2015). *The mushroom at the end of the world : on the possibility of life in capitalist ruins*. Princeton University Press.
- Wittig, M. (1992). *The straight mind and other essays*. Beacon Press.
- Zahradník Jiří et Chvala, M. (1989). Lépidoptère. Dans *La grande encyclopédie des insectes*. Gründ.