

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

INTERFACES ÉPIDERMIQUES, DÉSIRS ET DÉBORDEMENTS : LA PEAU COMME SITE DE SAVOIR
DANS L'ART CONTEMPORAIN

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ(E)

COMME EXIGENCE PARTIELLE

MAÎTRISE EN HISTOIRE DE L'ART

PAR

LORRAINE DOUCET SISTO

MARS 2026

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

Ce mémoire s'est construit au fil d'un parcours intense et gratifiant, me poussant à relever de nombreux défis personnels et intellectuels. Je tiens à exprimer ma profonde gratitude à toutes les personnes qui m'ont accompagnée, y compris celles qui ne sont pas nommées ici.

Je remercie tout d'abord ma directrice de recherche, Edith-Anne Pageot, pour sa confiance, le temps et la patience qu'elle m'a consacrés, ainsi que pour son acuité intellectuelle éminente. Je lui suis également reconnaissante pour la grâce avec laquelle elle m'a guidée, toujours avec compassion et bienveillance.

À ma famille, qui a rendu la poursuite de mes études possible. *To mom and dad, with love.* Je remercie grand-maman Denise, grand-papa Steve et *nonna* Anna, pour leur fierté et leurs encouragements.

À mes ami-es, pour leur soutien infaillible. À Thao Tran Nguyen, chez qui j'ai toujours trouvé refuge. À david duhamel, animal humain brillant qui m'a insufflé le courage dont j'avais besoin. *To my friends, near and far, you are my home.*

To Dayna Danger, who's kind words of reinforcement, remarkable sense of humour and brilliant work have brought me great joy. À Caroline Mauxion, dont la générosité dans nos échanges et la passion pour son travail m'ont profondément inspirée.

Aux artistes de toutes disciplines, qui ont veillé à ce que je ne me sente jamais seule.

Aux professeur-es et chargé-es de cours, pour m'avoir transmis l'importance de la pensée critique afin de bâtir un monde où chacun-e peut trouver sa place.

Merci au Département d'histoire de l'art de l'UQAM et à la Fondation de l'UQAM pour leur soutien financier à la réalisation de ce projet.

DÉDICACE

Pour tous les êtres qui ont le courage d'être vulnérables

For all those who dare to be vulnerable

AVANT-PROPOS

Je suis redevable à l'ensemble des penseur·euse·s et artistes qui m'ont ouvert la voie pour imaginer un monde plus juste. Ce mémoire est fortement inspiré par des méthodologies féministes, queer, antiracistes, antivaldistes et décoloniales, et témoigne d'un dialogue continu entre artistes, théories et œuvres. J'y prends en compte la grande richesse des savoirs incorporés, expérientiels, sensoriels et de l'oralité, en incluant des extraits d'entretiens et citations de la parole des artistes. L'histoire de l'art offre l'avantage de réunir et de mettre en relation des théories issues de différents champs de recherche. J'espère que ce champ élargi favorisera à l'avenir de nombreuses hybridations, et qu'il continuera de s'enrichir depuis ma perspective que je reconnais comme étant partielle.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	ii
DÉDICACE.....	iii
AVANT-PROPOS.....	iv
LISTE DES FIGURES.....	vii
RÉSUMÉ.....	ix
ABSTRACT.....	x
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1 MATÉRIALISATION ET TRANSMISSION DE SAVOIRS ENCORPORÉS CHEZ DAYNA DANGER ET JENEEN FREI NJOOTLI, A FINE POINTED BELONGING (2019).....	14
1.1 <i>A Fine Pointed Belonging</i> : survol théorique.....	14
1.2 <i>A Fine Pointed Belonging</i> : présentation de l'exposition.....	17
1.3 Le savoir incorporé : percevoir, apprendre et transmettre.....	23
1.3.1 Le perlage : sociabilité d'une pratique incorporée.....	24
1.3.2 Le touffetage : apprendre une nouvelle technique.....	27
1.3.3 Tannage des peaux.....	29
1.4 Savoirs incorporés: méthodes de transmission et de représentation.....	31
1.4.1 Empreintes sur la peau.....	32
1.4.2 Traces et résidus.....	33
1.5 La transmission des savoirs incorporés : amour et consentement.....	35
1.5.1 Vers des pratiques artistiques fondées sur le consentement.....	38
1.5.2 Créer des représentations consensuelles.....	40
1.5.3 Esthétique du refus: réappropriation du corps face à la pornographie.....	41
1.6 <i>Belonging</i> : une question de contact.....	46
CHAPITRE 2 LA PEAU, UN SITE DE SAVOIR SENSIBLE CHEZ CAROLINE MAUXION, LE MURMURE D'UNE EMPREINTE (2022).....	48
2.1 Caroline Mauxion : trajectoire artistique.....	48
2.2 <i>Le murmure d'une empreinte</i> : considérations esthétiques.....	51
2.3 De la sensorialité vers l'hypersensible.....	53
2.3.1 Phénoménologie queer et crip chez Mauxion.....	54
2.4 La peau comme site de savoirs sensibles.....	56
2.4.1 En matière de sensibilité.....	57

2.5	La somathèque	61
2.5.1	La douleur.....	64
2.5.2	Morcèlement du corps dans l’image.....	66
2.6	La peau comme site de (re)construction symbolique	70
2.6.1	Le pouvoir émancipateur du plaisir.....	71
2.7	Conclusion	73
CHAPITRE 3 ENTRE BEAUTÉ, IMPÉRIALISME ET RACIALISATION: LA PEAU COMME INTERFACE DE SAVOIR CHEZ TJ SHIN, UNIVERSAL SKIN SALVATION (2019).....		74
3.1	TJ Shin : écosystèmes relationnels	74
3.2	<i>Universal Skin Salvation</i> (2018) : considérations esthétiques	77
3.3	<i>Dermis</i> : La peau comme interface chez TJ Shin.....	80
3.4	L’acide lactique (LAB)	82
3.5	Les industries de la beauté : émulsifier les désirs	84
3.5.1	<i>Lactification</i> : mythes épidermiques de pureté et de beauté	87
3.5.2	Devenir porcelaine : armures épidermiques idéalisées	89
3.5.3	Contre la vitrification : les matérialités queer.....	91
3.6	Conclusion	92
CHAPITRE 4 LA PEAU COMME INTERFACE DE L'AMOUR.....		94
4.1	Définir l’amour.....	94
4.2	L’amour comme devenir relationnel à travers la peau	96
4.3	Perception, érotisme et vulnérabilité.....	99
4.4	La mise en échec et la vulnérabilité comme stratégies esthétiques	101
4.5	De fil en aiguille : peaux transpercées et guérison.....	103
4.6	Conclusion	105
CONCLUSION		106
ANNEXE A VERBATIM DE L'ENTREVUE AVEC DAYNA DANGER.....		108
ANNEXE B VERBATIM DE L'ENTREVUE AVEC CAROLINE MAUXION.....		121
RÉFÉRENCES.....		134

LISTE DES FIGURES

Figure 1 Zanele Muholi, <i>Apinda Mpako and Ayanda Magudulela, Parktown, Johannesburg, 2007</i> , impression numérique.....	11
Figure 2 JJ Levine, <i>Becca and Miwa, 2019</i> , impression numérique.....	13
Figure 3 Dayna Danger et Jeneen Frei Njootli, <i>A Fine Pointed Belonging</i> (vues de l'exposition), 2019.....	14
Figure 4 Jeneen Frei Njootli, <i>Knowledge Transference I, 2017 (2019)</i> , impression numérique.	17
Figure 5 Dayna Danger, <i>#MétisAF, 2019</i> , impression numérique, 153 cm x 229 cm.....	18
Figure 6 Dayna Danger, <i>From Dayna to Jeneen, 2019</i> , photographie numérique.....	19
Figure 7 Dayna Danger, série <i>Kinship Masks, Kandace</i> , impression numérique, 152 cm x 198 cm.....	19
Figure 8 Dayna Danger et Jeneen Frei Njootli, <i>A Fine Pointed Belonging</i> (détail, labrys), 2019.....	20
Figure 9 Danger Danger et Jeneen Frei Njootli, <i>Chases and Tacks</i> (résidus de performance, fouets), 2019.	21
Figure 10 Dayna Danger et Jeneen Frei Njootli, <i>Chases and Tacks</i> (résidus de performance), 2019.	22
Figure 11 Dayna Danger, <i>Jeneen's Mask, 2019</i> , cuir fumé, perles jaunes, poils de caribou.....	28
Figure 12 Nadia Myre, <i>Indian Act</i> (vue de l'installation), 2013, Musée des beaux-arts du Canada.	37
Figure 13 Dayna Danger, série <i>Big'Uns, Adrienne, 2017</i> , impression numérique, 112 cm x 168 cm.....	43
Figure 14 Caroline Mauxion, <i>À charge de désir</i> (vues de l'exposition), 2022, Projet Casa.	50
Figure 15 Caroline Mauxion, <i>Le murmure d'une empreinte</i> (vue de l'exposition), 2022, Arprim.....	51
Figure 16 Caroline Mauxion, <i>Labia (position)</i> , 2022, plâtre, pigments.....	59
Figure 17 Caroline Mauxion, <i>Appareillages (fluides)</i> , 2022, 381 cm x 228,6 cm, impression jet d'encre, plâtre, pigments, latex, métal.	61
Figure 18 Gina Pane, <i>Action Escalade non-anesthésiée, 1971</i> , photographies sur panneau de bois et structure en acier, 323 cm x 320 cm x 23 cm, coll. Musée national d'art moderne-Centre Georges Pompidou.....	65
Figure 19 Mona Hatoum, <i>Corps étranger, 1994</i> , installation vidéo, 350 cm x 300 cm x 300 cm Collection MNAM, Centre Georges Pompidou, Paris.....	69
Figure 20 TJ Shin, <i>The Vegetarian</i> (vue de l'installation), 2022, The Bow.	77
Figure 21 TJ Shin, <i>Universal Skin Salvation</i> (vue de l'installation), 2018, Knockdown Center.....	78

Figure 22 TJ Shin, *Universal Skin Salvation* (détail, autoportraits), 2018, Knockdown Center. 78

Figure 23 TJ Shin, *Universal Skin Salvation* (détail, sauna), 2018, Knockdown Center. 79

Figure 24 TJ Shin, *5 Step Skincare*, installation vidéo, 2018..... 79

Figure 25 TJ Shin, *Universal Skin Salvation (Dermis, Lactic Acid, Porcelain and Vitrification)*, 2018, collage numérique..... 80

Figure 26 Jiyoung Yoon, *Me, No* (vues de l'installation), 2021 (2024), silicone, acier, National Museum of Modern and Contemporary Art (Séoul, Corée)..... 86

Figure 27 Tuấn Mami (collectif Nhà Sàn), *Vietnamese Immigrating Garden* (vues de l'installation), 2022. 97

Figure 28 Rebecca Belmore, *Fringe*, 2007, impression numérique. 103

Figure 29 Nadia Myre, *The Scar Project* (vue de l'installation), 2010, National Museum of the American Indian. 104

RÉSUMÉ

Résumé

Ce mémoire de maîtrise explore la peau comme site et interface de savoir dans l'art contemporain à travers trois études de cas : l'exposition *A Fine Pointed Belonging* (2019) de Dayna Danger, en collaboration avec Jeneen Frei Njootli ; les installations de Caroline Mauxion dans *Le murmure d'une empreinte* (2022) ; et *Universal Skin Salvation* (2018) de TJ Shin. S'appuyant sur des perspectives féministes, queer, décoloniales et les nouveaux matérialismes, ainsi que sur des entretiens avec les artistes et l'analyse détaillée de leurs œuvres, ce travail examine comment leurs pratiques interdisciplinaires interrogent les relations au corps, aux modes de perception et aux mondes. Une lecture transversale des œuvres révèle le potentiel de l'amour comme relation réciproque et éclaire son rôle en tant que force esthétique et politique émancipatrice. Cette étude met en évidence la peau comme frontière poreuse entre corporéité, représentations et mémoire, et montre comment l'expérience sensorielle et haptique proposée par l'art contemporain favorise une compréhension renouvelée des liens entre subjectivité, affect et désir.

Mots clés : art contemporain, peau, corporéité, genre, relationnalité

ABSTRACT

Abstract

This master's thesis explores skin as a site and interface of knowledge in contemporary art through three case studies: the exhibition *A Fine Pointed Belonging* (2019) by Dayna Danger, created in collaboration with Jeneen Frei Njootli; the installations presented in *Le murmure d'une empreinte* (2022) by Caroline Mauxion; and *Universal Skin Salvation* (2018) by TJ Shin. Drawing on feminist, queer, decolonial, and new materialist perspectives, and informed by artist interviews and close readings of the works, it examines how these interdisciplinary practices shape relationships to the body, perception, and worlds. Through a transversal analysis, the thesis frames love as a reciprocal, aesthetic, and politically emancipatory force. It conceptualizes skin as a porous boundary between embodiment, representation, and memory, showing how sensory and haptic experiences in contemporary art foster a renewed understanding of the entanglements among subjectivity, affect, and desire.

Keywords: contemporary art, skin, embodiment, gender, relationality

INTRODUCTION

En tant que surface visible du corps, la peau constitue à la fois une frontière physique poreuse et l'organe sensoriel du toucher, assurant un contact continu entre le corps et le monde. La théoricienne féministe et queer Sara Ahmed écrit : « *The skin connects as well as contains* » (2006, p. 54). Porteuse de significations esthétiques, sociales et politiques, cette enveloppe cutanée fonctionne également comme une projection de soi vers l'extérieur, au sein de la sphère sociale. Les représentations de la peau connaissent aujourd'hui une diffusion accélérée dans les espaces virtuels et physiques, à travers les affiches publicitaires, les publications sur les réseaux sociaux et l'ensemble de la culture visuelle (Richter, 2024, p. 7). Puisque la surface cutanée fonctionne comme un marqueur social et biologique de genre, de race et de classe, les technologies numériques et de l'intelligence artificielle permettent désormais de modifier l'apparence du corps en temps réel et en fonction des critères de beauté changeants. Parallèlement, les avancées technologiques en dermatologie atténuent l'apparence de cicatrices, de rides et de marques, rendant ces interventions presque imperceptibles. Dans ce contexte où la frontière entre le virtuel et le réel s'estompe, l'historienne de l'art Caroline A. Jones écrit : « *Virtuality, and the everyday reality of body transcendence, presses us to think the corporal* » (2006, p. 80). Les pratiques artistiques contemporaines qui traitent de la peau invitent à recentrer la question de la corporéité dans leur analyse, notamment en critiquant cette volonté de transcendance. Dès lors, un retour au corps, et plus particulièrement à la matérialité de la peau, représente un enjeu central au sein de l'art contemporain.

Problématique

La peau, qui revêt une importance considérable sur les plans socioculturel et physiologique, se révèle être à la fois une limite poreuse et un organe sensoriel dédié au tactile. Selon Sara Ahmed et Jackie Stacey, la peau représenterait simultanément un objet de savoir et le foyer de la pensée (Ahmed et Stacey, 2001). Si l'on considère celle-ci non seulement comme une surface physique, mais aussi comme une source de savoir en soi, la peau soulève un certain nombre d'interrogations : quel rôle joue-t-elle en tant que site et interface de l'expérience corporelle ? Quelles formes de savoirs y sont déjà inscrites ou susceptibles d'y être transmises ? Comment ces fonctions se traduisent-elles dans les pratiques artistiques actuelles ? Que nous enseignent les pratiques artistiques actuelles qui traitent de la peau ? Enfin, de quelles manières la peau constitue-t-elle un site de savoir dans l'art contemporain ?

Ce mémoire tente de répondre à ces questions à partir de trois études de cas. Chaque chapitre est consacré à l'une des trois expositions suivantes : *A Fine Pointed Belonging* (Dayna Danger et Jeneen Freijootli, 2019), *Le murmure d'une empreinte* (Caroline Mauxion, 2022) et *Universal Skin Salvation* (TJ Shin, 2018). L'analyse dans chaque chapitre sera guidée par un concept opératoire spécifique : le *savoir incorporé*, le *site* et l'*interface*, appliqués respectivement aux trois expositions. Ces concepts renvoient aux fonctions de la peau et permettent de réfléchir à ce qui fait d'elle un site de savoir. En parallèle, l'analyse des stratégies et des démarches concrètes employées par les artistes permet d'étudier de quelles façons la peau est un site de savoir en art contemporain. Le quatrième chapitre porte sur l'amour en tant que force émancipatrice dynamisée par la peau, s'appuyant sur une analyse transversale des œuvres et concepts traités dans ce projet de mémoire.

Étudier la peau en histoire de l'art : perspectives et approches

Qu'elle soit représentée de manière figurative par des médiums plastiques et photographiques, ou qu'elle soit mobilisée directement lors des performances, le traitement formel et symbolique de la peau invite à considérer la manière dont on représente sa couleur et sa texture, en plus de ses implications sociales et politiques. Dans le but de mieux prendre en compte les rapports entre corps et perception, une approche phénoménologique sera préconisée, offrant ainsi un cadre d'analyse pertinent pour interroger les facultés sensorielles et affectives. Pour inscrire ma démarche dans un contexte théorique et historique, j'introduirai brièvement le champ des études sur la peau en sciences humaines, suivi de ses manifestations en histoire de l'art.

Les études consacrées à la peau (*skin studies*) s'inscrivent dans la continuité des théories féministes portant sur le corps et l'incorporation (*embodiment*). Parmi les contributions majeures, *Thinking Through the Skin*, ouvrage collectif dirigé par Ahmed et Stacey (2001), offre un apport considérable aux approches féministes, queer et décoloniales dans ce champ, en concevant la peau comme une expérience vécue, un site de mémoire et un vecteur de subjectivation. Les ouvrages féministes d'Elizabeth Grosz (1994)¹, Rosi Braidotti (1994)² et Judith Butler (1993) portant sur le corps, la subjectivité et le pouvoir contestent la

¹ Pour une lecture féministe du corps qui critique les oppositions binaires, voir Elizabeth Grosz, *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism* (1994).

² Voir Rosi Braidotti, *Nomadic Subjects: Embodiment and Difference in Contemporary Feminist Theory* (1994), pour une exploration de la subjectivité à travers le concept de nomadisme.

vision cartésienne du savoir qui a longtemps divisé la perception, le raisonnement et l'action en les considérant comme des processus distincts (Ahmed et Stacey, 2000, p. 4). Les avancées en sciences cognitives et en phénoménologie ont dès lors remis en question ce modèle linéaire et séquentiel, de façon à mettre en évidence l'interpénétration des processus (Fuchs, 2016, p. 216). À la fin du XX^e siècle, l'idée que le corps est capable de générer des savoirs allant au-delà de la rationalité s'est largement répandue à travers une multitude de disciplines. Cela dit, tel que le précisent les historiennes de l'art Amelia Jones et Tracey Warr (2012, p. 15), cette conception trouve depuis longtemps son expression dans de nombreuses sociétés non occidentales, où le corps ouvre l'accès à des savoirs ancestraux. En Occident, des alternatives à l'épistémologie rationaliste dominante émergent tout au long du XX^e siècle, lorsque les cadres épistémologiques hérités se révèlent inadéquats.

L'un des rapports binaires qui ont fait l'objet de contestations féministes est l'opposition du masculin et du féminin. Le premier étant associé à la cognition et à une rationalité immatérielle, puis le second, à la matière, à la chair et à la corporéité pure. Selon ce schéma réducteur qui oppose la raison au corps, la matière, par son association aux fonctions reproductrices du corps féminin, ne serait donc dotée « [...] ni d'intelligence ni de perception » (Griffin, 2016, p. 71). Ainsi, la différence sexuelle est souvent présentée comme une question de différences matérielles. Cependant, dans *Bodies That Matter*, Butler précise que celles-ci ne sont jamais purement biologiques, puisqu'elles sont marquées et façonnées par des pratiques discursives et des représentations. Butler plaide pour une étude la matière, non comme site fixe ou surface physique, mais comme un processus de matérialisation, en constant devenir (1993, p. 7). En d'autres termes, la matière constitue l'élément qui rend le corps intelligible, en le dotant de signes distinctifs qui le définissent. À partir de ces considérations théoriques sur les dimensions matérielles et symboliques de la peau, qui constituent le socle de ce mémoire, il convient à présent d'étudier leur traitement et leur interprétation dans le cadre de l'histoire de l'art contemporain.

Afin d'interroger la matérialité de la peau en histoire de l'art, cette recherche s'appuie également sur les études critiques des pratiques artisanales (*critical craft studies*). Parmi ces travaux, l'ouvrage *Skin Crafts : Affect, Violence and Materiality in Global Contemporary Art* (2022) de Julia Skelly examine la portée critique des œuvres réalisées par des praticiennes contemporaines qui abordent la peau à travers des médiums tels que le textile et la céramique, en lien avec les violences exercées contre les femmes. Par ailleurs, la thèse de doctorat de Heidi Kellett (2017), portant sur un corpus de portraits réalisés à partir de la peau (*skin portraiture*), constitue l'une des analyses les plus exhaustives consacrées à la peau comme

vecteur de savoir. Ces études contribuent à une meilleure compréhension des dimensions matérielles de la peau et soulignent l'importance des *critical craft studies* pour appréhender les savoir-faire et les techniques associés à la peau.

En art contemporain, deux expositions majeures portant sur la peau, soit *sk-interfaces* (2008)³ et *HIDE: Skin as Material and Metaphor* (2010), ont contribué à bâtir ma réflexion sur ces thèmes, tant du point de vue muséographique que du commissariat d'exposition. Ces manifestations explorent la valeur symbolique de la peau, sa polysémie, ses multiples fonctions ainsi que ses liens étroits avec les problématiques identitaires. La peau y est envisagée tantôt comme métaphore, tantôt comme médium. La première exposition propose des œuvres s'inscrivant dans une perspective transhumaniste, visant à transgresser les frontières corporelles. En revanche, la seconde privilégie une exploration approfondie des significations culturelles associées à la peau et l'utilisation de la peau animale en tant que matériau textile.

En 2008, *sk-interfaces* avait pour but d'explorer les limites du corps à l'aide des nouvelles technologies. La peau est simulée à l'aide de médiums physiques⁴, reproduite grâce aux outils numériques, générée virtuellement⁵, et même cultivée en laboratoire grâce aux biotechnologies⁶. L'art technologique et le bioart permettent d'interroger la nature des perceptions sensorielles et affectives, ainsi que leur médiation à l'aide de dispositifs et de prothèses. Plus qu'un support, la peau adopte ici la fonction d'une interface numérique qui capte et transmet les connaissances. En ce sens, il s'agit d'un milieu, d'un intermédiaire et d'un espace liminal ou transitoire. Empruntant l'image d'une réaction chimique, le commissaire Jens Hauser prône une « émulsification » des savoirs. Il conçoit la peau comme une membrane médiatrice servant à négocier les séparations :

sk-interfaces attempts to make these membranes to change tangible in a twofold yet mutually informing approach in-between, through art and cultural theory which provides a locus both of a given for phenomenological experience and embodied thought (Hauser, 2008, p. 6).

³ *sk-interfaces* a été présenté en 2008 à la *National Foundation for Art and Creative Technology* à Liverpool, au Royaume-Uni. Les artistes présentés comprenaient Orlan, Stelarc, Julia Reodica, le *Tissue Culture & Art Project*, Art Orienté Objet, Jun Takita, Zbigniew Oksiuta, Maurice Benayoun, le *Critical Art Ensemble*, *The Office of Experiments*, Eduardo Kac, Zane Berzina, Jill Scott, Olivier Goulet, Wim Delvoye, Yann Marussich et Kira O'Reilly.

⁴ Voir la série *Handheld* (2009) par Jessica Harrison, analysée par Kellett (2017, p. 81-95)

⁵ Voir *More Store* (2008) par Ana Álvarez-Errecalde, analysée par Kellett (2017, p. 144-157).

⁶ Voir *Victimless Leather* (2004) par Oron Catts et Ionat Zurr, analysée par Kellett (2017, p. 219-226).

La transmission des connaissances ne serait donc pas unidirectionnelle, mais bien interstitielle et partagée. Alors que les recherches de Hauser et des artistes associés à *sk-interfaces* invitent à réfléchir aux relations corps-technologie par l'intermédiaire d'interventions artistiques biotechnologiques visant à optimiser le corps, mon approche est plutôt en contrepoint⁷. En m'appuyant sur l'idée de la peau comme interface, je m'intéressai à un corpus d'œuvres dont le propos n'est pas l'affranchissement des limites corporelles, mais la transmission des savoirs à travers le corps dans le cadre d'échanges relationnels. De plus, les images qui évoquent les sciences médicales et médico-esthétiques seront analysées de manière critique, afin d'en interroger les implications culturelles et politiques.

La seconde exposition propose un recentrage sur la peau et sa matérialité propre, sans visée prioritaire de transgression ou d'optimisation. *HIDE: Skin as Material and Metaphor*⁸ (2010), sous le commissariat de Kathleen Ash-Milby, constitue un exemple marquant explorant ces dimensions à travers des perspectives autochtones, compte tenu de l'importance de la peau dans de nombreuses communautés. En effet, en tant que matériau, la peau animale ou le cuir possède une longue histoire au sein des cultures autochtones, symbolisant les enjeux de (mé)représentations historiques, d'exploitation et de politiques raciales (Ash-Milby, 2010). Ces expositions adoptent deux approches divergentes pour explorer la matérialité et les potentialités symboliques de la peau.

Méthodologie et cadre d'analyse

Si la peau est parfois un site d'exclusion, elle devient dans l'art un site de résistance face à l'invisibilisation des corps dits « abjects », ainsi qu'un espace de résignification lié à la production de nouveaux savoirs. Les pratiques hybrides mêlant photographie, performance et installation justifient le choix des artistes Dayna Danger, Jeneen Frei Njootli, Caroline Mauxion et TJ Shin. Comme le souligne Caroline A. Jones: « *Art is the place we do some of our best thinking and feeling, and it's clear that the historicizing and aestheticizing of our sensory location is well underway* » (2006, p. 80). Le corpus que je propose d'analyser se concentre sur des œuvres réalisées depuis 2015. Il s'inscrit dans les enjeux actuels liés à la prolifération des images de la

⁷ L'exposition donnait à voir la documentation photographique de performances, notamment par Orlan et Stelarc qui intègrent des réelles interventions chirurgicales. L'ambiguïté éthique et politique de ces œuvres est notamment discutée par Baqué (2002), Jones (1998) et Kellett (2017).

⁸ Présentée en deux volets, l'exposition *HIDE: Skin as Material and Metaphor* s'est tenue du 6 mars au 16 janvier 2011 au *George Gustav Heye Center du Smithsonian National Museum of the American Indian*, à New York. Les artistes comprenaient Sonya Kelliher-Combs, Nadia Myre, Michael Belmore, Arthur Renwick, KC Adams, Terrance Houle, Rosalie Favell et Sarah Sense.

peau et à leur omniprésence dans les médias de masse, les réseaux sociaux ou d'autres dispositifs médiatiques.

La posture réflexive que j'adopte en tant que femme queer soutient la décision de privilégier le travail d'artistes partageant certains aspects de mon identité. À ce propos, Kellett explique qu'elle a délibérément exclu les artistes masculins de son corpus, citant la psychanalyste Julia Kristeva: « [...] *the female body is a baseline through which difference, including race and class, can be interrogated, celebrated, and accessed* » (2017, p. xiv). Le corpus choisi est donc motivé par le désir d'analyser une diversité d'expériences queer en relation à la peau, chacun·e des artistes provenant de contextes culturels différents⁹. Compte tenu des limites de ce travail, il serait souhaitable que les recherches futures s'ouvrent à un éventail plus large de perspectives. Malgré le fait que ces artistes aient grandi sur ce territoire que l'on nomme Canada, ou y résident depuis plus d'une décennie, qualifier leur travail « d'art canadien » serait réducteur. Je souhaite considérer leur interculturalité, c'est-à-dire leur héritage qui combine plus d'une culture (Marks, 2000, p. 6). J'aimerais aussi explorer comment leurs expériences en contextes de déracinement, d'immigration, ou de diaspora façonnent leurs visions respectives de la peau.

La littérature savante portant sur ces artistes est limitée, particulièrement dans la francophonie. Dayna Danger et Jeneen Frei Njootli font l'objet de nombreux articles de presse et de contenus en ligne, incluant des entretiens textuels et vidéo, mais ces contributions médiatiques n'ont pas encore donné lieu à une production scientifique significative. Les textes de Geneviève Flavelle (2019), commissaire de l'exposition *A Fine Pointed Belonging*, et de Sébastien De Line (2020) sont les seuls essais portant spécifiquement sur cette exposition. Ceci vaut également pour Caroline Mauxion, qui, dans son mémoire de maîtrise (2016), offre une analyse éclairante de son propre travail. Une compilation de très courts textes, notamment par Elise Anne Laplante, Ariel Rondeau et Thérèse St-Gelais (2022) accompagnent *Le murmure d'une empreinte* sur le site web de l'artiste. De manière similaire, la documentation disponible sur *Universal Skin Salvation* de TJ Shin se limite en grande partie aux textes d'exposition et aux comptes rendus critiques (Cheng, 2020 ; Graves, 2018 ; Kim, 2018 ; Lee, 2019 ; Wong, 2018). Même lorsqu'elles sont rédigées par des chercheur·e-s, les analyses publiées dans des magazines, qu'ils soient imprimés ou en ligne, apportent

⁹ Puisque certain·es artistes présenté·es dans ce mémoire sont issu·es de la diversité de genre, des points médians sont utilisés, s'inspirant des recommandations d'écriture inclusive de Guilbault Fitzbay, Magali (dir.) (2021), *Apprendre à nous écrire : guide et politique d'écriture inclusive*, *Club Sexu* et *Les 3 sexes**

des perspectives pertinentes, mais leur profondeur et leur portée demeurent restreintes en raison de la concision inhérente à ce type de format.

La méthode de recherche employée dans le cadre de ce projet de recherche s'est déployée en plusieurs étapes. Dans un premier temps, les propos des artistes ont été recueillis à partir d'articles et d'entretiens antérieurement réalisés par d'autres auteur-es. Par la suite, j'ai communiqué avec les artistes par courriel afin de leur proposer des entretiens. Dans une perspective féministe, queer et décoloniale, j'accorde une grande valeur à l'oralité, aux formes de savoirs expérientiels et collaboratifs. C'est dans le dialogue avec les artistes que se situe le socle de ma recherche. Le premier entretien a eu lieu avec Caroline Mauxion, le 20 novembre 2023, au Laboratoire numérique d'études sur l'histoire de l'art du Québec de l'UQAM. Pendant environ une heure et trente minutes, nous avons discuté de sa pratique en lien avec mes axes de recherche. L'entretien a débuté par une présentation de mes principales orientations théoriques, suivie d'une série de questions préparées à l'avance. Sur le même modèle, le second entretien s'est tenu avec Dayna Danger, par visioconférence, le 17 février 2025, et a duré environ deux heures. J'ai essayé de contacter TJ Shin, mais je n'ai pas obtenu de réponse. Ces entretiens, combinés à l'analyse des sources préexistantes, à l'observation détaillée et l'analyse formelle des projets artistiques, ainsi qu'aux visites d'exposition, constituent le fondement des réflexions qui suivent.

Structure du mémoire et cadre théorique

Le premier chapitre mobilise le concept de *savoir incorporé* pour analyser l'exposition *A Fine Pointed Belonging* (2019) de Dayna Danger et Jeneen Frei Njootli. En rejetant la division entre le corps et la raison, les personnes racisées et les femmes ont contesté leur assignation excessive à la corporéité ainsi que l'idée selon laquelle le corps serait incapable de produire du savoir (Schalk, 2018, p. 6). Par exemple, dans son article portant sur l'écriture semi-autobiographique d'Audre Lorde, poétesse reconnue pour son héritage militant en tant que femme noire et lesbienne, Caleb Ward analyse comment le savoir s'intègre à son écriture poétique et quelles en sont les potentialités éthiques : « *Through poetry, Lorde examines and valorizes as knowledge what she feels deeply, enabling her to express, act on, and share that knowledge with others* » (2020, p. 468). Pour Lorde, rendre intelligible un *savoir expérientiel* par la poésie est devenu le pont entre les profondeurs de son intériorité et le partage actif de son vécu, une démarche vitale à la préservation et à la valorisation de soi. Selon cette perspective, le savoir n'est pas le produit d'une analyse rationnelle, mais facilite une compréhension plus intime de ses sentiments et de son expérience.

Chez Danger et Frei Njootli, une éthique du *care* guide l'ensemble des gestes artistiques, motivés par une attention portée aux autres, le souci de leur bien-être et un sentiment de responsabilité envers leur communauté. Le terme est popularisé par Carol Gilligan dans les années 1980 et est parfois traduit en français par « sollicitude ». Au Québec, les auteures Sophie Bourgault et Julie Perreault retracent son évolution jusqu'aux études féministes actuelles qui s'intéressent au *care* pour analyser les rapports de dépendance qui précarisent certaines personnes racisées et groupes socialement vulnérables. Souvent associé à la bienveillance, l'attention et le soin, le mot *care* n'a pas d'équivalence directe en français (Bourgault et Perreault, 2015, p. 29). Le soin se distingue du *care*, car il concerne principalement les gestes dirigés envers les personnes vulnérables, par exemple dans un contexte médical.

Donna Haraway, historienne des sciences et féministe américaine, a développé une critique du « Savoir » prétendument objectif, naturalisé, universel et désincarné grâce à la notion de *savoir situé*, qui rend légitimes les savoirs produits et ancrés dans des contextes et des points de vue spécifiques (1988, p. 114). Pour approfondir sa réflexion, Haraway se penche notamment sur les processus *encorporés* de la cognition et de la perception. Les termes *encorporé* et *incarné* sont parfois utilisés pour traduire le mot *embodied* de l'anglais, c'est-à-dire ancrés dans le corps, mais ils comportent certaines nuances. Comme le souligne Haraway : « Une traduction est toujours interprétative, critique et partielle » (1988, p. 126, trad. Petit). Pour enrichir la conception du savoir, il est pertinent de considérer divers modes de connaissance. Je propose donc une brève précision lexicale, afin de définir quelques termes et les comparer pour clarifier leur articulation conceptuelle.

D'abord, le *savoir incarné* est acquis et vécu à travers le corps et comporte une dimension subjective informée par la perception concrète, les émotions, et les affects (Hert, 2014). De façon similaire, le *savoir incorporé* se réfère à la manière dont le corps intègre les connaissances par l'apprentissage de compétences motrices et par la pratique. Il est davantage lié à la maîtrise des gestes, ainsi qu'à leur apprentissage et leur performance (Sørensen et Rebay-Salisbury, 2013). Les savoirs *incarnés* et *encorporés* peuvent être associés à des formes connexes, comme le *savoir tacite*, lié aux gestes intuitifs et à l'action (Fuchs, 2016, p. 226), puis le *savoir expérientiel*, acquis par les situations vécues et les interactions avec le monde (Hua, 2015). Quant au *savoir sensible* (ou *sense knowledge*), il désigne la façon dont les émotions et la mémoire sont perçues et traitées à travers les sens tels que la vue, l'ouïe, le toucher, l'odorat et le goût (Marks, 2000, p. 118-119). Enfin, le *savoir haptique* est lié au toucher, à la tactilité, à la manipulation kinesthésique de la matière et à la perception proprioceptive (Marks, 2000, p. 162). Je tiens à souligner la

porosité entre ces différents types de savoir, chacun apportant des pistes d'analyse pertinentes. Toutefois, ce mémoire portera plus particulièrement sur le *savoir incorporé*, compte tenu de son rôle important dans l'apprentissage des techniques artistiques.

Plaider en faveur d'une plus grande diversité de savoirs s'inscrit dans une démarche critique inspirée par les méthodes de recherche autochtones. D'après Margaret Kovach, la recherche occidentale est limitée par sa focalisation sur les processus cognitifs et les expérimentations matérielles contrôlées, puis son exclusion d'autres sources de savoir (Coburn *et coll.*, 2013). Ces conventions restreignent la production du savoir, ainsi que ses modes de transmission, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur des institutions. Selon Leanne Betasamosake Simpson, la théorie, la pratique, la narrativité, l'émotion et l'action sont toutes cogénératives du savoir (2017, p. 20). Celles-ci alimentent l'imaginaire collectif et ouvrent la voie à de nouvelles futurités, tout en proposant des perspectives novatrices en l'histoire de l'art.

Le concept opérant du deuxième chapitre est celui du *site*, à partir duquel la peau étudiée comme site de savoir sensible dans *Le Murmure d'une empreinte* (2022) par Caroline Mauxion. À travers les théories poststructuralistes et la psychanalyse, Butler établit des liens entre la corporéité matérielle et la matérialité du langage (1993, p. 39). En tant que matière générative de savoirs et de significations, la peau devient ainsi un *site discursif*. En d'autres mots, il s'agit d'un site de *résignification* face à la marginalisation et l'exclusion systémique des corps jugés « *abjects* », c'est-à-dire hors des limites de l'intelligibilité ou de la subjectivité (Butler, 1993, p. 186). Ces corps (trans, racisés ou « *crip* »¹⁰) sont politiquement régulés et disciplinés selon les hiérarchies dominantes de genre, de race, puis assujettis aux attentes relatives aux capacités physiques et mentales. Cela dit, Butler insiste sur l'importance de résister à l'établissement de relations analogiques entre le racisme, l'homophobie et la misogynie. Supposer leur équivalence néglige les histoires spécifiques de leur construction et de leur élaboration, tout en inhibant une réflexion sur les façons dont ces formes de pouvoir se déploient et se maintiennent mutuellement (Butler, 1993, p. xxvi). Une manière concrète de contrer l'invisibilisation de ces corps serait d'offrir de nouveaux types de représentations dans l'art. Dans ce cadre, la peau demeure un *site discursif*, tout en devenant également

¹⁰ *Crip* est une troncature de *cripple* (« invalide ») et, comme *queer*, était à l'origine utilisé comme insulte avant d'être réapproprié par les communautés visées. Depuis les années 2000, les *crip studies* s'intéressent aux liens entre handicap, sexualité et normes corporelles, en dialogue avec les *disability studies* et les *queer studies* (Bouchet, Boudinet, Koushyar Soucasse, & Larrieu, 2025, p. 15).

un site *physique*. Dans le prolongement de cette logique de la peau comme site, l'image photographique, une fois imprimée, devient aussi un objet matériel et une surface. Tel que le formule Marc Tamisier :

Le lieu précis de ce passage en lequel naît donc le corps photographié, est la peau, ou la pellicule, et plus précisément encore, le grain de la peau et de la pellicule. Il s'agit en effet d'un lieu, ou d'une manière étrange de faire espace. Car la peau, comme la photographie, nous emmènent vers une spatialité sans commune mesure avec l'éther vide dans lequel nous projetons les choses (2010, p. 230).

Cette notion de *site* sera approfondie dans le second chapitre du mémoire à partir des définitions proposées par Anne Cauquelin (2013), dont les écrits abordent aussi les notions connexes de l'interface, du paysage et du lieu.

Dans le troisième chapitre, l'exposition *Universal Skin Salvation* (2019) de TJ Shin sert de point d'ancrage pour envisager la peau comme une interface sensible et relationnelle, offrant ainsi une perspective qui se distingue de l'approche proposée par Jens Hauser. Considérant la porosité des frontières entre le savoir, le genre et la matérialité du corps, les théories relevant des nouveaux matérialismes (*new materialisms* en anglais) s'avèrent particulièrement fécondes. Haraway s'inspire notamment de la biologie et de la science-fiction spéculative pour explorer l'imbrication des relations entre humains et non-humains. Contrairement à ce que suggère le concept néolibéral d'individualisme, elle soutient que les organismes et les environnements ne peuvent exister de façon indépendante (Haraway, 2016, p. 33). Toute matière serait dotée d'une agentivité, en perpétuelle interaction avec le monde. Pour appuyer cette idée, Haraway mobilise les concepts de *réalisme agentiel* (*agential realism*) et d'*intra-action*, tels que théorisés par Karen Barad (Haraway, 2016, p. 34). En d'autres mots, la matière elle-même est active, puis elle émerge d'un processus fondamentalement relationnel et dynamique. Selon cette logique, la peau serait une matière en perpétuelle évolution, se transformant au gré de ses interactions avec d'autres organismes. Elle devient ainsi une interface constitutive de l'expérience incarnée du sujet et participe activement à la production et à la transmission du savoir. De façon connexe, Gail Weiss emprunte à Maurice Merleau-Ponty le concept phénoménologique d'intercorporéité pour montrer que l'expérience du corps n'est jamais strictement individuelle, mais toujours en interaction avec d'autres corps et objets (Ahmed et Stacey, 2000, p. 5).

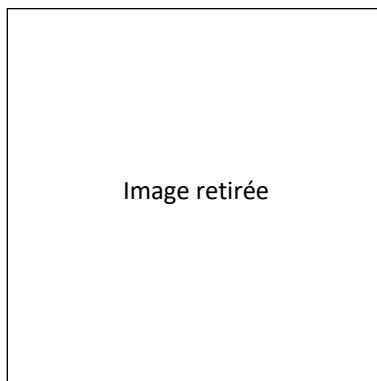
Dans une volonté de mettre en relation la subjectivité et la matière, Rosi Braidotti souligne que chaque être vivant est la variation d'une matière commune, dont l'identité se coconstruit en fonction de l'environnement social et relationnel. La relationnalité, écrit-elle, s'opère de manière « *embedded and*

embodied and grounded, multi-directional and multi-scalar » (Braidotti, 2019, p. 45). Elle insiste donc sur la corporéité, l'expérience vécue et le savoir qui se déploie dans plusieurs directions et à différentes échelles. S'intéressant également aux processus de socialisation des sujets à travers la peau, Stéphane Dumas décrit les processus biologiques visibles qui transforment la peau d'une « surface réceptrice » en une « surface émettrice de signaux » (2010, p. 85). Selon lui, la sécrétion, notamment de sueur ou de sébum, est perceptible par le toucher, le son, l'odeur et la vision. La vasodilatation et la piloérection signalent aussi des changements émotionnels qui modulent la texture et la couleur de la peau. La visibilité de ces signaux n'est pas forcément souhaitable, puisqu'il s'agit d'indices visuels quant à l'état d'esprit du sujet, parfois hors de son contrôle :

L'enveloppe cutanée est l'interface entre le regard des autres et le sentiment de soi. Par conséquent, ses efflorescences doivent en principe rester sous contrôle et sa cohérence passe pour être garante de l'intégrité du sujet (Dumas, 2010, p. 88).

La relation entre la peau et le regard sera approfondie dans la suite du mémoire, puisqu'elle constitue un prisme d'analyse pour aborder des questions identitaires liées à la race et au genre, mais aussi la manifestation d'états d'être, qu'ils soient réels ou fantasmés.

Figure 1 Zanele Muholi, *Apinda Mpako and Ayanda Magudulela, Parktown, Johannesburg, 2007*, impression numérique.



Tiré de [Photographing a 'Difficult Love' in South Africa], photo par Muholi, Zanele, *Lens*, The New York Times, 2014. <https://archive.nytimes.com/lens.blogs.nytimes.com/2014/06/09/photographing-a-difficult-love-in-south-africa/>

Le portrait et l'autoportrait photographique sont des approches aptes à explorer l'identité du sujet représenté, ainsi que l'aspect socialement informé des *savoirs incorporés*. Prenons par exemple le travail photographique de l'artiste Zanele Muholi, originaire d'Afrique du Sud (fig. 1). Ses portraits de personnes

queer issues de sa communauté forment une archive visuelle célébrant l'expression libre du genre, de la sexualité et de l'expérience incorporée des personnes noires. La couleur de la peau est la partie du corps la plus susceptible d'être fétichisée pour faussement justifier la catégorisation raciste, l'exploitation et l'infériorisation des personnes noires. En revanche, l'identité raciale des personnes blanches serait prétendument invisible (Skelly, 2022, p. 7). Chez Muholi, la peau est parfois volontairement noircie pour accentuer la lisibilité de la couleur de la peau comme marqueur de différence¹¹. Dans ses autoportraits, les contrastes entre teintes claires et obscures, ainsi qu'entre la texture de la peau, des cheveux, des vêtements et des accessoires rendent visible une hiérarchie raciale fondée sur la couleur de la peau, qui tend à occulter l'expérience vécue du sujet.

Par ailleurs, la série *Queer Portraits* (fig. 2) du photographe montréalais JJ Levine rend visible l'expérience des personnes dont l'identité de genre est non conforme. Ce type de représentation permet d'interroger la notion butlérienne de *performativité du genre*, qui a souvent réduit l'expérience du corps trans à un artifice produisant l'illusion d'un genre fixe (Davidow, 2016, p. 308). Jay Prosser a critiqué cette idée (1998), en rappelant que la peau ne saurait constituer une preuve définitive de l'auto-identification du sujet :

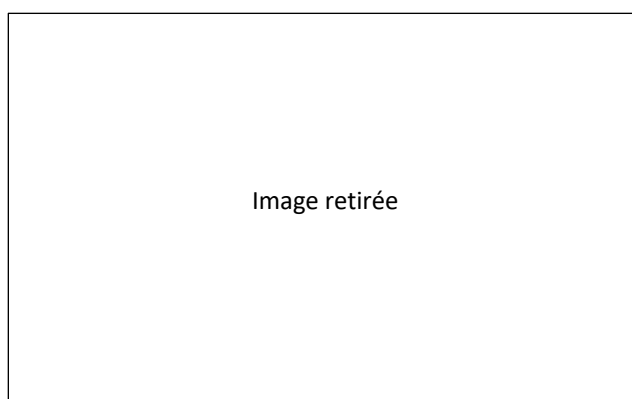
But if skin constitutes a visual biographical record, by no means is this record historically accurate. As the vicissitudes of the inheritance of race in skin colour show, skin's memory is as much a fabrication of what didn't happen as a record of what did, as much fiction as fact. Indeed, the fact that we continue to invest the legibility of identity in the skin in spite of knowing its unreliability suggests skin to be a fantasmatic surface, a canvas for what we wish were true - or for what we cannot acknowledge to be true (Prosser, 2000, p. 52).

Les représentations de la peau sont donc toujours soumises aux interprétations et projections. Pour cette raison, elles ne peuvent véhiculer ni une réalité fixe ni un savoir neutre et universellement valide. Leur force féministe et queer réside ainsi dans cet échec, ce refus d'assigner une identité fixe au sujet (Davidow, 2016, p. 312). Dans *The Queer Art of Failure* (2011), Jack Halberstam repense l'échec comme une force contributive à la production du savoir. L'échec devient une posture critique et un refus des normes dominantes, offrant la possibilité d'exposer les incohérences du système établi. Par la fragmentation du corps et le cadrage rapproché, les autoportraits analysés dans le cadre de ce mémoire font délibérément échouer la reconnaissance du sujet. Ainsi, la fonction attendue de l'autoportrait échoue également. Une fois réduite à sa texture, la lisibilité de la peau repose sur une perception sensible plutôt que sur une lecture purement visuelle. Autrement dit, les *savoirs incorporés* et les *savoirs sensibles* sont à préconiser.

¹¹ Voir la série intitulée en zoulou « *Somnyama Ngonyama* » ou *Salut à toi, lionne noire* (2016) par Zanele Muholi.

J'examinerai les attentes envers les représentations de la peau, perpétuées par la photographie commerciale et la pornographie, afin de démontrer de quelles façons ces images sont subversives. Enfin, mon intérêt pour les questions queer oriente mes analyses, en particulier autour des notions d'amour, de désir et de *kinship*, qui se distinguent des modèles hétéronormatifs. Le quatrième et dernier chapitre en tire parti pour proposer une analyse transversale des trois expositions, en mobilisant l'amour comme une force relationnelle activée par la peau.

Figure 2 JJ Levine, *Becca and Miwa*, 2019, impression numérique.



Tiré de [Chosen Family: JJ Levine's "Queer Portraits" Series], photo par Levine, JJ, *Maclean's*, 2023.
<https://macleans.ca/culture/jj-levines-queer-love-portraits-lgbtq/>

CHAPITRE 1

MATÉRIALISATION ET TRANSMISSION DE SAVOIRS ENCORPORÉS CHEZ DAYNA DANGER ET JENEEN FREI NJOOTLI, *A FINE POINTED BELONGING* (2019)

Le présent chapitre propose une analyse de l'exposition *A Fine Pointed Belonging* (fig. 3, 2019)¹², fruit d'une collaboration entre les artistes Dayna Danger (artiste d'origine métisse-ojibway-polonaise, née à Winnipeg au Manitoba, et actuellement basée à Tiohtià:ke ou Montréal) et Jeneen Frei Njootli (membre de la nation Vuntut Gwitchin, née et basée à Old Crow au Yukon). En mobilisant les notions de savoir incorporé et de transmission de savoir, il s'agira d'interroger le rôle de la peau dans les œuvres choisies, envisagée comme vecteur privilégié de transmission de savoirs incorporés. L'objectif sera d'identifier la nature de ces savoirs, d'analyser les dispositifs esthétiques employés pour rendre visible leur transmission, puis d'en interroger les visées. Pour ce faire, il sera d'abord question d'étudier la matérialité des œuvres, puis les techniques ancestrales utilisées. Ces éléments seront également mis en contexte pour éclairer les dynamiques relationnelles, affectives, politiques et communautaires qu'ils activent.

Figure 3 Dayna Danger et Jeneen Frei Njootli, *A Fine Pointed Belonging* (vues de l'exposition), 2019.



Tiré de [Curatorial Projects], photo par Flavelle, Geneviève, (s.d.).
<https://genevieveflavelle.squarespace.com/exhibitions>

1.1 *A Fine Pointed Belonging*: survol théorique

Dans le contexte de cette collaboration entre Danger et Frei Njootli, la notion de *care*, entendue comme l'ensemble des *actions* que l'on porte à veiller sur, à guérir et à honorer ses proches est à concevoir comme une forme d'amour, mais aussi une forme de survivance et de résistance activée par le corps et le geste.

¹² L'ensemble des images sont reproduites avec l'autorisation de l'artiste.

En 2018, ces deux artistes participaient à La Biennale d'art contemporain autochtone (BACA). La reconnaissance du *care* en tant que forme de travail ou comme un investissement affectif et physique pour le bien collectif était l'un des thèmes principaux de l'exposition *níchiwamiskwém | nimidet | ma søeur | my sister*¹³, tel que mis en valeur par les commissaires Niki Little et Becca Taylor :

These actions of holding, washing, caring, listening, and preserving one another in delicate consensual support, admiration, and unity brings our bodies together in power and stance. In care, we carry our sisters in spirit. This shifts the narrative of Indigenous women's suffering circulated by the dominant Western outlets (2018, p. 54).

Ce cadre vise à reconnaître et célébrer les actions et les engagements des femmes autochtones envers leurs communautés, autrement naturalisés en tant que devoirs imposés aux femmes, une perception renforcée par une culture coloniale et néolibérale. Edith-Anne Pageot rappelle que le *care* n'est pas nécessairement synonyme de réciprocité, particulièrement dans les discours sur le *care* imprégnés d'attitudes paternalistes qui s'alignent parfois sur une rhétorique de la victimisation (Pageot, 2022). Situer la compréhension du *care* chez Danger, Frei Njootli et leurs collaboratrices, en tant que stratégie de survivance et d'échanges consensuels, distingue clairement leurs approches des discours hégémoniques.

Malgré une volonté croissante de mettre en valeur l'art autochtone depuis les années 1980, les commissaires et les dirigeant-es des galeries et musées, majoritairement allochtones, sont tenus de se conformer aux structures de financement hiérarchiques au Canada¹⁴. Cette réalité a pour effet d'exclure les artistes autochtones issu-es de la diversité de genre des expositions et des publications subventionnées, comme l'écrit Lindsay Nixon :

Gender-variant and sexually diverse Indigenous artists weren't, or perhaps weren't permitted, to create art that drew from their bodies, genders and sexualities for content that was being shown in major galleries, and therefore canonized. These kinds of art were relegated to community-based practice, and seen as somehow not formal, professionalized or serious (Nixon, 2017).

¹³ L'exposition est présentée à Art Mûr, du 4 mai au 16 juin 2018.

¹⁴ Le soutien institutionnel aux artistes autochtones s'est accru au Canada au cours des dernières années, notamment par le Conseil des arts du Canada (CAC) qui triple son financement entre 2015 et 2020 (23,7 M\$ en 2020-2021), ainsi que par les programmes dédiés du Conseil des arts et lettres du Québec (CALQ). L'exposition *L'Histoire est dépeinte par les vainqueurs* de Kent Monkman (membre de la Nation crie de Fisher River), présentée au Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM) à l'hiver 2026, constitue la plus grande exposition jamais dédiée à cet artiste 2SQ de renommée internationale.

Cet effacement structurel est associé à la honte entourant la sexualité, héritée du colonialisme et du système des pensionnats, ainsi qu'aux effets dévastateurs de la maladie et la mortalité liées au sida dans les communautés queer et autochtones durant les années 1990. L'auteur-e cite Danger parmi les artistes qui combattent activement l'invisibilisation en affirmant librement leurs sensualités, sexualités et identités de genre, sans honte et dans un geste d'amour.

Dans ce contexte, c'est en 2019 que la commissaire Geneviève Flavelle invite Danger et Frei Njootli, deux artistes bispirituel-le-s (*two-spirit*, *queer* ou 2SQ) à réaliser une série d'œuvres collaboratives qui font intervenir une multitude de pratiques, incluant la photographie, la performance, les textiles et le son. Dès lors, *A Fine Pointed Belonging* se déploie comme un dialogue entre deux artistes autour des questions du consentement, de l'interdépendance et de la collaboration, s'inspirant de l'éthique du *care* déjà bien enracinée dans leur amitié, tout en y introduisant que les éthiques et les esthétiques propres aux communautés 2ELGBTQI+¹⁵ et BDSM¹⁶. Nixon et Billy-Ray Belcourt proposent une réflexion collaborative sur les futurités autochtones en lien avec les enjeux queer et trans (2018). Selon ces auteur-es, l'éthique queer s'incarne principalement dans un mode d'être-ensemble relationnel, forgé dans l'expérience vécue, à travers l'action et la création collective, souvent en marge des institutions artistiques et du milieu académique (Belcourt et Nixon, 2018).

S'inscrivant dans cette lignée, le travail de Danger et de Frei Njootli implique avant tout une négociation autour des conditions de représentation de leurs propres corps, fondée sur l'affirmation de limites et la revendication de leur respect. En assurant cette autonomie, les artistes invitent à repenser les façons dont les corps des personnes bispirituelles, queer et métis peuvent être représentés de façon à subvertir le regard colonial (Flavelle, 2019). *A Fine Pointed Belonging*¹⁷ est animée par des questionnements relatifs à l'appartenance à des communautés diverses, tout en mettant en tension la souveraineté corporelle et le refus d'une visibilité objectivante.

¹⁵ L'acronyme réfère aux personnes aux deux esprits (*Two-Spirit*), lesbiennes, gaies, bisexuelles, transgenres, queer, intersexuées ou qui font partie de la diversité sexuelle et de genre qui préfèrent d'autres termes.

¹⁶ Le sigle BDSM désigne un ensemble de pratiques sexuelles consentantes qui incluent notamment le *bondage*, la domination, la soumission et le sadomasochisme.

¹⁷ L'exposition est présentée du 8 mars au 20 avril 2019 au centre d'artistes *Modern Fuel*, situé à Ka'tarohkwi (Kingston, en Ontario).

1.2 *A Fine Pointed Belonging* : présentation de l'exposition

Avant de procéder à l'analyse des œuvres en mobilisant la notion de *savoir incorporé*, je présenterai d'abord un aperçu de l'exposition dans son ensemble. La galerie se divise en deux pièces et héberge des photographies et des objets qui sont la documentation ou plutôt la *trace* de performances artistiques collaboratives. À l'extrémité d'une des pièces, la photographie *Knowledge Transference I* (fig. 4, 2017) par Frei Njootli accrochée au mur est accompagnée d'un moniteur vidéo posé au sol. Dans cette série, amorcée en 2017, l'artiste presse un objet, orné de motifs perlés contre sa peau assez longtemps pour y laisser son empreinte. Les motifs et les textures visibles dans chaque œuvre varient d'une itération à l'autre, mais la démarche reste identique. Ces objets chéris lui sont offerts par ses proches ou par sa famille. Les photos, imprimées sur vinyle à grande échelle, offrent une vision nette de la peau, des pores, des poils, des veines et surtout, de l'empreinte laissée par chaque perle brodée sur l'objet. Il s'y dessine des fleurs, des feuilles et des volutes en motifs souvent symétriques, propres aux ornements et techniques emblématiques des communautés métisses. Le XIX^e siècle marque pour les femmes métisses l'émergence d'un langage textile propre, intégrant perlage et motifs floraux, des éléments fondateurs de l'esthétique Métis (Nixon, 2018, p. 46). Jouée en boucle, la vidéo capte l'empreinte de l'objet qui surgit puis s'estompe graduellement sur la peau, apportant une dimension temporelle à l'image. Une seconde œuvre de la série *Knowledge Transference* est fixée au mur dans une plus petite pièce de l'exposition.

Figure 4 Jeneen Frei Njootli, *Knowledge Transference I*, 2017 (2019), impression numérique.



Tiré de [Curatorial Projects], photo par Flavelle, Geneviève, (s.d.).
<https://genevieveflavelle.squarespace.com/exhibitions>

Figure 5 Dayna Danger, #MétisAF, 2019, impression numérique, 153 cm x 229 cm.



Tiré de [Photography], par Danger, Dayna, 2025. https://www.daynadanger.com/l2/varia?pgid=lq01s1hq-481951_bec6c1b3825a4bda8c6dfbf36f225f59mv2.jpg

Sur un mur adjacent est accrochée une troisième photographie qui s'invite dans le dialogue entre les artistes. Dans #MétisAF (fig. 5), Danger rend hommage à la série *Knowledge Transference*, tout en proposant une image où la partie du corps représentée est plus clairement identifiable. Il s'agit d'un postérieur marqué par l'assise d'une chaise fabriquée à partir de *babiche*, ou en cordes tressées de lanières de peau animale. La babiche, une corde généralement faite de caribou ou d'orignal, constitue un matériau prisé par plusieurs nations autochtones, servant à fabriquer des sacs en filet (Marie et Thompson, 2004), des tambours (Chambers, 1999), ou encore des outils utilisés pour le transport, la chasse et la pêche (O'Brien, 2011). L'empreinte de la chaise est transférée sur le corps de l'artiste au bout d'une période d'environ trois heures pendant laquelle l'artiste et tatoueuse amie de Danger, Amy Malbeuf, lui enseigne la technique du *touffetage*. Cette technique d'ornementation est utilisée par Danger pour réaliser deux touffes blanches décoratives en poil de caribou. Malbeuf, ayant aussi des origines Métis, est d'ailleurs l'une des sources d'inspiration derrière le titre de l'œuvre. Une fois la performance terminée, l'artiste a immédiatement pris une photo de son corps pour s'assurer d'avoir une empreinte aussi nette que possible. Ainsi, la rougeur et la texture imprégnée sur sa peau témoignent du temps passé à s'asseoir sur une chaise, à apprendre et à fabriquer. Par la suite, les deux touffes sont fixées sur un masque en peau d'orignal fumé, fabriqué par Danger en collaboration avec Dana Blain. Le masque terminé est offert en cadeau à Frei Njootli qui l'a porté pour réaliser le portrait *From Dayna to Jeneen* (fig. 6, 2019). Ce processus qui se

développe en plusieurs étapes trouve son origine dans la série *Kinship Masks* (fig. 7) par Danger, à l'exception de quelques spécificités qui seront discutées plus loin. Dans l'exposition, le masque est posé sur un socle et une écharpe soyeuse aux motifs floraux.

Figure 6 Dayna Danger, *From Dayna to Jeneen*, 2019, photographie numérique.



Tiré de [Perler des masques, entretien avec Dayna Danger], photo par Danger, Dayna, 2024. <https://id-erudit-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/iderudit/104130ac>

Figure 7 Dayna Danger, série *Kinship Masks*, *Kandace*, impression numérique, 152 cm x 198 cm.



Tiré de [Kinship Masks], par Danger, Dayna, 2025. https://www.daynadanger.com/l3/kinship-masks?pgid=low8xpda4-481951_b47c55bbd5a5448baf31b79b10f7a8aemv2.jpg

Figure 8 Dayna Danger et Jeneen Frei Njootli, *A Fine Pointed Belonging* (détail, labrys), 2019.



Tiré de [Curatorial Projects], photo par Flavelle, Geneviève, (s.d.).
<https://genevieveflavelle.squarespace.com/exhibitions>

Au sol de la deuxième salle, des perles noires forment la silhouette d'un labrys (fig. 8), une double hache qui puise ses racines dans la mythologie grecque. Cette arme est associée aux Amazones, des guerrières redoutables qui incarnent l'idée d'une féminité féroce, puissante et indépendante. Durant les années 1980 et 1990, la figure de l'Amazone et le labrys tenaient une place importante au sein des mouvements féministes lesbiens, tant dans leurs expressions littéraires que visuelles (Ford, 2024). On les retrouve sur la couverture de plusieurs publications liées au mouvement, puisque ces symboles renvoient à une utopie matriarcale lesbienne.

Pour Danger et Frei Njootli, le labrys représente également un moment de célébration et de joie dans leur amitié. Danger a d'ailleurs deux tatouages de ce symbole sur ses jambes, dont l'un est tatoué par Frei Njootli. Lors d'un concert punk au bar emblématique *Funky Winker Beans* de Vancouver, les deux ami-es entrelacent leurs mains et se mettent à virevolter ensemble. Leurs corps unis tournent en cercle, portés par l'énergie brute de la musique et des encouragements d'une foule majoritairement masculine. Danger compare ce moment à la célèbre scène du film *Titanic* (1997), où les personnages de Jack et Rose dansent en cercle. Le positionnement de leurs corps rappelle à nouveau la forme du labrys : « *It made me think about this idea of having each other's back, much like the double axe blades* » (Danger, entretien personnel, 17 février 2025). Étant donné la précarité des perles étalées au sol, plusieurs roulent et s'échappent au fil

du temps. Cette dualité entre la force que symbolise le labrys et la fragilité de sa matérialité témoigne de la complexité et des contradictions multiples qui traversent l'exposition. La présence des perles s'y manifeste tant physiquement, dans la galerie en tant que matériau, que par leurs traces dans les photographies et la vidéo.

Enfin, la performance collaborative *Chases and Tacks*, (fig. 9) présentée dans le cadre de l'exposition, comporte plusieurs éléments tactiles, visuels et sonores. Afin de conserver le contrôle sur la représentation de son corps, Frei Njootli refuse que les institutions artistiques documentent ses performances, en raison du rapport de pouvoir implicite dans l'archivage officiel. Aucune captation institutionnelle n'est donc autorisée pendant la performance. Toutefois, le public présent est libre de photographier ou d'enregistrer des extraits vidéo. Au centre de la galerie sont présentées les traces matérielles et sonores de l'événement : deux fouets déliés sont déposés au sol et accompagnés d'une paire de moniteurs qui diffusent les vibrations émises par les voix des artistes lors d'une interprétation de la chanson *Strong Woman Warrior Song*, ainsi que deux aspirateurs à main (fig. 10) contenant les perles recueillies lors de l'action accrochées au mur. Frei Njootli qualifie ce paysage sonore et ces objets de « résidus », des empreintes de sa présence, de son travail et de ses gestes qui continuent d'habiter l'espace de la galerie en l'absence de son corps (Whetung, 2018).

Figure 9 Danger Danger et Jeneen Frei Njootli, *Chases and Tacks* (résidus de performance, fouets), 2019.



Tiré de [Curatorial Projects], par Flavelle, Geneviève, (s.d.). <https://genevieveflavelle.squarespace.com/exhibitions>
Voir aussi : <https://www.daynadanger.com/performances>

Figure 10 Dayna Danger et Jeneen Frei Njootli, *Chases and Tacks* (résidus de performance), 2019.



Tiré de [Curatorial Projects], par Flavelle, Geneviève, (s.d.). <https://genevieveflavelle.squarespace.com/exhibitions>

En vue de la performance, Danger et Frei Njootli ont minutieusement fabriqué de longs fouets tressés, perlés de billes noires. Lors de *Chases and Tacks*, les artistes ont claqué leurs fouets contre le sol, de façon à produire un bruit sec. Ceux-ci se sont progressivement déliés, laissant échapper et rebondir sur le sol des centaines de perles noires. Bien que parfois associé à la violence et aux châtiments, le fouet trouve ici sa résonance dans les pratiques consensuelles du BDSM. Danger associe à l'érotisme certains objets servant à discipliner les sujets lors des mises en scène impliquant des jeux de rôles, puis à procurer des sensations de plaisir et de douleur. Le fouet peut aussi revêtir une fonction communicationnelle dans les cultures matérielles autochtones, tel qu'il est utilisé par la nation Vuntut Gwich'in pour communiquer avec les animaux, naviguant sur les terres et dans les eaux glacées (Flavelle, 2019). Dans le contexte de la performance, le fouet comme outil de médiation n'entre pas en contact avec la peau, mais bien avec le sol de la galerie. Une fois les fouets détruits, les artistes se sont servi-es de petits aspirateurs à main pour ramasser les perles. Ces aspirateurs ornés de ruban décoratif servent ensuite de hochets.

Frei Njootli utilise souvent des microphones de contact dans sa pratique pour amplifier et émettre les ondes émises par des corps, des surfaces et des objets. Lors de cette performance, les artistes ont tenu un microphone entre leurs lèvres : « *With the vibrations, it was almost like a lullaby. It was very intimate, even though we weren't doing anything inherently sexual. There was this vulnerability and intimacy that was definitely happening* » (Danger, entretien personnel, 17 février 2025). La chanson *Strong Woman Warrior Song* a ainsi été enregistrée grâce aux vibrations produites par les murmures des artistes frappant le diaphragme du microphone. Elle rend hommage aux femmes autochtones incarcérées dans un pénitencier

historique situé près de la galerie. Sur le territoire de Kingston, la *Prison des femmes*, communément connue sous le nom de *P4W*, était notoire pour sa violence et les conditions inhumaines imposées aux femmes détenues. Les femmes autochtones constituaient une part disproportionnée de la population carcérale féminine. Lors des révoltes, ces dernières ont utilisé leurs corps pour chanter et taper un rythme pour calmer leurs esprits :

There was a riot that broke out and a bunch of the women got together because they had been doing these drumming groups as therapy in the prisons. The women started to bang on whatever they could find to make that beat and then sang to calm the riots down (Danger, entretien personnel, 17 février 2025).

N'étant pas originaires du territoire de Kingston, cette action collaborative était une façon pour les artistes d'honorer cet événement.

En somme, l'exposition *A Fine Pointed Belonging* offre à voir et entendre les résidus d'une relation. Le maintien et l'enrichissement de celle-ci reposent sur les valeurs communes de l'amitié, du *care*, de la responsabilité mutuelle et de l'amour. Même en l'absence physique des artistes, leur présence demeure sensible à travers la matérialité des objets, dont le masque porté par Frei Njootli et les fouets utilisés lors de la performance, et dans les vibrations de leurs chants qui imprègnent l'espace. Quant à la trame visuelle de l'exposition, celle-ci est ponctuée d'images intimes de peau et de gestes de contact. Ces gestes, souvent répétés, sont le résultat de pratiques, de processus et de techniques qui font directement intervenir le corps. En introduction de ce mémoire, j'ai avancé l'hypothèse que la peau, telle qu'elle est évoquée, photographiée et performée dans les projets artistiques, constitue un site de savoir. Les paragraphes suivants démontrent qu'au sein de la pratique de Danger, ce savoir est de nature encorporee.

1.3 Le savoir encorpore : percevoir, apprendre et transmettre

Cette section propose une lecture des composantes de l'exposition incluant la photographie, la performance et la fabrication d'objets à travers les techniques artistiques spécifiques du perlage, du touffetage et du tannage des peaux. En mobilisant le concept de savoir encorpore, j'examine comment la peau peut agir comme un site de transmission, d'inscription et de réactivation du savoir. Tel que défini en introduction de ce mémoire, le *savoir encorpore* désigne la façon dont le corps intègre des connaissances, entre autres par l'acquisition de compétences motrices et par la pratique. En plus de l'imitation du geste et de sa répétition dans leur acquisition, ces savoirs se constituent et se transmettent grâce à la réception de stimuli sensoriels étroitement liés à la mémoire, aux affects et aux émotions. Les pratiques du perlage,

du touffetage ou de tannage des peaux, telles qu'employées par Danger et Frei Njootli, sont avant tout des expériences sensorielles et tactiles. Elles constituent des exemples concrets de savoirs incorporés qui font intervenir la peau et la relationnalité dans leur transmission. Ces notions s'avèrent particulièrement pertinentes lorsqu'il est question de savoirs culturels ancestraux ou de pratiques collaboratives partagées au sein des communautés autochtones.

Partant de l'idée selon laquelle toute matière serait issue d'un processus dynamique où il y a une interaction constante avec le monde (Haraway, 2016), la peau, en tant qu'organe sensoriel, revêt une dimension d'autant plus relationnelle. Si l'acquisition d'un nouveau savoir peut s'effectuer par la peau, ou plus précisément grâce à ses facultés sensorielles, la représentation est parfois insuffisante dans ce processus d'apprentissage. Le savoir demeure alors un « objet de discours » lorsque sa transmission repose sur des moyens relativement passifs, tels que des illustrations ou des textes (Hert, 2014). Dans le cas des techniques ancestrales abordées plus loin, le lien entre l'action et le savoir se révèle fondamental. Comme le formule Philippe Hert : « Il faut éprouver ce savoir pour le comprendre » (2014). Cette perspective invite à reconnaître la pertinence de la corporéité, du sensible et de l'affect, d'abord dans le processus de production des œuvres, puis dans leur réception par le public.

1.3.1 Le perlage : sociabilité d'une pratique incorporée

Dans cette exposition, les perles sont l'un des emblèmes les plus reconnaissables des cultures métisses, tant par leur présence physique que par la représentation de leur trace. Des perles noires ont été posées sur le sol de la galerie ou claquées contre celui-ci lors de la performance *Chases and Tack*. Elles ont ensuite été aspirées par les artistes et utilisées comme instruments de percussion. Notons également la présence de leur empreinte dans la photographie et la vidéo par Frei Njootli. Fidèlement à leur usage plus courant, des perles ont aussi été brodées sur le masque fabriqué par Danger. Les paragraphes qui suivent ont pour objectif de situer le perlage dans son contexte contemporain et d'en examiner la dimension corporelle, en mobilisant les travaux de Carmen Robertson et Sherry Farrell Racette.

Le perlage est une pratique d'ornementation consistant généralement à enfiler des perles de verre pour les fixer sur une peau animale traitée. Ces perles sont étroitement cousues en rangées ou en cercles concentriques, élaborant des motifs dans le but d'embellir des vêtements et accessoires. Selon Robertson, les perles de verre sont arrivées dans l'est de l'Amérique du Nord peu après le contact avec les Européens, mais ce n'est qu'à partir du XIX^e siècle que la technique du perlage remplace progressivement la décoration

en piquants de porc-épic qui requiert un travail ardu. Les perles incarnent un lien profond à la Terre, aux traditions orales et aux pratiques cérémonielles, tout en témoignant des transformations de sens engendrées par la présence coloniale, ainsi que l'importante capacité d'adaptation des créatrices (Robertson, 2017, p. 16). Aujourd'hui, la diversité des matériaux employés et des thématiques évoquées reflète la pluralité des nations qui ont transmis ces techniques ancestrales, témoignant ainsi de leur vitalité contemporaine.

À partir du XX^e siècle, le travail des femmes autochtones est relégué aux plus bas échelons de la hiérarchie du travail (Farrell Racette, 2017). En raison des perceptions sociales négatives qui en découlent, l'investissement corporel inhérent à ce type de travail est également déprécié. Le système des pensionnats a contribué à cantonner les femmes autochtones à la sphère domestique, les privant de l'autonomie économique que leur assuraient auparavant leur savoir-faire et leur travail manuel. Cette marginalisation s'inscrit dans une vision coloniale plus large, qui stigmatise le corps des femmes autochtones comme « dégradé », notamment à travers les marques visibles sur la peau, telles que la sueur et les mains calleuses. Pourtant, Farrell Racette rappelle que cette lecture coloniale est contredite par de nombreux récits qui témoignent de la créativité, la résilience et la détermination des femmes qui ont su honorer leurs responsabilités sacrées en défiant l'oppression systémique (Farrell Racette, 2017, p. 161). La persistance du perlage témoigne de la résilience des communautés autochtones face à la *Loi sur les Indiens* au Canada qui, jusqu'en 1951, interdisait les pratiques cérémoniales, les rassemblements et entraînait la saisie d'objets et de vêtements culturels (Farrell Racette, 2017). En valorisant l'excellence des créatrices autochtones, l'auteure souligne que le perlage est largement associé au travail des femmes, mobilisant à la fois leur habileté manuelle (« *nimble fingers* ») et leur endurance physique (« *strong backs* ») : « *The confident tailoring, precise sewing, creative combination of materials, floral embroidery, and carved ivory and bone toggles are an embodied synthesis of women's knowledge and skill* » (Farrell-Racette, 2017, p. 157). En effet, la fabrication et l'ornementation d'objets résultent d'une connaissance des matériaux, d'un savoir-faire technique, et d'une endurance physique soutenue. Robertson précise quant à elle que le mouvement du fil et de l'aiguille, la création d'un design et le choix des couleurs demandent une forme « d'attention performative » (Robertson, 2017, p. 15). Dans une société contemporaine où l'attention est incessamment sollicitée et fragmentée par des dispositifs médiatiques, le fait de cultiver une attention continue, un lien authentique entre individus et un moment d'immobilité est d'autant plus significatif.

Des initiatives, telles que le collectif artistique en ligne *ReMatriate*, cofondé par Frei Njootli, ont permis aux créatrices autochtones de s'unir pour affirmer leur vivacité et leur ingéniosité. L'une de leurs actions visait à partager les portraits de femmes sur les réseaux sociaux afin de mettre en lumière la diversité du territoire canadien et ses peuples autochtones (Edzerza-Bapty et Lynxleg, 2016). Au sein de ce paysage culturel varié, le perlage, par la variation de motifs, de couleurs, de matériaux et de techniques, devient une façon concrète d'affirmer le lien d'appartenance entre les individus, leurs territoires et leurs communautés. Comme le formule Nixon:

Kinship teachings provide Cree, Métis, and Saulteaux communities with political, social, and cultural frameworks that reveal to them their responsibilities to be in reciprocity with all creation, including human and non-human entities alike, and the materialities they create (Nixon, 2019).

Les cultures matérielles autochtones sont donc profondément ancrées dans le territoire et les relations humaines et non-humaines. Dans la dernière décennie, le perlage a connu une résurgence en art grâce à un partage des expertises que l'on nomme requalification ou *reskilling* (Uzel, 2017). Les créatrices contemporaines ont réinvesti le perlage pour subvertir les attentes liées au médium et raconter de nouvelles histoires (Robertson, 2017, p. 18). La série *Kinship Masks*, débutée en 2016 par Danger, illustre ce propos de façon exemplaire. Pour chaque portrait de la série, l'artiste photographie des personnes féminines, transféminines et non-binaires de son entourage, qui portent un masque fabriqué et décoré par l'artiste et ses collaborateur·rices. Ces masques, perlés de noir pour évoquer l'esthétique du BDSM et du *kink* fétichiste, intègrent des motifs inspirés des tatouages sur le corps des modèles, offrant ainsi des créations uniques reflétant leurs identités.

Cette démarche qui établit un lien entre l'ornementation d'un objet fait de peau et la peau de la personne qui le porte est reprise dans la création du masque pour Frei Njootli. Dans le but de le rendre plus fidèle à son identité, Danger expérimente avec la couleur naturelle de la peau d'original fumée. Les perles jaunes sont d'un ton proche de celui du masque, ce qui en accentue la texture et la matérialité. Deux motifs en forme de diamant, perlés sur le masque, font écho aux tatouages portés sur la main de Frei Njootli, tracés par l'un des membres de sa famille (Danger, entretien personnel, 17 février 2025). À travers son analyse d'œuvres perlées historiques de la Saskatchewan et trois contemporaines des plaines (Ruth Cuthland, Judy Anderson et Katherine Boyer), Robertson insiste sur le rôle du territoire comme facteur clé dans le développement de la pratique, ainsi que l'importance de sa transmission intergénérationnelle, principalement matrilineaire :

The physical action of beading—the slowing, the stillness—in which each of these artists is engaged communicates embodied connections to the prairie ecosystem that resonate in the diverse patterns, designs, teachings, and knowledge their works encapsulate (Robertson, 2017).

Pour Frei Njootli qui réside à Old Crow au Yukon, et pour la Nation Vuntut Gwich'in, les traîneaux à chien jouent un rôle historique majeur, car ceux-ci facilitaient les déplacements sur le territoire. Le perlage, y compris dans son usage courant, est utilisé pour orner des couvertures pour chien, des pantalons, des vestes, des manteaux, des chapeaux et des gants. Le masque est donc une célébration de l'héritage métis de Frei-Njootli et de sa relation au territoire.

Danger explique que sa prédilection pour les techniques d'ornementation du corps, comme le tatouage et le perlage provient d'une volonté d'encourager la survivance de ces pratiques, tout en invitant des membres de sa communauté à collaborer sur des projets (Tremblay, 2022). Il faut environ 300 heures pour terminer chaque masque, leur réalisation implique l'expertise de plusieurs personnes, allant de l'approvisionnement et du traitement du cuir, à la conception du masque, à la planification des motifs et enfin au perlage (Danger, site web de l'artiste). Dès lors, au-delà de leur rapport au corps et au fait main, les pratiques ancestrales mobilisent également des enjeux de sociabilité. C'est à travers l'étude des étapes de fabrication du masque que ces dimensions se dévoilent.

1.3.2 Le touffetage : apprendre une nouvelle technique

Le perlage est l'une des techniques d'ornementation privilégiées par Danger dans la série *Kinship Masks*. Le masque destiné à Frei Njootli comporte un motif perlé, mais aussi deux touffes en poil de caribou blanc. Celles-ci ont été fixées de part et d'autre du masque (fig. 11). Pour y parvenir, la technique utilisée se nomme *touffetage*. La commissaire de l'exposition explique le choix des matériaux et nomme les créatrices qui ont contribué au projet. Pour la première fois, Danger incorpore des touffes de caribou et d'original sur le masque de Frei Njootli, combinant ainsi leurs héritages culturels respectifs, Métis-Saulteaux et Gwich'in. La peau d'original est utilisée par leurs deux familles pour fabriquer des mocassins et des mukluks. Cette peau est cousue par Dana Blain qui se spécialise dans le travail du cuir et la couture de vêtements (Flavelle, 2019). Quant au *touffetage*, la technique est d'abord enseignée à Danger par Marie Brunell lors d'un symposium portant sur le perlage, puis par Amy Malbeuf par visioconférence (Flavelle, 2019). Farrell Racette cite d'ailleurs Malbeuf comme étant l'une des rares artistes contemporaines à pratiquer le touffetage en poil de caribou sculpté : « *She seeks to preserve the art form, and to actively resist the manner in which motifs and forms became standardize and commercialized by the late twentieth century.* »

(Farrell Racette, 2017). En s'engageant activement dans l'apprentissage et la transmission de cette pratique, Danger pose donc un geste politique fort de résistance.

Figure 11 Dayna Danger, *Jeneen's Mask*, 2019, cuir fumé, perles jaunes, poils de caribou.



Tiré de [Curatorial Projects], par Flavelle, Geneviève, (s.d.). <https://genevieveflavelle.squarespace.com/exhibitions>
Voir aussi : https://www.daynadanger.com/belongings?pgid=lpztuo3b-481951_90a46ba3d23040588b41cb1def62d072mv2.jpg

L'écoute attentive de sa communauté qui lui transmet ce savoir, l'action physique de s'asseoir à sa table de travail et de répéter les mouvements nécessaires à l'embellissement d'un objet sont des aspects qui tendent à être invisibles dans l'espace de la galerie, où l'on présente généralement des œuvres achevées. Toutefois, la présence du masque, en dialogue avec la photographie #*MétisAF*, rend perceptibles les traces d'un savoir incorporé en cours de transmission, à la fois processuel et non achevé. Cette approche de monstration bouscule le mythe moderne du génie artistique, maître de son médium, laissant place à l'essai, à l'échec et à l'exploration d'une nouvelle technique. Dans l'image, la peau de Danger devient le site d'inscription du temps investi dans l'apprentissage, la transmission, le faire et l'écoute.

Danger décrit ses masques BDSM comme une armure, évoquée par la surface lisse, robuste et impénétrable du cuir noir, renforcée par une coque de perles en relief. En contraste, le masque de Frei Njootli, bien que résistant, paraît plus doux et velouté : les touffes en poil de caribou semblent duvetées, évoquant une sensation de chaleur, tant par la tonalité du masque que par l'association avec la fourrure. Reconduisant cette impression de chaleur, Frei Njootli est photographié-e portant le masque face au soleil, tandis que les individus qui figurent dans les autres photographies posent dans un cadre plus austère, en

studio. Parvenir à une telle qualité de souplesse de la peau animale implique un investissement additionnel, tant physique que temporel, durant les différentes étapes de la chasse et du tannage.

1.3.3 Tannage des peaux

Parmi les étapes qui ont mené à la réalisation de #MétisAF, la peau d'original a d'abord nécessité un processus de tannage accompli à l'aide de techniques ancestrales. Dans le contexte actuel, les cuirs naturels et synthétiques sont devenus des matières courantes, largement intégrées à la production industrielle textile. Cependant, la source des matériaux est aussi importante pour Danger que son embellissement. L'approvisionnement et le traitement des peaux animales sont des formes de savoir culturel ancestral. Elles peuvent être difficiles à transmettre en raison du manque de ressources et d'espace nécessaire, comme c'est souvent le cas dans les milieux urbains. C'est seulement à travers maintes recherches, l'ouverture de dialogues avec des proches, puis en participant à des ateliers de groupe que Danger réussit à développer ses habiletés pour le tannage des peaux :

I went to a Hide camp in Ottawa first and I had four moose legs with me. That might have been after I did Alyssa Gagnon's Moose River Basin hide tanning. My friend Alyssa started a hide tanning culture camp in her community which is near Cochrane (Danger, entretien personnel, 17 février 2025).

Voulant partager à son tour son amour pour cette pratique, sa culture, sa communauté et sa famille, Danger contribue à l'initiative *Bucksin Babes*, un collectif d'artistes dévoué à l'enseignement du tannage aux nouvelles générations vivant en milieu urbain à Tiohtià:ke ou Montréal (Goodwin, 2023). Le collectif réunit de jeunes étudiant·es accompagné·es par des aîné·es autochtones, ce qui favorise une collaboration intergénérationnelle.

Comme l'explique Danger, chaque Nation possède ses propres techniques et préférences quant à la coloration de la peau. Le masque, à texture de suède, est teint grâce à un processus où la fumée de bois brunit la peau animale, préalablement traitée lors d'un processus rigoureux. Celui-ci comprend l'élimination des poils, le rinçage et l'essorage, le grattage pour détacher la chair et le gras, ainsi qu'un trempage dans une solution à base de cerveau animal. Cette étape est importante dans les méthodes ancestrales du tannage (*brain tanning*) : les agents émulsifiants présents dans la matière cérébrale décomposent les membranes muqueuses qui durcissent les peaux animales, permettant d'obtenir un cuir doux, souple et durable. La peau est ensuite assouplie en la frottant, puis elle est tordue pour l'essorer avant d'être finalement fumée. La peau (*hide*) peut être utilisée pour fabriquer des vêtements, des jouets,

des outils ou des tambours (Hitchins, 2023). Même si les méthodes industrielles de tannage par bains chimiques ont largement remplacé le tannage au cerveau, l'enseignement de cette pratique assure la transmission et la valorisation d'un savoir-faire ancestral (Mendler, 2023), dont l'impact écologique demeure minime en comparaison aux approches industrielles.

À cet égard, le documentaire *Revolution Moosehide* (2019), réalisé par Lesley Johnson, met en lumière les initiatives du projet *Golo Dheh*, chapeauté par Melaw Nakehko, tanneuse et activiste denée, visant à promouvoir la pratique. Johnson constate de son importance relationnelle et communautaire :

Through the conversations with the women of the Golo Dheh project, I learned how moosehide tanning had greater cultural meaning than simply learning a traditional process – it was an act that connected community members, Elders and hunters together with the land. Moosehide tanning became a motivating force for the participants to strengthen friendships, relationships to their communities and to establish to a deeper sense of identity and self-acceptance (Jonhson, 2019).

L'arrière-arrière-grand-mère et la grand-mère de Danger pratiquaient le tannage, une synthèse de connaissances provenant d'une vie en relation avec la Terre (« *living on the land* »). Effectivement, tanner des peaux exige une relation sensible et tactile avec le monde. Les instructions écrites ou verbales prennent tout leur sens lorsque la peau est manipulée et sentie. L'état de la peau peut être déterminé en fonction de son odeur, de sa texture et de son apparence :

It's such a tactile process. The instructions don't really make sense unless you're actually feeling the animal. You can feel when it's at certain stages, you can feel when it's going to rot. It's a practice that puts you right back in your body, which I feel like we've been kind of disconnected from (Danger, entretien personnel, 17 février 2025).

Cette dynamique de réciprocité entre le territoire, le corps et la peau est autant une expérience physique qu'affective :

When I'm working on hides, when I'm working with the skin, I feel things at such an intensity. In a good way. It's really good feelings, it's good medicine, it's love. Being able to respect that animal and give yourself to it but also your body. Your own sweat, your own musculature to give to that animal (Danger, entretien personnel, 17 février 2025).

Si le tannage relève d'abord d'un savoir sensoriel, il devient chez Danger un geste d'amour, de lien à soi et aux autres. Dans une anecdote plus personnelle, l'artiste montre comment l'odeur de la peau peut faire surgir un désir et une joie intime : « *I just remember smelling this person on the East Coast, when I was*

there for a conference in Halifax. I remember being in the car with them, smelling their earrings and it was instant euphoria. » (Danger, entretien personnel, 17 février 2025).

Dans *A Fine Pointed Belonging*, une forme de matérialité performative émerge puisque la matérialité des œuvres est d'importance égale à l'acte photographique, d'autant plus que le tannage des peaux s'inscrit au cœur de l'héritage familial des deux artistes. En portant une réflexion sur les générations de tanneur-euse-s qui l'ont précédé-e, Danger décrit d'une transfusion de savoirs par le sang : « *And so just thinking of that transfusion of that knowledge, that blood knowledge that we have. I think that kind of theory can get essentialized or taken out of context. We inherited all of the bad shit too. All of the conflict, it can be trauma-informed* » (Danger, entretien personnel, 17 février 2025). Ses mots évoquent la complexité de la mémoire corporelle, qui conserve les traces de traumatismes, de douleurs et de non-dits, en plus des savoirs incorporés. En écartant les dimensions sociales et affectives dans l'étude des pratiques artistiques autochtones, ces dynamiques subtiles risquent d'être perdues de vue. L'analyse conjointe de la matérialité des œuvres, des processus menant à leur création, ainsi que la parole des artistes éclaire cette interdépendance entre la peau et les savoirs incorporés.

1.4 Savoirs incorporés: méthodes de transmission et de représentation

Contrairement aux connaissances explicites qui sont lisibles, facilement verbalisées et partagées (Favretti, 2016, p. 29), les savoirs incorporés sont plus complexes à formaliser et à transmettre, étant donné leur nature intangible, intuitive et sensible. Comment donc représenter le transfert d'un savoir incorporé dans l'art contemporain, sans recourir à une démonstration didactique, tout en prenant compte de la répétition du geste, de l'essai-erreur, du fait main ? En d'autres mots, tout ce que le corps apprend par la pratique et l'expérience. Si la fabrication d'un objet passe par des gestes répétés, des techniques impliquant la peau et le toucher, comment rendre visible, à travers les arts visuels, ce processus de création et le labeur qu'il implique ? Comment faire sentir la temporalité, l'intensité et l'engagement corporel du geste, sans se limiter à l'exposition de l'objet fini ? Il est possible d'envisager deux stratégies esthétiques principales susceptibles d'éclairer ces problématiques. La première, l'empreinte, permet de matérialiser le passage du temps, la progression lente d'un processus tactile. La seconde, l'utilisation de résidus, s'inscrit dans une critique du marché de l'art et de la logique néolibérale, où œuvres d'art et corps d'artistes sont considérés comme des biens de consommation.

1.4.1 Empreintes sur la peau

Une marque laissée sur la peau témoigne d'un impact ou d'un contact entre une peau et un autre objet. La durée, la pression et la force de ce contact viendront influencer l'apparence de cette trace. Danger mentionne que certaines personnes qui pratiquent le BDSM se réjouissent de ces traces laissées par le fouet, le martinet ou les cordes. La commissaire écrit « *the marks left on Dayna's posterior reference the impressions left by Shibari rope bondage. The impressions left by such bindings can also be read as marks of claiming desire, transmuting pain into pleasure, and practicing erotic sovereignty* » (Flavelle, 2019). En d'autres termes, les empreintes agissent comme la trace d'un moment intime et consensuel partagé entre des individus. Leur nature éphémère est rendue pérenne par la photographie. Comme l'explique Nixon :

La sexualité ludique devient un espace consentant pour négocier le trauma colonial et exprimer des visions futuristes et souveraines de l'expression sexuelle et de genre. Même si les outils pour le faire ont changé, fabriquer des objets demeure un moyen de recherche éthique et futuriste pour la production de savoirs métis (Nixon, 2020, p. 133).

La sexualité, entendue comme un ensemble de pratiques et de gestes, constitue une autre facette vitale du savoir incorporé, évoquée à travers le BDSM, et révèle comment les expériences sensibles et les expressions identitaires s'inscrivent dans et à travers la peau.

Refusant que l'esthétique métisse soit figée dans le passé, Danger et Frei Njootli créent des images et des objets qui témoignent de leur expérience actuelle et de leur aspiration à un avenir où leurs proches métis aux identités de genre diverses pourront s'épanouir, émancipé-es de la stigmatisation liée à la sexualité. Ces moments d'intimité, de sexualité et d'érotisme peuvent en soi être considérés comme des actes poétiques et subversifs qui sont l'expression d'une agentivité, au-delà de leur dimension personnelle ou privée. Dans l'art contemporain, les représentations d'une sexualité autrement perçue comme étant déviante permettent ainsi d'imaginer autrement les futurités queer, bispirituelles et autochtones, ainsi que de défier les normes qui limitent les conceptions du désir.

Entre le XVIII^e siècle et le début du XX^e siècle, le développement des disciplines, telles que la psychiatrie, la sexologie, la psychanalyse et l'eugénisme a contribué à la régulation de la sexualité dans le but de contrôler la reproduction. La pensée de Michel Foucault a mis en évidence comment les discours scientifiques, prétendument neutres, ont mené à la pathologisation de diverses expressions de la sexualité et du corps, incluant l'homosexualité, la sodomie, la promiscuité féminine, le travail du sexe, le travestissement ou encore le sadomasochisme. L'incarcération, l'internement psychiatrique, les thérapies

par électrochocs et la médication forcée sont des exemples de mesures punitives utilisées pour rendre les corps dociles (Pitts, 2003, p. 37-38). D'autres dispositifs de surveillance et de discipline, plus insidieux, mais tout aussi coercitifs, ont consisté à imposer des critères de normalité sexuelle, de santé, d'intelligence et de condition physique. Conformément aux hiérarchies sociales perpétuées par les idéologies coloniales et patriarcales, ces conditions affectent différemment les personnes s'identifiant comme féminines et les personnes autochtones, noires et racisées.

Dans son essai sur portant sur *A Fine Pointed Belonging*, De Line s'inspire de la réflexion de Billy-Ray Belcourt autour du terme « *unbodiedness* », qui réfère aux processus d'objectivation et de dépossession des corps, des terres et des esprits des peuples autochtones. Le concept de l'incorporation, soit le processus par lequel les expériences sont vécues, exprimées et transmises par le corps, établit donc un contraste fort avec celui de l'*unbodiedness*, qui implique une blessure, une déchirure ou une négation de ce lien avec le corps. Autrement dit, l'expérience corporelle d'une personne serait hors de son contrôle, et son agentivité ne lui appartiendrait plus. En réalisant des autoportraits dont le sujet principal est la peau, Danger et Frei Njootli affirment l'importance de ces expériences sensorielles, dans toute leur complexité, qu'elles soient positives ou négatives, de façon à revendiquer une reconnaissance et une valorisation de l'autonomie corporelle. La grande échelle des portraits rend la présence du corps incontournable.

Penser l'empreinte mène à une réflexion sur le contact, surtout entre la peau et les objets. Dans les pratiques BDSM, le claquement du fouet évoque un contact physique ferme et intense (*hard touch*), utilisé pour provoquer des sensations parfois douloureuses, selon les préférences et limites établies entre les partenaires. Les fouets posés sur la table au centre de la pièce rappellent ce type d'impact bref et percutant, tandis que la rougeur des marques visibles sur le corps de Danger dans *#MétifAF* résulte plutôt d'un contact prolongé. L'inconfort, dans ces deux cas, convoque à la fois l'endurance physique performative et le consentement explicite. La vidéo de Frei Njootli présentée en galerie fait apparaître et disparaître l'impression de motifs perlés sur sa peau, comme si l'artiste avait serré ces objets précieux contre son corps, dans une étreinte. Ces différents registres de sensations et de formes d'intimité sont tous perceptibles grâce à la médiation de la peau.

1.4.2 Traces et résidus

Dans *A Fine Pointed Belonging*, la présence des objets (que Danger nomme *belongings*) se présente en contrepoint direct de la « carcéralité des objets », expression employée par De Line (2020, p. 228) pour

désigner le phénomène de spoliation exercé par les autorités gouvernementales du Canada sous couvert de la *Loi sur les Indiens*. Ces biens culturels, soustraits aux communautés autochtones, sont aujourd'hui dispersés dans de nombreuses collections et archives institutionnelles à travers le monde, y compris dans les musées d'art, ethnographiques ou anthropologiques. À travers son étude des musées anthropologiques et les musées d'État, dont *Le Musée canadien de l'histoire*¹⁸, Ruth B. Phillips se penche sur la muséologie des collections autochtones, les politiques de collectionnement, les modalités d'exposition et les modes de gouvernance institutionnelle. Ces facteurs sont déterminants pour favoriser la collaboration entre les communautés autochtones et les institutions qui conservent leurs objets. Ce sont aussi des occasions pour assurer un meilleur respect des objets, en veillant à ce que le soin porté à ceux-ci reflète les volontés et les valeurs des communautés concernées (Phillips, 2006).

Dans une perspective similaire, Candace S. Greene remarque que les recherches sur les méthodes d'acquisition, de catalogage, de documentation et de gestion des objets au sein des archives et des collections ont accordé peu d'attention aux manières dont ces objets peuvent éclairer les rôles et les motivations des individus et des communautés dont ils proviennent (2016). Dans le but de pallier ce manque, une redéfinition des discours entourant ces objets s'impose. Le travail de Heather Igloliorte (Inuk du Nunatsiavut) montre comment le commissariat et la présentation des objets peuvent être des moyens concrets d'aborder cette question, et comment ils peuvent servir de tremplin pour autochtoniser les institutions culturelles en privilégiant les savoirs, les méthodes et les points de vue autochtones (2017). Il n'en demeure pas moins que l'exposition et le rapatriement des biens autochtones continue d'alimenter des débats à ce jour, puisque ces méthodes ne font pas l'unanimité. Dans le contexte de l'art contemporain, les centres d'artistes se distinguent généralement par un cadre institutionnel plus souple, ce qui en fait un lieu privilégié pour l'expérimentation curatoriale et artistique.

En remettant en question les attentes conventionnelles quant aux médiums présentés, l'invitation lancée par la commissaire Geneviève Flavelle à Danger et Frei Njootli donne lieu à une exposition qui s'élabore de manière évolutive, sans structure fixe ni sélection d'objets prédéfinie en amont. Avec la série *Knowledge Transference*, Frei Njootli aurait pu choisir de simplement montrer les objets perlés plutôt que leurs empreintes. Toutefois, son choix s'explique en partie par le désir de protéger ces objets d'un regard colonial. Cette démarche contribue à la préservation, au sein de leurs communautés, de la beauté des

¹⁸ Anciennement le *Musée canadien des civilisations*, situé à Gatineau (Québec).

objets ainsi que des techniques qui en assurent la réalisation. Cette visibilité partielle du corps et des objets est un fil conducteur qui traverse l'ensemble des œuvres.

La fabrication et l'échange d'objets produisent des savoirs en établissant des relations avec ceux-ci. L'imposition coloniale a instauré un cadre ontologique qui scinde les sphères du vivant et du non-vivant. En opposition à cette vision, Danger affirme qu'il faut prendre soin des objets et leur accorder le même respect que celui réservé aux êtres chers. L'artiste évoque les objets cérémoniaux autochtones, qui sont investis d'une certaine forme d'agentivité (Danger, entretien personnel, 17 février 2025). Porté directement contre la peau de Frei Njootli, le masque protège son corps d'un regard colonial. Bien qu'exposé comme un objet d'art accessible au regard des visiteurs de la galerie, il demeure avant tout un objet appartenant aux artistes, chargé d'une fonction spirituelle et intime. Il en va de même pour les fouets et les aspirateurs à main, imprégnés des gestes qui les ont animés.

De ce fait, la galerie porte les traces des artistes, de leurs corps, de leurs présences, puis de leurs identités. À titre d'exemple, les perles noires dispersées à travers l'exposition sont interprétées comme des « résidus » par Frei Njootli (Whetung, 2018). En mêlant les résidus de performances passées et leur actualisation dans le temps présent par une présence corporelle, il s'y juxtapose des temporalités multiples. En l'absence de leurs corps physiques, leur présence est rendue manifeste grâce aux portraits performatifs illustrant leurs peaux et les vibrations de leurs voix qui résonnent dans l'espace. Ces vibrations évoquent une autre forme de contact avec la peau. Lors de la performance *Chases and Tacks*, un microphone placé entre les lèvres des artistes capte les vibrations de leurs voix et les transmet aux corps des récepteurs par l'intermédiaire de haut-parleurs. Ces ondes sonores pénètrent les surfaces de la peau, des murs et du sol. Dans son analyse des toiles de l'artiste Patrick Cruz, artiste queer et diasporique philippin, l'auteure Casey Mecija compare ce type d'écoute multisensorielle à une expérience *queer* : « *Through intimate contact with the skin, usually through a stethoscope, one can quite literally listen to the insides of a body. This is a queer practice of listening because the borders of self and other, abjection and respectability, are undone* » (Mecija, 2020, p. 514). La relation entre les artistes s'exprime à travers la présence de résidus qui transcendent les frontières de la peau pour évoquer des moments intimes.

1.5 La transmission des savoirs incorporés : amour et consentement

Les lignes qui suivent marquent un déplacement de l'analyse formelle vers une exploration des savoirs incorporés et des cadres éthiques qui les soutiennent. Dans le contexte de *A Fine Pointed Belonging*,

deux fondements éthiques se dégagent : l'amour, en tant que force relationnelle, et le consentement, comme condition de cette relation. L'étude du rôle de la peau dans l'art permet notamment d'en révéler les dimensions relationnelles, affectives et phénoménologiques. Parallèlement, les notions de relationnalité et d'amitié entre artistes, telles que définies plus haut, de même que celle de l'amour, mériteraient une attention accrue en histoire de l'art, non seulement dans leur représentation, mais aussi dans leur mise en pratique.

L'attention sera portée ici sur la manière dont l'amour est un acte politique intime, dynamisé par les savoirs incorporés que sont le perlage, le touffetage et le tannage des peaux. Le quatrième chapitre de ce mémoire reviendra sur la notion d'amour afin d'en approfondir la signification en prenant compte de l'ensemble des œuvres analysées. D'après Nixon, les objets créés par les femmes métisses portent en eux l'amour réciproque qui unit ces femmes à leurs communautés :

Elles ont laissé des traces de cet amour dans les perles qu'elles ont apposées avec soin sur les chandails, les souliers de danse et les sacs des personnes qu'elles aimaient, qui ramassent aujourd'hui la poussière dans les archives des musées, immobiles, désanimés et incapables de reposer en paix (Nixon, 2020, p.129).

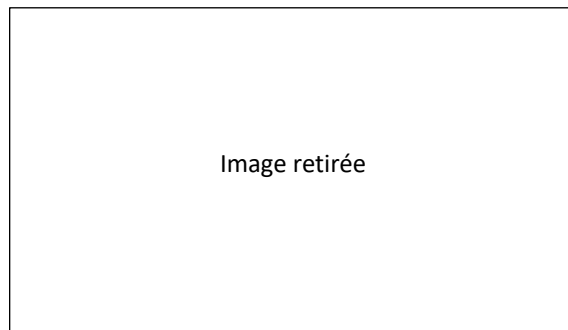
Selon Danger, le perlage est une pratique significative pour les Métis. En effet, le temps consacré à embellir un objet pour ses proches est une façon de manifester son amour (Tremblay, 2022). Partageant une sensibilité similaire, l'artiste Catherine Blackburn (Denée, membre de la Première Nation d'English River) décrit ce qui l'anime lorsqu'elle pratique le perlage : « *Oftentimes I will bead with thoughts of someone, or concentrate on who I am making it for and what it represents. In this way I am beading for someone and beading is a medicine. It holds immense love* » (Boklaschuk, 2020). La photographie #MétisAF capte la trace de cette projection affective, dans laquelle Danger pense à Frei Njootli au moment d'embellir son masque. Nommant aussi cet amour de façon explicite, Nadia Myre (d'origine algonquine et membre de la nation Anishnabeg Kitigan Zibi) parle plutôt des dimensions matérielles et la pratique :

I'm in love with its [sewing's] materiality. The act of sewing for me is not something I view but rather a pleasure I experience. I like how the process can be immediate, as with the suturing of wounds, or meditative by its repetitive action. Mostly I love the physical aspects; the sounds of the needle piercing the canvas or paper, the sensation of pulling thread, the weight of sewn or loomed beads (Fowler, 2010, p. 355).

Chez Myre, la couture et le perlage sont donc associés au plaisir qu'elle désire transmettre à ceux qui l'entourent. Ses projets monumentaux, tels que *Indian Act* (fig. 12, 1992-2002), s'appuient sur une

collaboration entre l'artiste et environ 250 participant-es lors d'ateliers de perlage hebdomadaires (Uzel, 2017, p. 15). Réalisée sur une période de deux ans, cette œuvre propose une reconstitution visuelle des cinquante-six pages de la *Loi sur les Indiens*, adoptée en 1867 par le parlement canadien (Fowler, 2010 ; Uzel, 2017). Non seulement cette œuvre initie des dialogues et tisse des relations en temps réel, mais elle représente aussi un geste politique de réappropriation d'un texte législatif destiné à l'assimilation des membres des Premières Nations. Chaque mot de ce document, lourdement chargé sur les plans symbolique et politique, est recouvert de perles blanches sur un tissu de laine (*stroud*), contre un fond de perles rouges. La préservation et la transmission des connaissances et des techniques ancestrales s'affirment ainsi comme des actes de résistance face à une dépossession coloniale des territoires, des cultures, des corps et des objets autochtones. Lorsque l'œuvre *Indian Act* est exposée, le nom de chaque personne ayant contribué au projet est affiché sur un mur avoisinant (Fowler, 2010). Ce souci de reconnaissance apparaît également dans la pratique de Danger, qui prend soin de nommer tou-te-s les collaborateur-trice-s.

Figure 12 Nadia Myre, *Indian Act* (vue de l'installation), 2013, Musée des beaux-arts du Canada.



Tiré de [Indian Act Project], Myre, Nadia, photo par Gardiner, Brian, 2013. <https://nadiamyre.net/art-works#/indian-act-project/>

Par conséquent, les savoirs incorporés tels que le perlage sont indissociables des relations de filiation (ou de *kinship*) qui se tissent entre les individus, les générations et les communautés. J'utilise ici le terme *kinship*, tel qu'il est mobilisé dans les approches queer, féministes et critiques de la race, qui contestent les définitions occidentales et biologisantes de la parenté, fondées sur le modèle de la famille nucléaire hétéronormative. Ces approches critiquent la naturalisation de l'imbrication du patriarcat, de la suprématie blanche et de l'impérialisme au sein des relations familiales. Parmi les violences épistémologiques engendrées par le colonialisme, la rupture des liens relationnels ancestraux des peuples

autochtones constitue un moyen de nier leur souveraineté territoriale. Par exemple, en imposant un modèle conjugal hétérosexuel et monogame, ainsi que l'enlèvement systématique des enfants à leurs familles (Bradway et Freeman, 2022). Dans le but de réaffirmer les relations ancestrales, l'esthétisation de la peau dans le travail de Danger et de Frei Njootli dynamise les rapports entre sexualité et sociabilité. En tant que pratiques sociales ancrées dans la matérialité du corps, le *kinship* et l'art sont donc mobilisés par les deux artistes, de façon à renouveler les possibilités relationnelles de la peau.

Au sujet des relations de réciprocité et d'amitié, Flavelle cite Danger: « *My art is a visual reminder that we are still reclaiming our vulnerability, intimacy and love — for ourselves and each other. Our sacred bonds are visible, still. I want to show the beautiful messiness, the truth, of our relationships* » (Danger, 2017). L'amour décrit par Danger s'affranchit des conventions normatives imposées par l'idéal de l'amour romantique d'un couple. Ainsi, le masque fabriqué par Danger n'est pas qu'un simple objet d'art. Ce dernier est une offrande pour Frei Njootli, puis une preuve visuelle et tangible de l'amour qui traverse leur amitié. C'est un objet tactile, parfumé et fabriqué à la main. Cette preuve visuelle est documentée dans la photographie #*MétisAF*, puisque l'image préserve la trace d'un effort physique soutenu, d'un acte performatif intime qui témoigne de l'endurance du corps de l'artiste. Cet investissement corporel de l'artiste est aussi la mise en forme visuelle d'un autre geste d'amour, soit l'apprentissage du touffetage par Amy Malbeuf qui transfère ce savoir à Danger. Il s'agit d'une empreinte qui témoigne du temps consacré à la fabrication d'un objet.

1.5.1 Vers des pratiques artistiques fondées sur le consentement

Dans *The Artist's Body*, Amelia Jones et Tracey Warr (2012) retracent l'apparition du corps de l'artiste sur la scène artistique des années 1960, en réponse au pancapitalisme, un système économique global hégémonique qui organise la production, la consommation et le contrôle social. Selon leur lecture marxiste, la radicalisation des enjeux de subjectivité et de socialité constitue une critique des systèmes dominants, où les corps sont soumis aux logiques du marché et réduits à des objets de consommation. En d'autres termes, la société moderne tend à transformer toute expérience vécue en objet visuel et consommable. Chaque individu devient une image destinée au plaisir visuel, ce que Martin Heidegger nomme « l'image du monde ». À ce sujet, Jones et Warr expliquent : « *The emergence of the artist's body addresses this voracious commodification and, in particular, the marketing of the artist (via the artist's body) as commodity fetish* » (2012, p. 21). Ainsi, la référence au corps de l'artiste permet de contester les logiques de ce système pancapitaliste. Parmi les artistes de cette époque qui engagent leur corps dans une

démarche féministe, on peut citer Ana Mendieta, Mierle Laderman Ukeles et Hannah Wilke, dont les performances mettent en lumière les enjeux liés au genre, au corps et à la visibilité sociale. Bien que ces dynamiques aient évolué depuis les années 1960 et 1970, le corps de l'artiste demeure vulnérable à sa visibilité, sa fétichisation et à son instrumentalisation par les institutions, qui peuvent en tirer un bénéfice politique ou économique.

Les *Kinship Masks* évoquent des pratiques sexuelles *kinky* associées à une fétichisation consensuelle, laquelle peut, hors de ce cadre, avoir des effets plus ambigus. Comme le souligne Anne Anlin Cheng citant Homi Bhabha, la peau en tant que marqueur culturel et racial est le fétiche le plus visible (Cheng, 2011, p. 1023). En retraçant l'étymologie du terme, Laura U. Marks montre que le fétichisme alimente l'impulsion coloniale visant à réduire les cultures vivantes à des représentations figées dans le temps. Cela dit, Marks propose de ne pas enfermer les individus, les objets ou les cultures fétichisées dans leurs rôles de victimes, mais plutôt de penser le fétichisme comme un acte mutuel qui révèle des informations sur les deux parties impliquées dans cet échange (Marks, 2000, p. 88). La peau devient donc, à travers l'art, un site où l'on peut négocier la fétichisation et la commodification des corps.

L'auteure et commissaire eunice bélidor se penche sur les échanges du pouvoir, les dynamiques interpersonnelles et les jeux de rôle qui imprègnent l'ensemble du milieu artistique, en les abordant à travers le prisme du BDSM. Même si le contexte est fortement lié à la sexualité, il faut d'abord retenir la notion de consentement. Le consentement, affirme-t-elle, est l'un des cinq piliers du BDSM, ainsi que les limites, la communication, la négociation et la responsabilité. Pour que les personnes queer, trans, Noires et Autochtones puissent continuer à évoluer dans le milieu culturel en toute sécurité et avec plaisir, bélidor affirme que la collaboration avec des individus ouverts à ces enjeux est essentielle (2025).

Chez Danger et Frei Njootli, les finalités du transfert des savoirs incorporés sont prioritairement la création de représentations consensuelles et l'instauration de protocoles informés par cette notion de consentement. Je propose ainsi d'étudier la manière dont ces liens figurent dans les œuvres, au même titre que leur intégration aux démarches collaboratives des deux artistes. En ce sens, la définition du terme *relation* proposée par bélidor s'avère particulièrement pertinente pour alimenter cette réflexion :

We can look at any collaboration or agreement between two or more parties as a relationship. No matter the length of the relationship—whether it is a short exhibition contract that links an artist to an institution, a long-term understanding between a cultural worker and the institution they offer their services to, or the lifelong relationship between an artist's works

and the institution that collects them—it will have a dynamic: a predictable pattern of interaction or communication between parties (bélidor, 2025).

Partant ainsi des conceptions de la relation et du consentement telles que définies par bélidor, je présenterai les façons concrètes dont Danger et Frei Njootli utilisent la peau pour contester les normes imposées par le marché de l'art et la société de consommation qui l'influence.

1.5.2 Créer des représentations consensuelles

Comme exposé précédemment, Danger et Frei Njootli interviennent pour dénoncer la pathologisation des désirs, des pratiques sexuelles et des modes de vie *queer*. Parallèlement, la prolifération des images sur Internet s'accompagne d'une saturation d'images pornographiques qui contribuent à la banalisation de la sexualité en la détachant de tout cadre social et culturel élargi, renforçant ainsi des normes et des représentations réductrices du désir. Ce type de représentation participe à renforcer l'imposition stratégique coloniale d'une binarité du genre, qui hiérarchise le masculin au-dessus du féminin. Simpson rappelle que l'orientation sexuelle n'est qu'un élément parmi tant d'autres qui composent les identités *queer* et autochtones. Par exemple, la bispiritualité n'était pas considérée uniquement comme une identité sexuelle, car les êtres à deux-esprits occupaient souvent des rôles importants lors de cérémonies (Simpson, 2027, p. 135). Ces identités s'inscrivent dans un réseau de soutien réciproque qui forge des relations sociales durables. De plus, les langues coloniales manquent souvent de termes décrivant les relations qui existent en dehors de l'imaginaire patriarcal qui naturalise les relations entre hommes et femmes cisgenres, mariés et monogames (Simpson, 2017, p. 134).

Perçues comme une menace à l'hétéropatriarcat, les relations considérées comme hors-norme ont conduit les autorités coloniales à instaurer des mesures visant à contrôler l'agentivité sexuelle des femmes, leur reproduction, ainsi que leur statut et perception sociale :

By the mid-1800s, federal, provincial, and white governments had set up various legal and regulatory mechanisms to manage the agency of Indigenous women and Indigenous political orders through the management of prostitution as any "illicit" sexual agency taking place in the public sphere, often meaning any expression of relationship outside of churchwed, monogamous marriages between men and women of the same "race" (Simpson, 2017, p. 107).

En conséquence, le corps des femmes autochtones est hypersexualisé par l'idéologie coloniale et la politique d'assimilation, perpétuant un sentiment de honte renforcé par le système des pensionnats. Pour cette raison, la présence même des corps féminins, autochtones et *queer* constitue un acte politique :

Queer Indigenous bodies are political orders. Queer Indigenous bodies house knowledge, relationships, and responsibilities. Queer Indigenous bodies are a threat to settler sovereignty, which is why queer Indigeneity has been and is violently targeted by colonial and settler colonial powers in an ongoing way to dispossess (Simpson, 2017, p. 127).

Malgré leur résilience, il faut rappeler que, face à ces tensions et aux réactions hostiles, la visibilité des corps autochtones, féminins et queer, entendue comme leur manière d’occuper l’espace, de se montrer et d’être perçus dans la sphère publique, les expose à une vulnérabilité corporelle significative.

1.5.3 Esthétique du refus: réappropriation du corps face à la pornographie

Après avoir souligné les effets des systèmes coloniaux et de l’hétéropatriarcat sur les vies intimes et sexuelles des femmes, des personnes trans et queer, le présent volet examine la posture critique de Danger face à la pornographie. Dans *Mauvais Genre(s). Érotisme, pornographie, art contemporain* (2002), Dominique Baqué se penche sur le travail d’artistes tels que Jeff Koons et Andrés Serrano pour étudier les représentations de la sexualité dans l’art contemporain, en opposant érotisme et pornographie comme méthode d’analyse. Leurs œuvres seraient « contaminées par la pornographie » par l’introduction d’éléments obscènes et grotesques, provoquant un paradoxe entre « aseptisation du sexe » et « écœurante fadeur » (Baqué, 2002, p. 53). Le « surcodage pornographique » chez Koons se manifeste notamment par l’apparence frigide, brillante et plastique de la peau (2002, p. 65). D’après Baqué, l’image pornographique est « unaire », exposant explicitement et simultanément corps, postures et actions, tandis que l’image érotique se construit à partir de métaphores, d’ellipses et d’allusions (2002, p. 45). Sa pensée repose parfois sur des distinctions binaires, entre sexualité saine et pathologique, *high art* et *low art*, masculin et féminin, ce qui a pour effet de réduire la complexité des enjeux. Ses analyses n’en offrent pas moins des perspectives stimulantes pour l’étude de la sexualité dans l’art contemporain.

Bien qu’une diversité quasi infinie de contenus pornographiques reflétant des désirs et identités marginalisés existe aujourd’hui, l’industrie pornographique, en tant que structure commerciale, peine à intégrer ces évolutions et manifeste peu d’intérêt à les prendre en compte. Comme l’explique Baqué, l’image pornographique est d’abord utilitaire : « inscrite dans un circuit marchand, elle ne se donne qu’un but : faire jouir et faire vendre » (2002, p. 43). La production et la circulation de ces images de masse reposent sur un codage audiovisuel qui met en scène le corps au service de leur finalité commerciale. Comme le décrit Baqué : « Corps toujours offerts et disponibles, bouches ouvertes pour recevoir et accueillir, vulves écartées, phallus systématiquement érigés : l’image pornographique montre tout, dit tout, explicite tout » (2002, p. 43). Le philosophe sud-coréen d’expression allemande Byung-Chul Han rejoint

cette critique de l'hypervisibilité pornographique maximisant les informations visuelles, qu'il associe à la destruction du fantasme érotique (2017, p. 38). Selon lui, cette dynamique entrave le désir et l'imagination : « *To be sure, consumer culture is constantly producing new wants and needs by means of media images and narratives. But desire is something different from both wanting and needing* » (Han, 2017, p. 37). Dans ce contexte, les industries de la beauté, de la santé et de la pornographie apparaissent comme liées par la commodification de la peau, compromettant ainsi la capacité à éprouver un véritable désir et à aimer. En tension avec ce modèle hégémonique, l'art permet de produire des représentations, objets, images et idées qui mettent en lumière ses failles.

Mettre en dialogue l'art et la pornographie soulève une série de questionnements éthiques, philosophiques et moraux, souvent contradictoires. Cette étude ne cherche pas à établir une frontière rigide entre ces deux registres ni à ignorer le potentiel à la fois nuisible et libérateur de la pornographie (Maes, 2013, p. 15). Le contexte de production, incluant le consentement et la sécurité des personnes impliquées, leur visibilité lors de la diffusion, ainsi que l'objectif du projet, qu'il soit économique ou artistique, sont des pistes d'analyses pertinentes (Zamir, 2013, p. 83). Les théories critiques féministes qui se concentrent exclusivement sur la victimisation et l'objectification des sujets peinent à reconnaître le potentiel d'une réponse incorporée aux formes de sexualité représentées. Celle-ci est susceptible de favoriser l'acceptation de soi, brisant l'aliénation sociale engendrée par une honte intériorisée (Zamir, 2013, p. 94-95). Ayant à l'esprit la complexité du phénomène et ses contradictions, j'observerai de quelles façons Danger s'approprie les codes de la pornographie, qui incluent l'exposition des corps entiers, des peaux brillantes, des mises en scène et des décors artificiels (Baqué, 2002, p. 49), tout en produisant des représentations qui mettent en valeur la puissance et la souveraineté des individus représentés.

Les personnes s'identifiant comme femmes, transgenres ou non-binaires sont fréquemment exposées à des formes de contrôle et de violence véhiculées par différents médias, qu'il s'agisse de magazines de mode, de pornographie ou encore de magazines de chasse. Dans *Animals, Women, and Weapons: Blurred Sexual Boundaries in the Discourse of Sport Hunting* (2004), Linda Kalof, Amy Fitzgerald, et Lori Baralt dressent des parallèles entre la féminisation et la sexualisation des femmes, des animaux de proie et des armes de chasse. C'est dans ce contexte que Danger initie la série *Big'Uns* (fig. 13, 2017), afin de subvertir les rôles de genre perpétués par ces représentations. La sexualité mise en scène dans ses œuvres se construit en réponse à ces discours et images, lesquels objectifient les corps genrés et racisés, soumis à une hypersexualisation amplifiée dans un contexte colonial :

It can be a lot when you're showing yourself, especially for bodies that have been hypersexualized. When I think about indigenous bodies, there's an even greater lack of boundaries. It reflects our society. The ways in which land has been taken, animals have been taken, and then the women are taken (Danger, entretien personnel, 17 février 2025).

Cette série de portraits photographiques présente des corps féminins nus aux postures confiantes tenant fermement des bois d'orignal à la hauteur du pelvis, » [...] positionné stratégiquement devant son entrejambe, comme pour perturber les regards voyeurs qui viseraient potentiellement à objectiver et à sexualiser le sujet » (Nixon, 2020, p. 133). Visibles de la tête aux pieds, la posture et l'expression confiante des sujets évoque une position dominante face à ceux qui contemplant l'image. Ceux-ci fixent l'objectif de la caméra, comme pour indiquer qu'elles sont conscientes qu'elles sont observées. Une attention particulière est portée à l'apparence de la peau. Enduite d'huile de bébé, sa lubrification ajoute à la charge sexuelle de l'image. Selon Danger, cette technique empruntée à la pornographie fait luire la peau et reflète la lumière (Danger, entretien personnel, 17 février 2025). L'arrière-plan uni est également agencé à la couleur de la peau. Cette mise en scène artificielle du corps évoque le caractère lisse et brillant d'objets de consommation en plastique, en verre, en porcelaine ou en métal poli (Baqué, 2002, p. 49). Pourtant, le sujet n'est plus qu'une surface : son regard et l'aspect menaçant du bois d'orignal placent le corps en position de défense contre l'objectivation.

Figure 13 Dayna Danger, série *Big'Uns*, *Adrienne*, 2017, impression numérique, 112 cm x 168 cm.



Tiré de [Big'Uns], par Danger, Dayna, 2025. https://www.daynadanger.com/l2/big'uns?pgid=lq01s1hq-481951_9c09c79827bb45efa697821996973abdmv2.jpg

Dans la culture visuelle, la brillance de la peau féminine est associée à une surface lisse et ininterrompue, signe de perfection (Borgerson et Schroeder, 2018, p. 120). Cheng reprend cette logique pour proposer une lecture critique des processus de racialisation, montrant que cette idéalisation de la surface épidermique devient un dispositif d'hypervisibilité¹⁹. Les corps et leur peau se trouvent ainsi à la fois exposés et effacés (Cheng, 2011). Ces gestes contradictoires, dissimuler une corporalité tangible tout en cherchant à révéler un corps symbolique, peuvent dès lors être compris comme des stratégies simultanées d'*empowerment* et de refus. Un paradoxe comparable traverse la série *Big'Uns* puisque celle-ci confronte la présence physique des corps à leur perception symbolique.

Il subsiste néanmoins une forme de vulnérabilité face à la critique et à l'objectification lorsqu'un corps nu est exposé, même dans une position de pouvoir et avec le consentement des personnes représentées. La série *Kinship Masks* se déploie en réponse directe à ce sentiment de vulnérabilité et s'inscrit dans la continuité de *Big'Uns*, qui laissait voir le corps de manière plus explicite. On y observe une évolution dans la représentation corporelle : dans *Kinship Masks*, une illusion de nudité est créée, les épaules des individus sont découvertes, tandis que le cadrage reste juste au-dessus du buste. Le visage, quant à lui, est dissimulé derrière un masque en cuir noir. Habituellement utilisé dans le cadre de jeux de rôles BDSM, ce type de masque, parfois appelé « *gimp mask* », limite la perception du visage et permet au porteur d'adopter un rôle consensuellement défini qui oscille entre anonymat et identité. Les ornements du masque et le titre des portraits deviennent les principaux indices permettant d'identifier les modèles, plutôt que leur visage.

Dans *Big'Uns* et *Kinship Masks*, ce sont principalement d'autres personnes qui sont photographiées, tandis que dans *#MétisAF*, c'est son propre corps qui est représenté. L'autoportrait lui confère davantage d'assurance, lui permettant de créer une image chargée d'humour et d'érotisme queer, tout en refusant de montrer le corps dans sa totalité. L'aspect de la peau contraste avec l'idée de douceur ou de brillance : elle est bosselée, marquée et rougie par un contact prolongé. Résistant à la marchandisation de son corps, l'artiste le montre tel qu'il est, avec une grande fierté. D'après Baqué, les répercussions peuvent être ambivalentes en fonction de la manière dont le corps de l'artiste est présent : « C'est que l'identification éminemment provocatrice du corps de l'artiste à une marchandise monnayable et échangeable *stricto sensu* ne va pas sans soulever de sérieuses - et parfois aporétiques - questions esthétiques et

¹⁹ Cheng, Anne Anlin (2011), analyse comment les performances de Joséphine Baker et Anna May Wong combinent fétichisation, subjectivation et objectivation dans une mise en scène ambivalente du corps.

éthiques » (Baqué, 2002, p. 93). Considérant l'ambiguïté entre auto-objectivation et *empowerment*, Danger isole une partie du corps souvent érotisée et fétichisée. S'inspirant des méthodes employées par Frei Njootli dans *Knowledge Transference*, l'empreinte sur le fessier trouble la lecture de l'œuvre. Cette partie du corps associée à la sexualité, mais aussi à d'autres fonctions corporelles qui peuvent être perçues comme étant répugnantes : « *There is a deliberate poking at the audience, like 'my ass is in your face' and 'this is art'. There's a little bit of that humor in there to push back against this idea of being sexualized* » (Danger, entretien personnel, 17 février 2025). L'artiste dénonce la commodification des œuvres d'art dans une logique néolibérale, tout en représentant son corps pour en affirmer son identité : « *The fragmentation is very purposeful in that it denies the viewer the full body, making them look at specific points. Making them look at the time, making them sit with it. I like it being big too because you can't really avoid it* » (Danger, entretien personnel, 17 février 2025). Ainsi, la présence des artistes dans l'exposition est inévitable. Comme l'écrit Camille Georgeson-Usher, « *Appearance agitates invisibility. Vulnerability insists upon individuality of the body in light of its appearances, freed from absence* » (2020). En conséquence, la vulnérabilité inhérente à la visibilisation du corps se transforme en un moyen d'affirmer sa présence, à la fois comme acte politique et poétique. De plus, les reliefs laissés sur la peau dans #MétisAF interpellent la perception haptique par le regard. En suggérant la sensation des objets pressés contre le corps, l'œuvre engage le sujet récepteur au-delà d'un registre purement visuel.

Représenter la peau, surtout dans une pratique qui traite de sexualité et de désir requiert le consentement éclairé et continu de la personne dont le corps est représenté :

Because I'm working with skin, with a lot of sexuality, those considerations have to be there. We're thinking about boundaries and how we show the body because there's power dynamics there. The power dynamic of me being the artist, being the photographer, showing what I want to show. There's a lot of trust that people put in me (Danger, entretien personnel, 17 février 2025).

Établir un lien de confiance entre l'artiste et ses collaborateur·ices requiert un soin présent dès le premier échange et maintenu tout au long de la relation. C'est un effort délibéré et soutenu qui perdure, même une fois le projet terminé. Puisqu'il peut exister un déséquilibre de pouvoir entre le-la photographe et la personne photographiée, Danger insiste sur l'importance de maintenir un dialogue et de s'assurer du consentement tout au long du processus. Le consentement porte non seulement sur le fait d'être touché·e, mais aussi sur les pratiques photographiques elles-mêmes. Le *care* porté aux relations implique un ralentissement du processus, mais, selon Danger : « *You work at the speed of trust* » (Danger, entretien

personnel, 17 février 2025). Ce temps et ce *care* sont nécessaires pour bâtir l'intimité perceptible dans les portraits, lesquels doivent ensuite être approuvés par les personnes photographiées avant toute exposition, publication ou utilisation promotionnelle.

1.6 *Belonging* : une question de contact

Les observations développées dans ce chapitre mettent en évidence les manières dont Danger et Frei Njootli mobilisent la peau comme site de savoirs incorporés, à travers l'apprentissage de techniques ancestrales, leur transmission, et la création de nouvelles représentations. *A Fine Pointed Belonging* est un projet où la performativité du corps se pratique dans un contexte consentant et collaboratif. Les œuvres présentées en son sein révèlent que la peau, par sa visibilité, devient un moyen d'affirmer l'agentivité, la souveraineté corporelle et sexuelle des participant·e·s, ainsi que leurs liens d'appartenance (*belonging*) aux communautés queer, autochtones et métisses.

Le titre *#MétisAF* reprend un mot-clic significatif aux communautés en ligne, réunissant des personnes queer et bispirituelles autochtones sur les réseaux sociaux. L'entraide est plus accessible en milieu urbain, c'est pourquoi plusieurs doivent se tourner vers les réseaux sociaux pour se connecter, en raison des frontières matérielles et géographiques qui les séparent. Teinté d'humour, ce titre exprime une grande fierté, puisque l'expression *AF* (ou *as fuck*) renforce l'intensité du sentiment d'appartenance (Danger, entretien personnel, 17 février 2025). Sur les plans sémantique et visuel, l'œuvre souligne l'importance des points de contact entre communautés dans la formation de coalitions plus solides, en ligne et en personne. Évoquant la notion de « zones de contact » entre les cultures, telle que théorisée par Mary Louise Pratt (1992), Ahmed écrit : « *The contact between objects puts more than objects near, insofar as objects reside or dwell within cultures as embodiments of their history, and even take the shape of this dwelling* » (2006, p. 148). Entre les espaces de discussion en ligne et l'espace de la galerie d'art (*dwelling*), se créent des environnements où la complexité, la richesse et l'interconnexion des identités sont affirmées et célébrées. La peau, qu'elle soit photographiée ou réelle, par son contact avec des objets, rend encore plus palpables les liens entre désir, appartenance et communauté.

Le travail de Danger et de Frei Njootli est donc une invitation pour leur *queer kin* à se rassembler et à s'exprimer librement (Danger, entretien personnel, 17 février 2025). L'apprentissage, essentiel à la transmission du savoir, se manifeste comme une forme d'amour forgée par l'engagement, l'essai-erreur et l'investissement corporel. Pour Simpson, l'erreur produit un savoir significatif : « *Mistakes produce*

knowledge. Failure produces knowledge because engagement in the process changes the actors embedded in the process and aligns bodies with the implicate order » (Simpson, 2017, p. 20).

Comme le rappelle Nixon: « [...] le peuple métis se forme dans l'amour et la création de liens de parenté, plutôt qu'en vertu de cadres archivistiques, juridiques et politiques qui dépendent de la reconnaissance du gouvernement canadien [...] » (Nixon, 2020, p. 123). C'est ce type d'amour qui est mis en valeur par les techniques du perlage, du touffetage et du tannage des peaux, afin de résister aux tentatives d'invisibiliser le vécu des personnes queers, bispirituelles et métisses. Les communautés se rassemblent autour de tables, que Ahmed qualifie de « *queer kinship objects* » : des sites physiques où l'on transmet et partage ces techniques (Ahmed, 2006, p. 167). Ce sont les tables où Frei Njootli, Danger et Malbeuf ont créé ensemble, ou celles où Nadia Myre a initié des centaines de collaborateur·rice·s au perlage. La peau, en contact avec ces tables, consolide ces liens sensibles et fait de l'espace un réel site de sociabilité.

Cette réflexion sur le site physique ouvre la voie au deuxième chapitre, qui est consacré à Caroline Mauxion. Nous verrons que dans sa pratique, la peau est un lieu d'échange avec soi-même, un tissu vivant qui relie des souvenirs intimes, des sensations tactiles et des désirs érotiques, ce qui prolonge les questionnements du premier chapitre.

CHAPITRE 2

LA PEAU, UN SITE DE SAVOIR SENSIBLE CHEZ CAROLINE MAUXION, LE MURMURE D'UNE EMPREINTE (2022)

Ce chapitre se penche sur les œuvres de Caroline Mauxion présentées dans *Le murmure d'une empreinte* (2022). La première partie de ce chapitre retrace le parcours artistique de Mauxion, afin de montrer comment le corps s'est progressivement réinscrit au cœur de sa pratique. Puis, à partir d'une analyse formelle, j'interroge les notions de sensibilité, d'affect et les implications politiques de la mémoire corporelle, en m'appuyant sur les travaux de Sara Ahmed, Kim Q. Hall, Paul B. Preciado, Évelyne Grossman et Monique Wittig. Ces derniers dénoncent la médicalisation et la régulation des corps queer et crip. Enfin, en m'appuyant notamment sur les définitions proposées par Anne Cauquelin, j'examine les manières dont la peau apparaît comme un site physique et discursif. J'avance ainsi que la réappropriation de la sexualité et du plaisir, par l'évocation de sensations, peut être considérée comme une pratique émancipatrice. Dans la même veine, le lexique visuel proposé par Mauxion ouvre un espace de réflexion sur la douleur, les cicatrices et la guérison, affirmant ainsi l'importance de ces expériences corporelles.

2.1 Caroline Mauxion : trajectoire artistique

Portant un intérêt particulier à la photographie, Mauxion s'est formée à l'École de l'Image des Gobelins en France. Au début de son parcours, elle s'est consacrée à la réalisation d'autoportraits, de façon à mettre en scène son corps qui porte la trace physique de traitements orthopédiques :

La série sur mes cicatrices étaient des surimpressions. Je double exposais des fragments de mon corps avec de la texture de mur qui ressemblait à une texture de peau, donc cela rendait mon corps très évanescent. C'étaient des travaux très jeunes, mais qui font encore sens avec ce que je fais aujourd'hui (Mauxion, entretien personnel, 20 novembre 2023).

Si l'utilisation de surimpressions et fragments persiste dans sa pratique, elle s'est graduellement distanciée de la représentation du corps, se tournant vers l'acte photographique en tant que pratique matérielle.

Désormais établie à Tiohtià:ke ou Montréal, Mauxion a complété en 2016 une maîtrise en arts visuels et médiatiques à l'UQAM. Cette période se caractérise par une exploration de mises en abyme ainsi que des dimensions matérielles et temporelles du geste photographique. « On vit dans un flux d'images non tangibles », affirme-t-elle (Mauxion, entretien personnel, 20 novembre 2023). À l'aune de cette

dématérialisation des images, Mauxion exprime un désir de réinvestir le geste photographique par la matérialité, l'expérimentation avec différents supports et matériaux, cherchant à créer une expérience sensible qui renouvelle le rapport à l'image. Cette approche témoigne d'un rapport à la matière déjà bien affirmé, qui prend en compte chaque matériau pour ses spécificités formelles et symboliques. Mauxion étudie attentivement les surfaces d'impression, les encres et pigments lors d'expérimentations plastiques.

Travaillant par superposition de couches et réutilisant les matériaux disponibles dans son atelier, elle met en pratique la mise en abyme ainsi qu'une logique de récupération et de cycle, abordant l'image photographique de manière sculpturale. Son intérêt se porte ensuite sur les changements éphémères des textures et des couleurs, lorsqu'elle entreprend de photographier des aplats d'aquarelle monochrome encore humide :

Plutôt que d'exposer l'aquarelle finie, c'était de photographier les ondulations du papier avec les réflexions de l'eau et des choses comme ça. Toujours dans des tons de rose. Le rose c'est la peau, mais aussi les cicatrices, les hématomes, la chair, les muscles et pas que la surface de la peau (Mauxion, entretien personnel, 20 novembre 2023).

À l'impression au jet d'encre sur papier et sur vinyle s'est progressivement ajoutée une technique de transfert d'images sur la surface poreuse du plâtre, où d'autres textures et plis se forment :

C'était comme une mise en abyme de plis et de textures, mais où on avait l'impression de voir de la peau. Ce n'était pas au départ une volonté de représenter la peau, j'étais plus dans les couleurs et les textures. Pour finalement me rendre compte que la peau avait émergé dans mon travail (Mauxion, entretien personnel, 20 novembre 2023).

Par volonté d'approfondir cette réflexion sur la corporéité évoquée par les matériaux, elle introduit dans sa pratique des sculptures en plâtre, teintées d'encres colorées, dont la fragilité est accentuée par leur maintien en équilibre instable à l'aide de fines tiges de métal et de bandes de latex.

Actuellement candidate au doctorat en études et pratiques des arts à l'UQAM, Mauxion a aussi réalisé plusieurs expositions individuelles et résidences à travers le Québec, le Canada et l'Europe (Giguère, 2021). Suivant une phase durant laquelle son corps était absent de son travail, il a progressivement retrouvé sa place centrale : « À la base, c'est mon corps qui s'est rappelé à moi par des épisodes douloureux, où finalement, mon corps a pris de la place dans mon quotidien par moments, m'a limitée aussi » (Mauxion,

entretien personnel, 20 novembre 2023). Ce sont les épreuves douloureuses vécues par l'artiste engendrées par des traitements orthopédiques qui ont réintroduit le corps à sa pratique :

La malformation congénitale de ma jambe, mes traitements médicaux et la réalité sensible de mon corps, impliquant ses désirs et ses douleurs, constituent un terrain de recherche que j'explore en travaillant conjointement photographie et sculpture (Mauxion, 2024).

Mauxion s'est mise à photographier son corps et celui de sa partenaire amoureuse, dans l'intention première de suggérer des sensations qui habitent sa mémoire corporelle.

Figure 14 Caroline Mauxion, *À charge de désir* (vues de l'exposition), 2022, Projet Casa.



Tiré de [Caroline Mauxion], par Mauxion, Caroline, 2025. <https://carolinemauxion.com/portfolio/5196/>

Les expositions de 2022 marquent un tournant dans sa carrière, débutant avec *À charge de désir* (fig. 14)²⁰, où la peau, en tant que surface visible du corps, occupe une place prépondérante dans la majorité de son travail centré sur l'expérience incorporée. Tout comme son corps porte les cicatrices et la sensibilité d'expériences physiques et émotionnelles qui refont surface, les œuvres dans *Le murmure d'une empreinte* (fig. 15)²¹ conservent les traces subtiles de son toucher. Ses photographies sont des

²⁰ Caroline Mauxion, *À charge de désir*, Projet Casa (Montréal), 7 avril – 1^{er} mai 2022. Images reproduites avec l'autorisation de l'artiste.

²¹ Caroline Mauxion, *Le murmure d'une empreinte*, Arprim (Montréal), 9 septembre – 15 octobre 2022. L'ensemble des images sont reproduites avec l'autorisation de l'artiste.

(re)compositions semi-abstraites accompagnées de sculptures dont les teintes évoquent la peau, mais aussi des organes internes, des os ou des parties génitales. Dans le chapitre précédent, Danger et Frei Njootli invitent à envisager la peau comme un tissu conjonctif des relations et de l'identité. Avec Mauxion, l'exploration se fait plus intime, en plongeant sous la surface pour sonder l'intériorité du corps.

Figure 15 Caroline Mauxion, *Le murmure d'une empreinte* (vue de l'exposition), 2022, Arprim.



Tiré de [Caroline Mauxion], par Mauxion, Caroline, 2025. <https://carolinemauxion.com/portfolio/5196/>

2.2 *Le murmure d'une empreinte* : considérations esthétiques

Pour cette exposition, l'artiste Caroline Mauxion a collaboré avec la commissaire Elise Anne LaPlante et l'autrice et artiste visuelle Céline Huyghebaert. Composé de cinq installations combinant photographies et sculptures, *Le murmure d'une empreinte* constitue une réflexion collaborative sur la matérialité du sensible, de l'image et du désir, fruit de l'échange entre les trois collaboratrices autour de ces thèmes. De larges photographies, présentant des fragments de corps fantomatiques baignés de lumière et de nuances de rose et de gris, dialoguent avec les sculptures de Mauxion, façonnées à partir de plâtre coloré et de tiges

de métal, et avec les extraits poétiques de Huyghebaert. Le titre de l'exposition évoque l'expérience intime d'un chuchotement à l'oreille ou d'une trace presque imperceptible.

La salle d'exposition, peinte en blanc, est éclairée de manière à mettre en valeur les grandes photographies fixées directement aux murs. On y distingue des textures de peau aux teintes de rose et de beige pâle, tandis que d'autres images en tons de gris révèlent plis, pores, grains de beauté et poils. Des tiges de métal et des éclats de verre viennent contraster avec ces abstractions organiques, suggérant douleur et inconfort : certaines transpercent les compositions bidimensionnelles et semblent pénétrer le sol et les murs de la galerie. Parallèlement à ce travail photographique, Mauxion crée des sculptures en plâtre enduites de pigments. Leurs dimensions, leurs formes ovoïdales ou cylindriques et leurs teintes charnelles évoquent peau, chair et viscères. Des bandes de latex et des tiges de métal relient les sculptures, maintenues en équilibre précaire sur le sol et sur des tablettes murales. Cette organisation spatiale établit un précédent pour les expositions ultérieures de Mauxion qui continueront d'explorer les relations entre équilibre, matériau et mise en espace. Chaque exposition résulte d'un travail in situ, l'espace étant soigneusement aménagé selon des plans précis. Certaines images et certains matériaux sont réutilisés et retravaillés, mais chaque pièce demeure unique.

L'œuvre de Mauxion révèle une affinité marquée avec le monde littéraire et poétique, créant un va-et-vient constant entre la matérialité du langage et le langage du corps. Ses œuvres peuvent être comprises comme une collection de sensations, parfois réfractaires au langage, qui cherchent à être ressenties autant qu'à être vues. Ce dialogue entre mots, images et matières souligne la dimension incorporée de son travail, où chaque geste et chaque support exprime des affects et des expériences corporelles difficiles à verbaliser : « Je me dis que j'aimerais développer un lexique des sensations à travers mes œuvres », indique-t-elle (Mauxion, entretien personnel, 20 novembre 2023). Mauxion laisse entrevoir la mémoire de ses expériences corporelles liées à des traitements orthopédiques envahissants, sans se contraindre à une démarche purement biographique. L'analyse de l'exposition *Le murmure d'une empreinte* permet de montrer comment la peau peut être conçue comme un site physique et discursif, porteur et transmetteur de savoirs sensibles véhiculés dans l'art.

Au cours des dernières années, les traitements médicaux subis par Mauxion ont éveillé en elle une volonté d'expérimenter non seulement avec les images de son corps, mais aussi avec différents matériaux tactiles et sculpturaux. C'est à cette période qu'elle commence à intégrer des matériaux tels que le plâtre, les

agrafes et les tiges de métal, des éléments qui lui sont particulièrement familiers en raison de leur usage courant dans les contextes médicaux : « J'ai eu moi-même beaucoup de plâtre dans mon parcours médical. Il y a cette idée du plâtre que l'on peut toucher et selon sur quelle surface on va le mouler, sa surface va être très lisse, presque pareille à du marbre ou soit très poreuse ou granuleuse », explique-t-elle (Mauxion, entretien personnel, 20 novembre 2023). Ses recherches esthétiques s'expriment autant par le plan plastique que par le plan visuel, témoignant d'une sensibilité particulière à la texture et à la tactilité.

Les installations de Mauxion peuvent être interprétées comme une mise en forme esthétique de son parcours médical depuis la naissance :

Ce sont plusieurs regards qui ont attesté de la « mal-forme » de mon corps: celui du chirurgien en palpant ma chair, puis celui de la radiographie, à travers ma peau. C'est aussi le regard des autres qui a confirmé que l'état de mon corps, bien que fonctionnel, n'était pas dans la norme (Mauxion, 2024, p. 27).

De là émerge l'idée de transposer ces expériences issues de la mémoire sensorielle vers une réalité plastique plus abstraite, afin de troubler la lecture du corps : « Pour moi, cela allait avec l'idée d'un regard médical en fait qui est un regard, lorsqu'il est posé sur un corps, était très objectifiant et scrutant. Un regard autoritaire aussi qui nomme et qui diagnostique » (Mauxion, entretien personnel, 20 novembre 2023). La peau, en tant qu'organe visible et sensible, se fait le site de passage entre vécu intime et élaboration artistique.

2.3 De la sensorialité vers l'hypersensible

Par « savoir sensible », j'entends une forme de connaissance constituée à partir de sensations, d'émotions et d'affects en réaction à un contact ou à un stimulus perçu par les sens. Ce type de savoir dépasse la perception sensorielle, car il inclut l'interprétation de ce que ces expériences suscitent au sein de la mémoire incorporée. Ainsi, le sensible renvoie à une expérience incorporée, vécue et partagée, intimement liée à l'affect et à la perception sociale. En revanche, le sensoriel se limite à la perception du corps et aux réponses physiologiques des sens face à divers stimuli.

Dans *Le partage du sensible* (2000), Jacques Rancière s'intéresse aux façons dont les pratiques artistiques organisent le visible, l'audible et les cadres du politique. Sur cette base, la psychanalyste française Évelyne Grossman (*Éloge de l'hypersensible*, 2017) décrit l'intensification de la sensibilité, ou « hypersensible », comme une force critique et créatrice. Ce terme renvoie donc à une sensibilité exacerbée, caractérisée

par la difficulté à ne pas être affecté-e par autrui, ainsi que par une vulnérabilité et une fragilité accrue, ou, pour reprendre la métaphore de la peau utilisée par Grossman, le fait d’être « écorché-e » (2017, p. 8). Selon Grossman, l’hypersensibilité peut se traduire par une puissance d’agir artistique et littéraire, comme chez Marguerite Duras ou Louise Bourgeois. Poursuivant cette volonté de mettre en relation les corps et les mots, Grossman précise la distinction entre le sensible et le sensoriel comme suit :

Le « partage du sensible » c'est donc cette reconfiguration entre le visible et le dicible, les mots et les corps qui construit un nouveau champ de perception commune. [...] Le « partage du sensible » précise encore Rancière à de multiples reprises, c'est ce qui sépare le *sensible* comme monde commun éprouvé du *sensoriel* comme système de réponses à des stimulations (Grossman, 2017, p. 19).

L’hypersensible se manifeste dans le travail de Mauxion, qui explore sa capacité à se laisser affecter tout en réinvestissant les mémoires sensibles de son vécu à travers ses installations. Dans le chapitre précédent, j’ai examiné comment la synthèse du territoire et du corps constitue une source de savoir primordiale pour Dayna Danger et Jeneen Frei Njootli. Chez Mauxion, le rapport à l’espace et au corps se manifeste différemment, notamment en lien avec son expérience d’immigration entre Paris et Montréal. Elle décrit son expérience en tant que femme dans l’espace public parisien, ponctué d’agressions, qui l’a menée à appréhender son corps avec plus de méfiance, tandis que son expérience montréalaise lui a permis de mieux se réappropriier son corps et circuler dans l’espace public avec plus d’assurance (Mauxion, entretien personnel, 20 novembre 2023). Cette réappropriation se prolonge dans l’atelier et la galerie, où elle exerce un contrôle sur la représentation de son corps et sur le regard d’autrui, ne révélant que ce qu’elle choisit de montrer. Cette attention à la perception du vécu et au ressenti du corps résonne avec la phénoménologie, un champ d’étude qui s’intéresse à la manière dont les expériences sensorielles et corporelles modifient le rapport au monde.

2.3.1 Phénoménologie queer et crip chez Mauxion

Dans les années récentes, les réflexions de Mauxion s’inscrivent dans un cadre combinant phénoménologie queer et crip, inspiré par Sara Ahmed (2006) et Kim Q. Hall (2021). Comme elle le précise : « Suivant une approche phénoménologique crip et queer, je développe des stratégies visuelles à travers un travail installatif dans lequel le regard se déploie et se meut » (Mauxion, 2024). Cette démarche s’inscrit en dialogue avec la phénoménologie, qui se concentre sur la perception, la tactilité, l’équilibre et la

kinesthésie du corps, facteurs constitutifs de l'expérience corporelle (Ahmed, 2006, p. 110)²². C'est en écho à cette réflexion que Mauxion reprend l'exemple du corps qui boite proposé par Hall (2021) :

Les philosophes ont beaucoup écrit sur le fait de marcher pour activer la pensée, mais c'est d'omettre le fait que marcher, c'est marcher avec un corps qui a des sensations, un corps qui peut être vieillissant, un corps qui peut être genré. Selon son genre, [...], on ne va pas être appréhendé de la même façon dans l'espace public. Quand on a un corps qu'on sent plus vulnérable, on est sur ses gardes quand on marche et la pensée ne circule pas de la même façon (Mauxion, entretien personnel, 20 novembre 2023).

Fidèle à l'héritage théorique de Hall et se basant sur son propre vécu, Mauxion revendique la légitimité la des corps hors normes : « Ne pas les penser comme des erreurs à réparer ou des problèmes individuels et médicaux, mais bien une réalité sociale » (Mauxion, entretien personnel, 20 novembre 2023). Les expériences vécues par l'artiste, en traçant d'autres manières d'habiter le monde, génèrent des savoirs riches et singuliers. Or, leur caractère incorporé et sensoriel les fait échapper aux registres strictement textuels et verbaux.

La répétition de postures et des traitements imposés sur son corps ont eu un impact décisif sur sa pratique : « Ces différentes conditions corporelles ont informé et continuent d'infuser mon rapport aux autres, au monde et à la matière », écrit-elle (2024, p. 30). La juxtaposition symbolique de peaux représentées et de matériaux évoquant douleur ou plaisir permet ainsi de communiquer l'expérience corporelle de l'artiste par un registre résolument sensoriel. Cette posture remet en cause toute lecture universalisante du corps, soulignant l'importance de la socialisation dans la manière d'habiter le corps, puis de cultiver les désirs.

Du coup, les différents corps développent des manières singulières d'être au monde, qui varient considérablement en fonction de leurs relations aux autres. Bien que la pratique artistique de Caroline Mauxion soit a priori individuelle, intime et sensible, elle apparaît inéluctablement liée aux notions de contact et de relation. Ses œuvres se déploient comme l'expression perpétuelle d'une relation à soi-même,

²² Ahmed et Hall s'appuient sur Merleau-Ponty (1945) en complexifiant la phénoménologie selon leurs perspectives. S'inspirant de Fanon (1952), ces auteur-es reprochent à la phénoménologie de se concentrer sur la perception sensorielle, au détriment des dimensions historiques et systémiques qui modifient l'expérience des corps racisés et colonisés.

à son corps et aux autres. Sa relation à la peau est ainsi toujours en devenir, un processus qu'elle continue d'explorer et de négocier à travers son travail.

La « peau du social » (*skin of the social*) chez Ahmed souligne la manière dont le corps se laisse marquer par la présence d'autrui (2006, p. 9). De son côté, Grossman insiste sur la profondeur et la matérialité de la peau, qu'elle envisage comme « un espace topologique fait d'enroulements et d'enveloppements, de réversibilité du dehors et du dedans, à la jointure du corps et du monde » (2017, p. 11). Ces deux perspectives convergent pour révéler un savoir sensible qui peut être localisable, incorporé et inscrit dans la peau. La notion de site, qui sera développée dans les passages suivants, permet d'appréhender ce savoir sensible comme ancré dans la mémoire corporelle.

2.4 La peau comme site de savoirs sensibles

Ayant posé les fondements conceptuels relatifs au sensible et à la peau comme espace physique et matière, je propose désormais d'examiner la peau sous l'angle du site. Dans cette perspective, Cauquelin examine le vocabulaire associé aux notions de paysage, d'espace et de site afin de l'ancrer dans la réalité contemporaine « où les choses et les gens sont en mouvement » (2013, p. 22). Elle invite à prendre conscience du rythme accéléré auquel se transforme l'art contemporain, notamment sous l'effet des nouvelles configurations de l'espace et du temps amenées par la communication technologique et les cyberspaces (2013, p. 178).

Pour Cauquelin, le site : « permet de se positionner soi-même et de positionner tout élément individuel par rapport aux autres » (2013, p. 22). Qu'ils soient géographiques ou numériques, les sites apparaissent comme des espaces éphémères et mouvants. Penser la peau comme site revient donc à poser un point d'ancrage tout en tenant compte de sa nature changeante et de sa finitude, puisqu'elle constitue à la fois un repère relationnel stable dans l'instant et un espace mouvant voué au changement.

Avec une attention particulière portée à la polysémie des mots, Cauquelin distingue trois types d'espaces : « [...] l'espace abstrait, issu de la géométrie, l'espace concret, de mémoire et de traces, c'est-à-dire le lieu et finalement un espace hybride qui tient des deux précédents et que l'on nomme "site" » (2013, p. 55). Je m'intéresse particulièrement à cette troisième définition hybride proposée par Cauquelin. La peau, telle que représentée dans les photographies imprimées qui composent *Le murmure d'une empreinte*, agit en tant que site de deux façons. D'abord, puisque Mauxion donne à voir la peau comme

site physique sensible comportant des traces et des empreintes. Une fois imprimée et installée dans l'espace de la galerie, la peau photographiée se déploie comme site de savoir. Deuxièmement, les œuvres agissent comme l'expression de la peau (et du corps) en tant que site de (dé)construction symbolique. Dans les deux cas, la peau se conçoit comme un vecteur de l'expérience incorporée, qui occupe un espace vivant, tangible et localisable.

En ce qui concerne le travail de Mauxion, donner à voir c'est surtout faire ressentir. La perception du sensible et du tactile, au-delà du visible, est essentielle pour appréhender l'ensemble des installations, car les sensations physiques sur la peau sont étroitement liées aux émotions et aux affects qui constituent les souvenirs. Cette maîtrise de la représentation de son corps et du regard qu'on y porte ne se limite pas à un contrôle visuel : elle ouvre également la voie à une expérience sensorielle plus subtile. Comme le note Cauquelin : « Le site est ce qui n'est pas vu, mais qui donne à voir. Un piègeur d'espace qu'il arrondit autour de lui. Point aveugle du dispositif, qui ne peut se voir lui-même, il rend perceptible ce qui l'entoure » (2013, p. 10). Ce qui suit propose un examen plus approfondi des dimensions sensorielles et sensibles présentes dans l'œuvre de Mauxion.

2.4.1 En matière de sensibilité

Les œuvres de Mauxion constituent un site où sont transposées les expériences (hyper)sensibles qui composent sa mémoire corporelle. De même que le corps conserve les traces des souvenirs, les matériaux artistiques, par diverses manipulations, façonnés, pétris, tissés ou autrement travaillés, portent non seulement l'empreinte de savoirs incorporés, mais aussi celle de la mémoire collective²³. À travers le prisme de Donna Haraway, la peau peut être comprise comme une matière qui relie et permet de « faire-monde ». Comme le souligne Haraway au sujet de la matière :

It matters what matters we use to think other matters with; it matters what stories we tell to tell other stories with; it matters what knots knot knots, what thoughts think thoughts, what descriptions describe descriptions, what ties tie ties. It matters what stories make worlds, what worlds make stories (Haraway, 2016, p. 12).

Lorsqu'elle est combinée à la répétition de gestes, elle devient le site de ce que je caractérise comme un savoir incorporé. Ahmed souligne que l'apparition des traces sur la peau signale la répétition

²³ Voir Élisabeth Cardin (2025), *La mémoire des matériaux*, pour une réflexion personnelle et collective sur les façons dont les matériaux artistiques peuvent conserver et transmettre des souvenirs et des savoirs culturels.

d'expressions résultant d'interactions sociales : par exemple, les rides qui se forment aux coins d'une bouche souriante sont l'empreinte visible d'affects vécus intérieurement (Ahmed, 2006, p. 18). De manière analogue, la répétition d'une technique artistique, le travail en série et la mise en abyme constituent des dispositifs artistiques qui invitent à réfléchir à la temporalité de la mémoire et de la matière.

L'éphémérité des traces ainsi que la modulation des couleurs et textures évoquent des réactions détectables sur la peau humaine. Parmi les matériaux employés par Mauxion, le latex et le silicone présentent la ressemblance la plus marquée avec la peau : « Ils sont flexibles, mous et je peux les teinter comme des teintures de chair », précise-t-elle (Mauxion, entretien personnel, 20 novembre 2023). Un autre parallèle réside dans leur tendance naturelle à se détériorer avec le temps. L'historienne de l'art Griselda Pollock²⁴ souligne que l'élasticité du latex, comme celle de la peau, peut s'altérer à long terme : « *We could argue that the inherent alterations typical of this industrial material introduced into art a means of conveying a sense of human ageing, of time that metaphorically makes the viewer of such self-altering works confront irresistible human finitude [...]* » (2021, p. 208). Le vieillissement suggère donc la mortalité humaine, tandis que la détérioration de la peau peut renvoyer à la vulnérabilité psychique et physique du corps. De manière comparable, la pratique photographique et sculpturale de Mauxion propose une expérience sensorielle qui interroge les temporalités de l'empreinte et la hantise des sensations du passé inscrites dans la mémoire corporelle actuelle de l'artiste.

À l'instar de la peau et du latex, le plâtre se caractérise par sa fragilité et sa vulnérabilité, susceptible de s'effriter au moindre impact. Mauxion est interpellée par cette ambivalence matérielle :

Donc, un matériau qui est solide et friable à la fois. Lourd, mais fragile. J'aime beaucoup cette dichotomie du matériau. J'aime qu'il sèche de façon instantanée et qu'il ne demande pas trop de savoir-faire. J'aime travailler avec des procédés très simples. Dans mes photographies aussi, c'est que de la lumière naturelle et c'est fait très simplement. C'est un rapport à la matière très direct que j'entretiens (Mauxion, entretien personnel, 20 novembre 2023).

Le plâtre est progressivement devenu l'un des matériaux les plus prisés par l'artiste, avec lequel elle entretient une relation ambivalente. Son usage médical, destiné à immobiliser un membre à la suite d'une fracture ou à corriger une déformation, renvoie aux nombreux traitements subis par Mauxion. Sa surface

²⁴ Pollock illustre son propos par les sculptures d'Eva Hesse, réalisées vers la fin des années 1960.

délicate absorbe les pigments d'encre aux tons charnels de beige, pourpre, saumon et pêche. Leurs courbes et rondeurs évoquent la chair et les organes (fig. 16). Parfois qualifié de médium « pauvre », celui-ci est utilisé en sculpture pour créer des moulages. Cependant, la sculpture dans son état final est communément coulée en bronze ou d'un matériau plus coûteux. Les matériaux utilisés, silicone, latex et plâtre, préservent l'empreinte de la peau. Les traces des mains de l'artiste restent souvent visibles sur les sculptures, chaque pièce portant l'empreinte directe de son geste et de son corps. Tout comme son corps porte les cicatrices physiques et sensibles de traitements orthopédiques, ses sculptures conservent les traces de son toucher.

Figure 16 Caroline Mauxion, *Labia (position)*, 2022, plâtre, pigments.



Tiré de [Caroline Mauxion], par Mauxion, Caroline, 2025. <https://carolinemauxion.com/portfolio/5196/>

Dans un autre registre, le jugement d'autrui se manifeste autant par le regard que par la parole. « Ce corps est devenu pareil à une surface adhésive sur laquelle les regards ont laissé des empreintes, tels des doigts qui laissent une trace sur un ruban collant », écrit Mauxion (2024, p. 40). Sur le plan psychique, Han soutient que, dans une société capitaliste et individualiste qui valorise avant tout l'accomplissement, la performance et les capacités productives, l'épuisement professionnel et la dépression sont faussement perçus comme des échecs personnels (2017, p. 11). Cette logique individualiste de performance et d'optimisation s'étend également à la sexualité et au désir, qui deviennent eux aussi des domaines normatifs soumis à des attentes sociales rigides.

Théoricienne majeure associée aux *cultural disability studies* (études culturelles sur le handicap), Rosemarie Garland-Thomson explique que les regards portés sur les corps des personnes handicapées reflètent les préjugés sociaux face à leur corporéité, perçue comme un manque ou comme un excès. Le système « validité/handicap »²⁵ produit une différenciation des sujets culturellement construite, qui marque le corps selon des catégories idéologiques et non biologiques (Garland-Thomson, 2002, p. 146, trad. Bouchet, Boudinet, Koushyar Soucasse et Larrieu). Les représentations et les discours contribuent ainsi à renforcer les divisions sociales et à perpétuer des stéréotypes négatifs à l'égard des corps assujettis et leurs désirs.

Plutôt que de refouler ses désirs, Mauxion les rend visibles et perceptibles: « Je dirais que c'est quelque chose de politique dans le sens où on vit dans un monde où le corps doit être performant, où le désir aussi doit être performant, où les performances sexuelles sont nommées, quantifiées, visualisées » (Mauxion, entretien personnel, 20 novembre 2023). Cette rencontre du corps vulnérable et désirant transforme ce qui pourrait être perçu comme un déficit en potentiel créatif et expressif. En choisissant de montrer la vulnérabilité et l'imperfection, l'artiste crée un espace où la fragilité corporelle devient un site de résistance esthétique, conformément à la logique de Halberstam (2011), pour qui l'échec peut constituer une stratégie queer célébrant la vulnérabilité.

La vulnérabilité inhérente à l'hypersensibilité se transforme aussi en puissance d'agir, pleinement intégrée à l'œuvre artistique. Critiquant le refoulement freudien idéalisé dans l'art et prônant un retour au sensible, Grossman note : « Ce qui fait la force envoûtante de certaines œuvres c'est secrètement ce léger ratage, cet échec partiel du refoulement par où s'exprime l'inconscient : en d'autres termes, ce qui vient déformer la forme maîtrisée de l'œuvre, sa réussite formelle » (2017, p. 28). Laisser place à l'échec et à la fragilité, ainsi qu'à une vulnérabilité choisie apparaissent ainsi comme des antidotes à cette société qui évacue le sensible et l'érotisme. La série *Appareillages* (fig. 17) en offre une illustration concrète. Dans cette série, des sculptures tiennent en équilibre précaire, risquant de tomber et de s'effriter, faisant de cette fragilité un élément central de la lecture de l'œuvre.

²⁵ Le validisme est un système de discrimination fondé sur la capacité physique, mentale ou sensorielle, qui privilégie les personnes « valides » (ou non-handicapées) au détriment des personnes en situation de handicap.

Figure 17 Caroline Mauxion, *Appareillages (fluides)*, 2022, 381 cm x 228,6 cm, impression jet d'encre, plâtre, pigments, latex, métal.



Tiré de [Caroline Mauxion], par Mauxion, Caroline, 2025. <https://carolinemauxion.com/portfolio/5196/>

À travers ces installations, Mauxion évoque les fixateurs externes ou les broches qui transperçaient sa peau jusqu'à l'os pour tenter de réaligner son corps, modifiant sa gestuelle. Dans *Le murmure d'une empreinte*, l'appareillage par le biais des tiges de métal ponctue l'espace : « [...] contribue à orienter l'image autrement » (Mauxion, 2024, p. 31). L'œuvre ne s'appréhende « [...] plus seulement visuellement et frontalement, mais se parcourt par les yeux et le corps » (Mauxion, 2024, p. 31). Transmettre des connaissances autrement que par le regard remet en question les systèmes qui cherchent à orienter les corps. Ahmed note que la peau possède la capacité d'être affectée par l'atmosphère environnante. Elle donne l'exemple de la chair de poule, causée par un changement de température (2006, p. 9). Le corps, ainsi que ses déplacements, serait donc orienté en réaction aux stimuli externes. En tant que site de transmission des savoirs incorporés, la peau détient ce pouvoir d'affecter et d'être affectée par l'art, au-delà du visible.

2.5 La somathèque

Le toucher occupe une place centrale dans le travail de Mauxion, qui conçoit la mémoire corporelle comme une archive du toucher. Celle-ci conserve aussi bien la tendresse de caresses que l'inconfort et la douleur des interventions médicales. Selon le *Dictionnaire de l'Académie française* (2025), le terme « toucher » dérive du latin *toccare*, qui signifie « heurter » ou « frapper ». Cette ambivalence du soin, appliquée aux corps comme aux objets, se reflète dans la manière dont Mauxion formule dans son mémoire de maîtrise

(2016) : « penser la photographie et panser l'image » (p. 38). Lors de notre entretien, elle précise qu'il s'agit d'une référence au traitement de la surface :

Je réfléchis à des images mal formées. C'est-à-dire que je travaille différentes méthodes de transfert sur plâtre qui ont tendance à déformer l'image. Donc évidemment, cela parle de cette idée de malformation qui m'est chère. Mais, il y a cette idée de soin et de traitement qui va être au cœur de mon projet de création de thèse (Mauxion, entretien personnel, 20 novembre 2023).

D'un côté, le soin renvoie au traitement médical du corps; de l'autre, il se manifeste dans l'attention portée aux objets sculptés. Les *care studies* impliquent une lecture critique de la subordination des populations socialement vulnérables, tandis que le « soin » réfère aux manières concrètes dont on s'en occupe (Bourgault et Perreault, 2015 p. 29). Ainsi, Mauxion souligne : « il y a beaucoup de finitions qui sont du sablage et le fait de cirer, de prendre soin et de chérir mes objets que je personnifie beaucoup », précise-t-elle (Mauxion, entretien personnel, 20 novembre 2023). Parmi ces sculptures, plusieurs déclinent les titres *Posture, Charge, Compense, Labia, Incisions, ou États*, accompagnés de mots entre parenthèses renvoyant à différentes positions intimes charnelles, postures médicales ou états de corps. Les bandes de latex, l'interpénétration des masses ou leurs textures en déterminent les qualificatifs : « Selon qu'il y a des liens qui attachent, qui contraignent ou qu'il y ait des emboitements » (Mauxion, entretien personnel, 20 novembre 2023).

Ne se limitant pas au choix des matériaux, Mauxion propose, à travers ses installations, une nouvelle compréhension du corps, en (re)valorisant des savoirs sensibles partiels, instables et mouvants. En résonance avec cette instabilité, la mémoire tactile ou encorporée serait composée d'une accumulation de sensations sur la peau qui échappent parfois aux efforts de compréhension par les savoirs empiriques. La peau serait alors l'interface par lequel ceux-ci sont transformés, traduits et coconstruits. Tel que le note Laura U. Marks :

The knowledges to which these sense memories appeal are not simply instrumental, ready to be translated into verbal information. That translation may take place, but the residual nonverbal knowledges remain a bodily repository that can only be understood in its own terms (2000, p. 71).

Bien qu'il soit parfois complexe de rendre intelligible la mémoire corporelle des sens, la peau peut être envisagée comme un site de savoir, notamment en adoptant une approche qui privilégie une lecture de l'œuvre dépassant la perception visuelle. Les larges photographies fixées au mur sont transpercées par les

tiges de métal qui composent sa série *Appareillages*. Dès l'implantation de fixateurs dans sa jambe, ces appareils lui ont causé douleur et inconfort, dont elle se souvient encore à ce jour (Mauxion, entretien personnel, 20 novembre 2023). La peau transpercée devient pour elle un motif visuel récurrent et un moyen d'évoquer la souffrance. Ces souvenirs font partie de sa mémoire corporelle, que l'on peut concevoir comme l'archive vivante de ses expériences physiques et affectives.

Pour penser le corps médicalisé hors des normes sociétales, le concept de *somathèque* de Paul B. Preciado s'avère particulièrement pertinent : « [...] il s'agit de penser le corps en tant qu'archive culturelle et politique construite par différents régimes somatopolitique qui s'entrecroisent et se superposent » (Preciado et Grino, 2012, p. 29). Ici, le terme « somatopolitique » désigne la pression exercée par les institutions médicales sur les corps, ainsi que l'ensemble des techniques, discours et représentations qui en assurent la régulation. Par sa visibilité et sa sensibilité, la peau devient un des sites où se négocient les normes imposées par la médicalisation et « la gestion biopolitique du genre, du sexe, de la sexualité et de la race à l'œuvre dans le capitalisme industriel après la Deuxième Guerre mondiale » (Preciado et Grino, 2012, p.29). Ainsi, en tant que système sémiotique, la peau peut aussi agir comme un site symbolique qui témoigne de la vulnérabilité et la résilience des êtres humains face à l'oppression hétéropatriarcale, raciste, coloniale et validiste.

Cette réflexion est approfondie par Preciado dans *Dysphoria mundi : le son du monde qui s'écroule* (2024), qui plaide pour l'émancipation face à l'expansion du néolibéralisme, aux nationalismes et aux violences basées sur la race et le genre, ainsi que la destruction de l'environnement. Ce qui se révèle particulièrement utile dans cet ouvrage pour mon analyse est la façon dont l'expérience sensorielle partagée est reconfigurée au-delà du monde de l'art par une nouvelle esthétique qui émerge depuis le XVI^e siècle qui « dépend toujours d'une régulation politique de l'appareil sensoriel du corps vivant dans une société » (Preciado, 2024, p.49). En d'autres termes, les sens seraient manipulés au service de ce modèle extractif capitaliste. La démarche esthétique hypersensible de Mauxion cherche à s'émanciper de cette régulation, en proposant d'autres manières de percevoir et de vivre dans un corps.

Comme le suggère son titre, l'exposition *Le murmure d'une empreinte* remet en question l'idée de vérité absolue²⁶, troublant le visuel et la figuration. Par exemple, les images en noir et blanc évoquent des radiographies dont la lisibilité est perturbée. Ses œuvres fonctionnent comme la remémoration d'un souvenir qui : « survient là où on ne l'attend pas, ne veut pas s'en aller quand on cherche à le chasser et s'éclipse brusquement quand on tente de le faire revenir » (Cauquelin, 2013, p. 24). En évitant de produire des images décelables, l'approche de Mauxion se veut critique d'un regard autoritaire et pénétrant qui, quelle que soit la profondeur de sa sonde, ne peut prétendre saisir toute la vérité de l'expérience corporelle et mnésique.

2.5.1 La douleur

La mémoire incorporée renferme parfois des traces de traumatismes, de souvenirs douloureux et de deuils. Les images de peaux blessées suscitent souvent des réactions émotionnelles fortes (Kellett, 2017, p. xxiv)²⁷. À travers son étude de performances²⁸ – notamment celles de l'artiste Gina Pane où elle vit une souffrance physique réelle –, Amelia Jones révèle la capacité des œuvres à transformer les relations humaines en offrant d'autres façons de concevoir le corps par le partage des affects (Jones, 2009). L'artiste et théoricienne Bracha Ettinger²⁹ utilise, quant à elle, le terme « *matrixial* » pour désigner une façon de créer et de percevoir qui favorise la guérison émotionnelle par l'art, grâce aux connexions émotionnelles et corporelles entre les sujets. Elle prend également en compte les notions de maternité, de féminité et de matrice, en tant que sites relationnels symboliques et psychologiques où les frontières entre soi et l'autre sont poreuses (Pollock, 2013). Au sujet des expériences réelles et psychiques qui résultent d'expériences traumatiques, telles que le cancer, l'artiste Tina Takemoto affirme qu'elles refont surface à travers le corps. La douleur et le deuil lui rappellent la vitalité plutôt que l'imminence de la mort : « *It is a story of survival*

²⁶ Jens Hauser affirme que, comme le démontre l'histoire de l'anatomie, la pensée occidentale repose sur l'idée selon laquelle pénétrer la surface de la peau permettrait d'accéder à la connaissance, puisque l'intérieur du corps serait porteur de vérité (2008, p. 9).

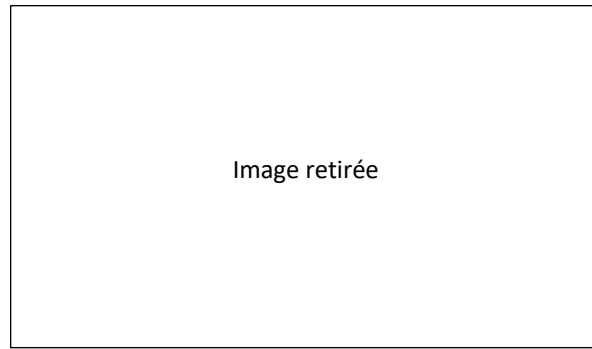
²⁷ Une proportion significative des œuvres rencontrées lors de mes recherches sur la peau abordait des traumatismes physiques et psychiques, puis des formes de violence multiples. Les premières versions de ce mémoire envisageaient l'analyse d'autoportraits, tels que *But There's No Scar? II* (2020) de Catherine Blackburn, *Intra-Venus Series* (1990–1993) de Hannah Wilke et *Nan One Month After Being Battered* (1984) de Nan Goldin. Confrontée à la souffrance représentée dans ces images, j'ai choisi de me tourner vers des œuvres où l'autonomie corporelle et le plaisir s'imposent en réponse à cette violence.

²⁸ Voir également les performances de l'artiste montréalaise Michelle Lacombe, qui inscrit son corps par le tatouage et la scarification lors d'actions corporelles.

²⁹ Griselda Pollock met en relation la pensée d'Ettinger, telle qu'exposée dans son ouvrage *The Matrixial Gaze* (1995), sa série de peintures, parmi lesquelles *Eurydice n.30* (1994-2001), et l'héritage traumatique de l'Holocauste.

that constantly reminds us that the sense of who we are has been altered by the confrontation with loss »
(Takemoto, 2001, p. 119).

Figure 18 Gina Pane, *Action Escalade non-anesthésiée*, 1971, photographies sur panneau de bois et structure en acier, 323 cm x 320 cm x 23 cm, coll. Musée national d'art moderne-Centre Georges Pompidou.



Tiré de Boulouch, Nathalie. (2016). *Gina Pane, Action Escalade non-anesthésiée*, 1971 [Photo]. Dans *L'archive photographique de la performance : mise en boîte, mise en œuvre* (pp. 233-245). Centre Pompidou.
<https://books.openedition.org/pur/46548>

En 1971, Gina Pane, dans *Action – Escalade non anesthésiée* (fig. 18), gravit une grille métallique dont les prises sont garnies de protubérances tranchantes, mettant en scène la blessure de son propre corps. Souvent considérée comme abjecte, la performance rend visibles la souffrance et les fluides qui s'échappent de la surface du corps. Selon Jones et Warr, les performances radicales de cette époque, qui exposent ces « corps exsudants » (*leaky bodies*) de sang, d'urine ou de mucus, se situent aux frontières de la sociabilité. Pane donne une représentation concrète des blessures que d'autres artistes, tels qu'Ana Mendieta et Hannah Wilke, ont exprimées de manière métaphorique. Opérant dans un registre différent, mais toujours en « tranchant à travers la peau », les auteures citent également les chirurgies plastiques publiques de l'artiste Orlan, qui repousse elle aussi les limites de l'intégrité corporelle (Jones et Warr, 2012, p. 32-33). En explorant la mise en scène de blessure réelles, il est également pertinent d'examiner leurs manifestations métaphoriques, notamment là où les corps sont exposés à des dangers de violence.

L'étude et la problématisation des discours et représentations de la violence, en particulier celle fondée sur le genre, posent plusieurs défis, puisque la violence faite aux femmes est un phénomène global, dont les conditions, les processus de légitimation et les enjeux varient selon les contextes culturels locaux (Ahiska, 2016, p. 214). En art contemporain, partir de l'expérience phénoménologique du corps et de la peau comme point de départ propose une façon d'évoquer la douleur, sans l'illustrer explicitement. L'historienne de l'art Julia Skelly explique pourquoi les artistes autochtones Rebecca Belmore et Nadia

Myre³⁰ utilisent la performance, de la peinture et des perles rouges ou des textiles déchirés ou suturés dans leurs œuvres :

The viewer is denied access to the suffering Indigenous female body, undermining the normalcy of seeing the transgressed and violated Indigenous female body in visual culture. [...] by employing textiles and beads to symbolize violently harmed bodies, Belmore and Myre avoid enacting further violence and trauma on Indigenous female viewers (Skelly, 2022, p. 128).

La douleur, la violence et les traumatismes sont évoqués par la matérialité, sans être illustrés explicitement. En suivant cette approche, Mauxion utilise des matériaux tels que le verre et le plâtre aux bordures irrégulières, fragmentées et tranchantes. Ces matériaux juxtaposés à des textures de peaux nues, crée une tension visuelle qui perturbe et qui inquiète. L'image de l'aiguille transperçant la peau en offre l'une des illustrations les plus frappantes. Comme le décrit Mauxion :

Même dans mes travaux précédents, j'ai une photographie d'un kit en latex d'entraînement pour les personnes en soins infirmiers. Pour s'entraîner à piquer une veine. C'est assez petit, mais je l'ai photographié et je l'ai agrandi en vingt fois la taille. Donc, on voit l'aiguille et on aperçoit une veine, mais il y a des gens qui voient un pli de rideau ou un pli de corps, mais c'est une aiguille dans une fausse veine. Les tubes qui peuvent se retrouver dans certaines de mes pièces, c'est directement connecté à ces perfusions qui ont été pour moi très difficiles à vivre, même si pourtant c'étaient des passages très courts (Mauxion, entretien personnel, 20 novembre 2023).

La peau est donc l'archive vivante et le site qui nous permet de confronter douleur, vulnérabilité et deuil, puis à prendre conscience de leur rôle fondamental dans les relations.

2.5.2 Morcèlement du corps dans l'image

L'utilisation du gros plan, la mise en abyme et le cadrage des photographies sont des techniques employées par Caroline Mauxion afin de perturber la lecture des corps. L'agencement des installations comporte des références aux images médicales dermatologiques et commerciales, où l'agrandissement des surfaces, le traitement des textures et la fragmentation du corps sont des pratiques communes. Ayant une formation en photographie commerciale, Mauxion mentionne que la production d'images séduisantes requiert qu'elles soient « bien cadrées, exposées et nettes » (2016, p. 4). Bien qu'elle soit

³⁰ Leurs œuvres sont aussi présentées au chapitre 4.

consciente de ces caractéristiques, Mauxion appréhende la photographie dans le cadre de sa démarche artistique comme un matériau plastique, traité de façon analogue à la sculpture :

De penser aux différentes couches qui peuvent vivre dans un corps. C'est pourquoi il y a des références à de la peau, il y a parfois des fragments de peau. Mais il y a aussi dans mon travail de matière des matières qui peuvent ressembler, mais qui peuvent ressembler aussi à des organes ou à des os. C'est un panel plus organique que cutané (Mauxion, entretien personnel, 20 novembre 2023).

Kellett retrace l'origine des représentations dermatologiques entre la fin du XVIII^e siècle et le début du XIX^e siècle, en empruntant à Mieneje te Hennepe le terme « images macromorphologiques » pour désigner des illustrations visant à préserver l'anonymat des patient·e·s et garantir leur confidentialité médicale (2017, p. 12-19). Les pathologies cutanées, tout comme les cicatrices ou les tatouages, sont parfois perçues à tort comme des signes d'immoralité (Skelly, 2022, p.5). Avec la montée en légitimité de la dermatologie, les illustrations ont cédé la place à la photographie et à l'imagerie microscopique, accentuant la dissociation entre le corps et le sujet. Comme le souligne Mauxion, le regard médical tend à fragmenter le corps et à l'objectifier, créant une rupture avec l'esprit (2024, p. 30). La peau devient alors un objet de savoir médical, au prix d'une aliénation du corps observé — un processus que Mauxion cherche à inverser en réinsufflant, par ses œuvres, des savoirs sensibles et expérientiels.

Dans *The Book of Skin*, Steven Connor explique que percevoir la totalité de la peau de l'autre en un instant supposerait à la fois en contact avec celle-ci et un recul suffisant pour en avoir une impression visuelle (2004, p. 34). Ainsi, la perception tactile et visuelle de l'autre est nécessairement partielle, comme le signale Ahmed (2006, p. 37). Même avec des images rapprochées de la peau, comme dans *Le murmure d'une empreinte* où l'artiste donne accès à son univers intime, il reste difficile d'identifier clairement ce qui se trouve devant les yeux. La photographie, hors du champ de vision, implique des omissions, qu'elles soient intentionnelles ou non. À ce propos, Cauquelin écrit : « La perception laisse de côté tout une série de traits qui ne sont pas pris en compte, comme hors d'intérêt pour le sujet – il est rare que l'on voie, sente goûte ou ait une impression tactile de la totalité d'un objet » (Cauquelin, 2013, p. 95).

Inversement, le désir de tout voir et tout percevoir simultanément pourrait être lié à l'avancement des technologies de visualisation de la peau. Comme le formule Haraway : « La vision est *toujours* une question du pouvoir de voir – et peut-être de la violence implicite des pratiques de visualisation » (1988, p.121, trad. Petit). Les instruments de vision ont permis d'agrandir la peau et de la rendre nette, afin de détecter et de

documenter ses pathologies. D'ailleurs, l'histoire de la photographie a révélé son utilisation à des fins ethnographiques, soit l'une des technologies au service de domination impériale, sous le prétexte de documenter certaines formes de savoirs culturels (Marks, 2000, p. 118). Reprenant la logique selon laquelle le sujet est un site fragmentaire, Haraway écrit :

La topographie de la subjectivité est multidimensionnelle ; et donc, la vision aussi. Le moi connaissant est partiel dans toutes ses manifestations, jamais fini, ni entier, ni simplement là, ni originel ; il est toujours composé et suturé de manière imparfaite, et donc capable de s'associer avec un autre, pour voir avec lui sans prétendre être l'autre (1988, p. 122, trad. Petit).

La subjectivité partielle décrite par Haraway rejoint la vision d'un site instable et changeant chez Cauquelin, qui se traduit dans les œuvres de Mauxion par une représentation fragmentaire de la peau.

En contribuant délibérément à l'illisibilité des images, Mauxion adopte une approche critique contre la pulsion scopique et la surveillance qui accompagne la surmédicalisation des corps, c'est-à-dire la prise en charge d'une personne et de son corps par le système de la santé. Ce phénomène est issu de l'idée préconçue selon laquelle un corps qui a besoin d'une assistance médicale perdrait forcément une part de son agentivité et de son autonomie. À ce sujet, Skelly évoque même une « culture visuelle des violences médicales » qui tend à banaliser les expériences traumatiques de groupes opprimés, témoignant ainsi des injustices systémiques au sein du système médical (2022, p. 125). Tout en reconnaissant son rôle essentiel, il est possible d'adopter une posture critique envers le système médical et ses limites. Mauxion atteste de l'impact de ses expériences en tant que patiente :

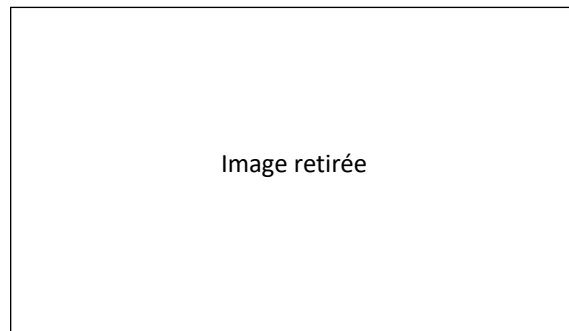
Je suis sortie du paradigme de vouloir à tout prix être normale qui pour moi, dans mon processus, comme je suis née avec une malformation, il y aussi toute une construction d'un corps qui est né différemment et qui a dû être soigné pour correspondre à certaines normes. Il y a tout un paradigme que j'ai dû changer dans mon appréhension du corps (Mauxion, entretien personnel, 20 novembre 2023).

L'une des œuvres qui se donne pour objectif de transformer le rapport au corps à travers l'expérience esthétique est *Corps étranger* par Mona Hatoum (fig. 19, 1994), où la corporéité est rendue visible depuis l'intérieur³¹. En pénétrant dans des structures cylindriques blanches, les visiteurs découvrent une

³¹ Plusieurs analyses fort pertinentes ont été publiées sur cette œuvre, dont celles menées par Laura U. Marks (2000, p. 189-190), Elena Tzelepis (2016, p. 158-161), ainsi qu'Amelia Jones et Tracey Warr (2012, p. 43).

installation vidéo projetée au sol, exposant le corps de l'artiste sous le regard intrusif de caméras médicales endoscopiques. Les images de sa peau, de ses entrailles et de ses membranes muqueuses, agrandies et fragmentées dans l'espace de la galerie, sont accompagnées d'une trame sonore laissant entendre respirations et battements de cœur (Tzelepis, 2016, p.158). L'installation engendre un certain inconfort, en plaçant le sujet récepteur face à l'intervention médicale vécue par Hatoum et à une intimité corporelle médiatisée de manière voyeuriste par la tactilité de l'image et du son.

Figure 19 Mona Hatoum, *Corps étranger*, 1994, installation vidéo, 350 cm x 300 cm x 300 cm Collection MNAM, Centre Georges Pompidou, Paris.



Tiré de Hatoum, Mona. (1994). *Corps étranger* [Photographie de la vidéo installation]. Collection MNAM, Centre Georges Pompidou, Paris. <https://archee.uqam.ca/mai-2017-immersion-endoscopique-et-nomadisme-corps-etrange-de-mona-hatoum/index.html>

D'une part, construire des images et des sculptures à partir de fragments et de formes qui se situent à la frontière de l'abstraction et de la figuration contribue à rendre l'image illisible. D'autre part, il s'agit d'une façon de représenter une forme d'intimité et de sensualité qui ajoute à la charge affective et sensible des œuvres. Si le morcèlement du corps dans l'art évoque une violence visuelle ou représentationnelle, comme dans l'exemple de Hatoum, de quelle manière Mauxion réinvestit-elle cette pratique pour en déplacer le sens? Elle écrit au sujet de la fragmentation : « Le fragment dérobe le corps au regard scopique et émerge en la forme d'images entrelacées à la façon d'une étreinte » (2024, p. 30). L'entrelacement ou l'étreinte prend ici tout son sens. La proximité des corps et les rayons de soleil sur la peau des sujets photographiés peuvent faire surgir le souvenir de sensations agréables.

La capacité à imaginer ces sensations sur sa propre peau en regardant l'installation est ce qui intéresse Marks. Depuis le XIX^e siècle, une réflexion sur la perception sensorielle de l'art s'est développée, notamment à partir des théories d'Aloïs Riegl qui distingue les images optiques des images haptiques (Riegl,

2002, p. 289, trad. Baatsch et Rolland). Marks cherche toutefois à introduire une nouvelle complexité à ce concept en s'intéressant à la « visualité haptique » (2000, p. 162). Ce terme implique une interaction dans laquelle l'artiste incite la personne qui voit son œuvre à combler les vides dans l'image, à interagir avec les traces laissées par celle-ci. En ce sens, les images haptiques seraient érotiques (Marks, 2000, p. 183). S'en approcher, c'est de renoncer à la distance entre le corps et l'œuvre.

2.6 La peau comme site de (re)construction symbolique

Dans *Le murmure d'une empreinte*, l'artiste invite son public à faire l'expérience de ses œuvres, sans vouloir lui imposer une lecture précise des sensations. Pour reprendre les mots de Marks, la perception n'est pas un acte purement individuel. Il s'agirait plutôt du résultat d'échanges avec la sphère sociale et la mémoire culturelle (Marks, 2000, p. 183). La peau, en tant qu'organe visible, ne peut échapper aux enjeux de représentation. Face à une dépossession du corps engendrée par des régimes normatifs dans la culture visuelle, Mauxion vise à créer des représentations du corps qui proposent une alternative au regard autoritaire voyeuriste porté sur son corps dit « crip » et féminin. Cela dit, l'artiste précise que l'affirmation identitaire est un résultat indirect de son travail, plutôt que son objectif principal.

Mauxion emploie des stratégies esthétiques visant à « troubler notre lecture du corps ». Sa démarche qui implique la composition, la décomposition et la recomposition affecte la perception visuelle de l'œuvre. Le vacillement entre fragment et plénitude complexifie la notion du site, tel que théorisé par Cauquelin qui écrit : « Ces vues partielles, répétées en plusieurs points du site, forment en elles-mêmes des sites dans le site, et sont chacune des ensembles entiers » (2013, p. 130). L'installation artistique serait un site physique, soit le site de la perception sensorielle, mais il peut également représenter un site discursif ou symbolique. Les poststructuralistes, dont Foucault, montrent que le corps, les désirs et la construction de soi sont historiquement façonnés par les discours (Pitts, 2003, p. 29). La peau se conçoit comme un site de contrôle social et de construction de soi, renforcé par les pratiques esthétiques et visuelles en art contemporain. On pourrait ainsi dire que la peau acquiert des couches de sens à travers la production de diverses formes de représentations symboliques et pratiques matérielles.

Dans *Thinking Through the Skin*, Ahmed et Stacey incite leur lectorat à considérer cette collection de texte comme une « dermographie ». Emprunté à la dermatologie, ce terme désigne l'écriture ou les impressions laissées sur la peau. Cependant, sa réappropriation suggère plutôt que la peau constitue une surface matérielle, porteuse de récits, d'histoires et de discours (2001, p. 15). La peau devient donc écriture et

l'écriture devient peau, soit deux processus impliquant une matérialité, puis une construction de significations et d'identités. La composition des « *skin sites* » dans l'art incite à concevoir autrement la narrativité du récit visuel (Prosser, 2001, p. 13). Jay Prosser associe également la dermatographie au récit (auto)biographique, en expliquant que les inscriptions lisibles sur la surface de la peau sont souvent trompeuses. Se lisant comme un récit, la peau ne reflète pas forcément l'identité du sujet.

L'interactivité entre le sujet récepteur et l'œuvre invite une « Dimension critique vis-à-vis du récit traditionnel et de ses artifices, tels que linéarité, continuité du temps, commencement et fin, unité obtenue par le maniement des verbes directs ou indirects et par la cohérence des personnages romanesques » (Cauquelin, 2013, p. 152). En laissant libre l'interprétation de ses œuvres et en choisissant plutôt de suggérer des impressions sensibles, Mauxion accorde aux personnes qui visitent l'exposition une forme d'agentivité. Distinguant biographie et mémoire incorporée, elle laisse entrevoir des bribes de souvenirs et des résidus de sensations. Davantage de l'ordre de la hantise, les sensations du passé laissent leurs traces sur le présent, mêlant ainsi des temporalités multiples.

2.6.1 Le pouvoir émancipateur du plaisir

Les photographies dans *Le murmure d'une empreinte* ont une charge affective, sensible et parfois érotique. Les superpositions de finis mats et luisants évoquent la sueur, la salive, des membranes muqueuses ou la décharge de fluides corporels. À travers cet amalgame de textures et de couleurs, les excès produits par un corps désirant émergent. Ici, l'évocation des sécrétions émanant des « corps exsudants » (*leaky bodies*), renvoie davantage au désir et au plaisir qu'à la douleur (Warr et Jones, 2012, p. 33). Cela dit, violence et désir ne se présentent pas comme entièrement opposés. S'intéressant à la relation entre morcellement et désir, Mauxion note :

En créant ces photos de corps avec des fragments de deux corps mêlés, il y avait l'idée du corps lesbien. Le corps était complètement démembré et déconstruit. C'était de troubler la lecture du corps et de travailler à différents temps de lecture de l'image (Mauxion, entretien personnel, 20 novembre 2023).

Son approche est profondément marquée par *Le Corps lesbien* par Monique Wittig (1973), qu'elle décrit ainsi : « Il y a tout un champ lexical du corps, des viscères et de l'anatomie qui m'a beaucoup parlé » (Mauxion, entretien personnel, 20 novembre 2023). Au début des années 1970, alors que Wittig rédigeait cet ouvrage lyrique, elle constate l'absence de représentations explicitement lesbiennes rendant compte d'une expérience corporelle qui leur est propre : « Je voulais aussi parler de l'amour lesbien d'un point de

vue charnel, envisager momentanément les sentiments, l'abandon, les larmes, tous ces signes sociaux depuis le seul point de vue de la chair », écrit-elle (Wittig, 2005, p. 181). Ce qu'accomplit Wittig avec les mots en évoquant érotisme, désir et dévoration à travers le langage de la chair, Mauxion le suggère grâce à la sculpture et la photographie. Ainsi, le désir lesbien et la sexualité queer ont commencé à prendre forme dans ses explorations plastiques, lui conférant, entre autres, un sentiment d'agentivité. Mauxion souligne que le désir est une synthèse de sensations répandues à travers le corps entier, procurant un sentiment de plénitude :

De reprendre possession du corps à travers un orgasme, par exemple, d'avoir des sensations qui circulent à travers le corps. C'était une réflexion sur ces différentes sensations qui passent sur la peau, sous la peau et qui circulent et comment le plaisir charnel tend à circuler à travers tout le corps (Mauxion, entretien personnel, 20 novembre 2023).

En représentant simultanément son corps « crip », lesbien et désirant, elle affirme que ces trois identités peuvent coexister dans un même corps, malgré les représentations hégémoniques qui les divorcent.

Preciado explique comment le système capitaliste aurait « colonisé la fonction désirante », ce qui aurait conduit à « la fabrication d'une subjectivité dont les désirs se conformaient au processus de reproduction hétérosexuelle et coloniale » (Preciado, 2022, p. 254). Dès lors, représenter des formes de plaisir et de désirs sexuels hors des normes sociétales permet de les libérer d'une esthétique hégémonique qui, comme l'écrit Preciado, aurait limité la perception, bridant la sensibilité et captant le désir (Preciado, 2022, p. 255). Dans cette perspective, les représentations de la peau deviennent un site de savoir qui permet de s'y (re)connaître soi-même, parfois en relation intime avec les autres. Faisant écho à la question du consentement abordée dans le premier chapitre, Kellett cite Naomi Segal qui prône une éthique du toucher consensuelle : « [...] *one that would afford greater agency to female bodies, a clearer demarcation of tactile boundaries, and a greater coming into relation of those bodies* » (2017, p. xix). À mesure que la distance entre la caméra et la surface de la peau diminue, les divisions entre les corps s'effritent également. Ce phénomène, que l'on peut associer à la dimension érotique de la visualité haptique (Marks, 2000, p. 192), faciliterait des relations empathiques entre les individus.

Dans l'histoire de l'art contemporain, la célébration du désir et de l'amour queer peut se présenter comme un antidote à la violence et à la victimisation des personnes vivant en dehors des binarités imposées par l'hétéropatriarcat. À travers les notions de *care* et de contact, Mauxion et Danger donnent à voir la joie de l'intimité, de la sensualité et de la sexualité. Pour prévenir l'effacement des histoires queer, il est

nécessaire de prendre soin de ces archives et de multiplier les opportunités d'entrer en contact avec les documents qui en témoignent³². De plus, les recherches photographiques de Mauxion, recentrent le toucher et l'amour comme sources de guérison. Le quatrième chapitre prendra ces réflexions comme tremplin pour analyser le désir, l'érotisme et l'amour dans l'art qui traite de la peau.

2.7 Conclusion

Ce chapitre a montré de quelles manières Caroline Mauxion mobilise la peau en tant que site dans l'exposition *Le murmure d'une empreinte*. À travers sa démarche, matière et image convergent et se juxtaposent en multiples couches, parfois transpercées par les tiges qui les relient. Ces agencements de plâtre, de silicone, de latex et de vinyle, imprimés ou teintés, sont également des agencements de sens dont la clé de lecture réside dans le lexique personnel des sensations de l'artiste. Le sujet récepteur demeure toutefois libre d'y interpréter ses propres expériences incorporées. Le sensoriel et le sensible s'y rencontrent, s'inscrivant dans la mémoire corporelle — ou somathèque — à travers des fragments de souvenirs et de regards qui modifient les manières d'évoluer dans le monde.

La peau se révèle donc comme un site de savoir changeant et vivant qui porte les marques hypersensibles du vécu et les empreintes du toucher, visibles ou invisibles. Le premier chapitre s'intéressait aux dimensions relationnelles de la peau et à la transmission des savoirs incorporés, tandis que le second se concentrait sur la matérialité et l'image haptique pour susciter des sensations et transformer le rapport entre corps et œuvres. Il abordait également la douleur et le désir comme états d'être distincts, mais liés par l'intensité émotionnelle qu'ils représentent. Combinant ces éléments, le chapitre suivant s'appuiera sur le concept opérant d'interface pour analyser l'approche de TJ Shin et les mécanismes de transmission de ces savoirs par la peau qui y sont à l'œuvre.

³² Voir, par exemple, l'exposition *I Love You Like Mirrors Do* de Coyote Park, présentée au Leslie-Lohman Museum à New York, entre février et juillet 2023. À partir des archives du musée, Park s'inspire des photographies de Zanele Muholi pour réaliser des portraits illustrant des moments tendres d'un couple.

CHAPITRE 3

ENTRE BEAUTÉ, IMPÉRIALISME ET RACIALISATION: LA PEAU COMME INTERFACE DE SAVOIR CHEZ TJ SHIN, UNIVERSAL SKIN SALVATION (2019)

Dans ce chapitre, j'examinerai les dispositifs esthétiques employés par TJ Shin dans l'exposition *Universal Skin Salvation* (2018) afin de mettre en évidence la manière dont l'interface fonctionne comme un point de jonction catalyseur, déclenchant la matérialisation des relations sensibles, sociales et politiques à travers la peau. L'analyse s'ouvrira par une présentation de la démarche de l'artiste, suivie d'une description des différents éléments installatifs qui composent l'exposition et orientent l'expérience du sujet récepteur. Mon analyse s'appuiera ensuite sur les apports théoriques d'Anne Cauquelin concernant l'interface, ainsi que sur les lectures critiques de la peau et de la racialisation proposées par Sara Ahmed et Anne Anlin Cheng. Le langage esthétique de Shin, qui s'inspire de processus chimiques et biologiques tels que la fermentation ou la prolifération microbienne, ouvre un espace métaphorique permettant d'interroger la matérialité même du vivant. Ces procédés établissent des parallèles entre la peau et les mécanismes sociaux qui régissent la marchandisation des corps, la normalisation des apparences et la fétichisation des identités culturelles par les industries cosmétiques. En ce sens, l'exposition se présente comme un laboratoire critique où se croisent dynamiques biopolitiques et considérations esthétiques.

3.1 TJ Shin : écosystèmes relationnels

Actuellement basé·e à Los Angeles, TJ Shin est un·e artiste interdisciplinaire d'origine canadienne-coréenne dont la pratique remet en question les frontières entre art, science et spiritualité. Ses installations mobilisent des organismes vivants, incluant des bactéries, des plantes et des fermentations, ainsi que des images et des dispositifs technologiques, afin de reconfigurer le rapport au vivant. Shin propose des environnements immersifs qui éclairent la complexité des relations entre formes matérielles et symboliques, poétiques et politiques.

Bien qu'il n'ait pas été possible d'entrer directement en contact avec TJ Shin, plusieurs essais publiés en ligne constituent des sources pertinentes pour situer sa pratique dans un cadre esthétique et conceptuel plus large. En termes généraux, les projets de recherche-création de Shin, souvent conçus in situ, interrogent la complexité des rapports entre humain et non-humain, les discours scientifiques, les pratiques relationnelles queer, ainsi que les dynamiques biopolitiques qui en découlent. En parallèle à sa production artistique, ses écrits permettent d'explicitier et de prolonger ces questionnements. On observe

des points communs avec l'approche de Danger et de Frei Njootli, dans la mesure où leurs expositions ont une dimension processuelle et évolutive, se transformant progressivement au fil du temps. De manière similaire à Mauxion, Shin accorde une attention particulière à la matérialité des installations. Cela dit, son travail, qui s'étend à une diversité de médiums tels que le dessin, la gravure, la sculpture, la vidéo et l'installation, se distingue de celui des autres artistes par une approche plus scientifique d'un point de vue conceptuel. Ainsi, je présenterai brièvement ses recherches artistiques les plus récentes pour retracer l'évolution progressive des idées qui se développent depuis *Universal Skin Salvation* (2018) et attester de la cohérence de leur démarche.

Dans le cadre d'une réflexion toujours en cours sur les temporalités de l'archive et des relations géopolitiques, figure notamment la performance en ligne en direct de longue durée *Gotta Make Time (GMT)* (2025)³³, ainsi que l'installation *Signatures* (2024)³⁴. Dans la continuité de cette réflexion sur le temps, Shin publie l'essai *Paranoiac Time, Desynchronic Time* (2025), qui examine le contexte de la Guerre froide et du présent néolibéral, en s'appuyant notamment sur des références filmiques. Cet essai prolonge également des analyses antérieures de l'artiste portant sur la zone coréenne démilitarisée située entre la Corée du Sud et la Corée du Nord³⁵. Bien que ces recherches adoptent un angle nouveau par rapport à ses projets antérieurs, Shin y poursuit ses réflexions sur sa Corée natale et son histoire, profondément marquée par la guerre et la colonisation. En tant que personne issue de la diaspora coréenne, l'artiste se questionne sur les cicatrices inscrites dans la mémoire collective et les paysages naturels, tout en révélant la vitalité culturelle du pays et de ses savoirs ancestraux. La série *DMZ Wire Fence* (2023) propose des moulages céramiques de fragments de fil barbelé, matérialisant simultanément la frontière physique et sa charge symbolique³⁶. Ces préoccupations artistiques autour des notions de seuil et de frontière fondent l'analyse qui suit, centrée sur la peau comme interface.

³³ TJ Shin, *Gotta Make Time (GMT)*, 2025, *livestream* d'une durée de 264 heures.

³⁴ TJ Shin, *Signatures*, 26-29 septembre 2024, Parloir, Tournai (Belgique). L'exposition réunit dessins, sculptures et photographies analysant la circulation des images et des informations qui ont nourri le climat de paranoïa de la Guerre froide. Dans le contexte belge, siège de l'OTAN depuis 1967, la série questionne l'anxiété suscitée par la répartition géopolitique des nations ennemies et alliées.

³⁵ Souvent désignée par le sigle DMZ (de l'anglais, *demilitarized zone*).

³⁶ L'essai *야생의 파도와 함께 with tides of the wild* (2023) de TJ Shin mêle autofiction, carnet de voyage, poésie et théorie pour explorer la DMZ coréenne en tant que site de mémoire culturelle et de pouvoir étatique.

Comme montré précédemment, la peau constitue un site discursif, dont la matérialité participe à rendre le corps intelligible. Ce dernier apparaît non seulement comme le site à partir duquel la pensée s'élabore, mais aussi comme un lieu d'énonciation des discours. Dans une démarche d'autoréflexivité, Shin remet en doute les rôles de l'écriture et la parole de l'artiste, se questionnant sur la construction des discours et des savoirs en relation au pouvoir :

The sincerity of presenting my biography as if it were empirical evidence for an archive overstates the idea of personhood. And within an institution, personhood is often forced to fulfill certain social functions: repair, transformation, rehabilitation. Self-possessive speech—indicating ownership or possession of speech and agency—raises questions about the valuation of the artist's voice and the financialization of expression, both undergirded by grammars of racial reproduction and coercion. Consider the myth of the model minority, where people of Asian descent living in the United States are broadly perceived as contributing to, and are thus colluded within narratives of, socioeconomic progress (Shin et Dayal, 2024).

Ainsi, l'acte énonciatif, même lorsqu'il prend la forme du texte-œuvre, contribue d'une part à la formation des subjectivités, mais d'autre part, il ne peut jamais se détacher complètement des rapports de pouvoir hégémoniques (Butler, 1993, p. 171). Autrement dit, la parole de l'artiste n'échappe jamais complètement aux institutions, qui peuvent la réapproprier et l'instrumentaliser pour y inscrire leur propre discours. Dans ce contexte, la question se pose de savoir comment l'artiste, notamment lorsqu'il est racisé, peut préserver son agentivité au sein de sa pratique esthétique. Une des stratégies proposées par Shin consiste à maintenir l'opacité, une stratégie de refus destinée à priver le récepteur de tout savoir ou de tout comprendre (Shin et Dayal, 2024). S'inspirant du « droit à l'opacité » formulé par Édouard Glissant (1990), l'artiste se réserve ainsi le droit de rester insaisissable, protégeant son langage, sa subjectivité et son expérience vécue contre toute réduction ou instrumentalisation institutionnelle.

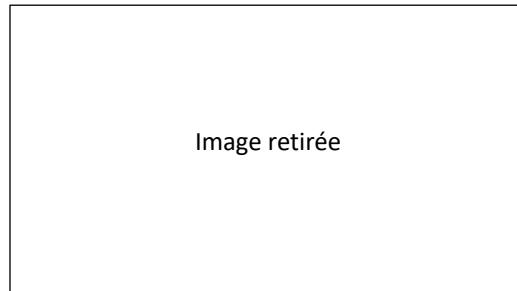
En termes de langage esthétique, les matières vivantes se prêtent particulièrement à la traduction de cette opacité, car elles sont intrinsèquement instables, évolutives et sujettes à dégradation. Plusieurs projets de Shin reposent sur une mise en scène du vivant, comme *The Vegetarian* (fig. 21, 2022)³⁷, inspiré du roman du même nom par Han Kang (2007)³⁸, qui explore la transformation spéculative et symbolique du corps.

³⁷ *The Vegetarian*, The Bows (Calgary, Alberta), 27 juillet – 24 septembre 2022.

³⁸ *The Vegetarian* (2007) de Han Kang raconte l'histoire de Yeong-hye, une jeune femme coréenne qui décide de devenir végétarienne. Son choix, perçu comme radical, déclenche des tensions familiales et sociales, et révèle les limites de l'individualité face à une société normative et patriarcale.

Dans *Malaria, Devouring Mother* (2023)³⁹ et *Breath of Preservation* (2023)⁴⁰, l'audioguide et l'herbier deviennent respectivement les supports d'une méditation sur la malaria, la toxicité et la contamination, ainsi que les tensions entre vie, mort et décomposition.

Figure 20 TJ Shin, *The Vegetarian* (vue de l'installation), 2022, The Bow.



Tiré de [The Vegetarian], par TJ Shin, 2022. <https://www.thebows.org/projects/the-vegetarian>

Comme en témoigne la diversité des formes mobilisées par Shin, ce sont plutôt les thématiques récurrentes qui assurent la continuité de sa pratique. En amont de ses travaux ultérieurs, *Universal Skin Salvation* (2018) établit les fondations de ses explorations sur la peau et la matérialité du vivant. Étant donné les liens entre peau, identité et savoirs, les idées qui traversent ses œuvres subséquentes trouvent également racine dans cette exposition, notamment celles liées aux frontières matérielles et métaphoriques, à la biopolitique et aux processus qui normalisent l'altérité. Les paragraphes suivants en proposeront une description plus détaillée.

3.2 *Universal Skin Salvation* (2018) : considérations esthétiques

Du 10 novembre au 16 décembre 2018, le centre d'art new-yorkais *Knockdown Center* présente l'installation immersive *Universal Skin Salvation*⁴¹. Pour l'occasion, Shin concocte une gamme de produits pour la peau à base d'ingrédients fermentés. Les visiteur-ses sont invité-es à tester sur leur peau des sérums, des lotions et des baumes hydratants créés à partir d'acide lactique. Les multiples composants de

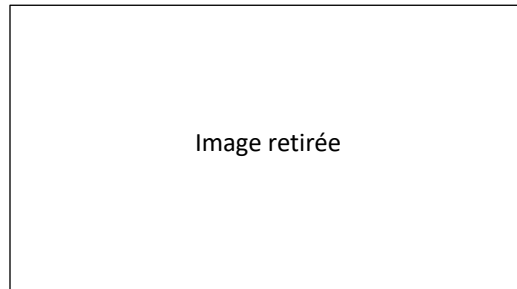
³⁹ TJ Shin, *Malaria, Devouring Mother* (2023), audioguide de douze minutes.

⁴⁰ TJ Shin, *Breath of Preservation* (2023), planche d'herbier avec spécimens des familles Asteraceae et Rubiaceae, fongicides, pesticides, fumée, lin, enveloppe.

⁴¹ Une seconde itération de l'installation est présentée au *Lewis Center for the Arts* de l'université de Princeton, entre le 14 et le 19 octobre 2019. *Universal Skin Salvation 2.0: Strange Life: Beauty, Race & War*.

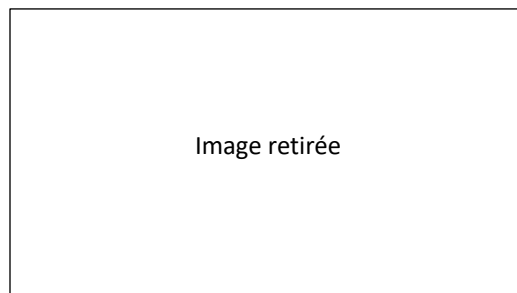
l'installation sollicitent la vue, le toucher et l'odorat, évoquant des souvenirs individuels et culturels, en faisant appel aux savoirs non-visuels, expérientiels ou sensoriels.

Figure 21 TJ Shin, *Universal Skin Salvation* (vue de l'installation), 2018, Knockdown Center.



Tiré de [Universal Skin Salvation], par Shin, Tiffany Jayeon, 2025.
<https://jaeyeonshin.com/UniversalSkinSalvation.html>

Figure 22 TJ Shin, *Universal Skin Salvation* (détail, autoportraits), 2018, Knockdown Center.



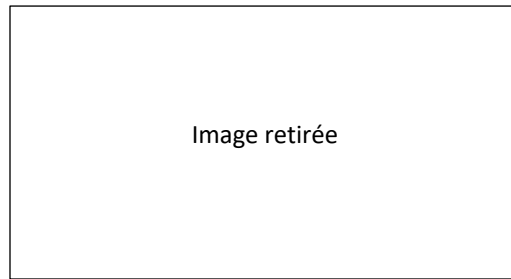
Tiré de [Universal Skin Salvation], par Shin, Tiffany Jayeon, 2025.
<https://jaeyeonshin.com/UniversalSkinSalvation.html>

À l'entrée de la salle d'exposition se trouvent trois socles sur lesquels sont posés des flacons (fig. 22), des pots et des compte-gouttes sans étiquettes remplis de liquides visqueux. Dans la salle, les composantes de ces concoctions faites maison, à leur état brut, sont également disposées sur une plateforme de bois surélevée par des blocs de béton. Le fait de rendre visibles les bocaux de verre et les entonnoirs utilisés dans la fabrication des produits rappelle davantage l'apparence d'une cuisine que celle d'un laboratoire scientifique. En contraste, les socles sur lesquels sont disposés les produits font écho aux présentoirs de boutiques haut de gamme où se vendent des cosmétiques, des parfums et d'autres produits de beauté. L'espace d'exposition devient donc un site artistique hybride qui imite la stérilité des laboratoires et des espaces commerciaux. Quatre autoportraits (fig. 23) de l'artiste sont accrochés au mur du fond. Fidèles à

une esthétique commerciale, ils s'inspirent d'images biomédicales ou publicitaires promouvant des produits pour la peau : ces assemblages photographiques encadrés présentent des gros plans de son visage et de ses mains, sa peau rendue luisante par l'application de produits.

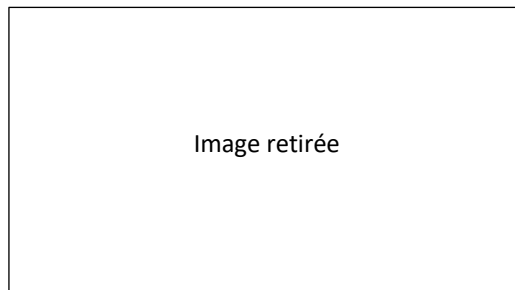
L'installation *Universal Skin Salvation* comprend également un sauna fonctionnel (fig. 24) aux parois transparentes, où il est possible de humer des vapeurs d'acide lactique diffusées sous la forme d'une fine bruine grâce à un humidificateur. La vidéo *Five Step Skincare* (fig. 25) renvoie aux routines de soins en cinq étapes qui ont été très en vogue en Corée avant de devenir populaires à l'international grâce aux influenceur-es en ligne. La narration de Shin crée une tension avec l'apparence d'une vidéo didactique, ses gestes révélant la nature répétitive et méthodique des routines de soins, qui nécessiteraient plusieurs applications par jour.

Figure 23 TJ Shin, *Universal Skin Salvation* (détail, sauna), 2018, Knockdown Center.



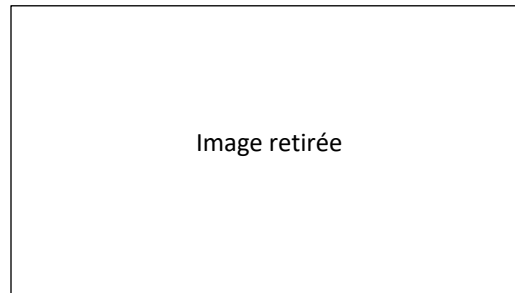
Tiré de [Universal Skin Salvation], par Shin, Tiffany Jayeon, 2025.
<https://jaeyeonshin.com/UniversalSkinSalvation.html>

Figure 24 TJ Shin, *5 Step Skincare*, installation vidéo, 2018.



Tiré de [Universal Skin Salvation], par Shin, Tiffany Jayeon, 2025.
<https://jaeyeonshin.com/UniversalSkinSalvation.html>

Figure 25 TJ Shin, *Universal Skin Salvation (Dermis, Lactic Acid, Porcelain and Vitrification)*, 2018, collage numérique.



Tiré de [Setting the Stage: Korean Women Artists on Performance and Beauty], photo par Lee, So-Rim, 2019.
<https://aaa.org.hk/en/like-a-fever/like-a-fever/setting-the-stage-korean-women-artists-on-performance-and-beauty>

Une affiche imprimée (fig. 26) présente certains ingrédients et procédés mis en avant par l'industrie cosmétique coréenne (la *K-Beauty*). Bien qu'elle prenne l'apparence d'une affiche didactique scientifique, avec images et schémas, elle véhicule en réalité certaines des idées de Shin sous forme de texte, organisé en quatre sous-sections : *Dermis*, *Lactic Acid*, *Porcelain* et *Vitrification*. Parmi les trois expositions analysées dans ce mémoire, celle-ci est la plus conceptuelle : elle comporte le moins d'éléments visuels en ce qui concerne l'iconicité et se déploie avant tout comme une expérience sensorielle. Danger et Frei Njootli expriment leur relation à travers des gestes performatifs, la fabrication d'objets et les résidus, tandis que le langage esthétique hypersensible de Mauxion résonne dans la poésie lyrique. Chez Shin, en revanche, les métaphores de la peau émergent du langage scientifique qui décrit des processus chimiques et biologiques. L'analyse conceptuelle qui suit s'inspire donc des quatre éléments mis en avant par Shin sur l'affiche.

3.3 *Dermis* : La peau comme interface chez TJ Shin

La peau reçoit des stimuli sensoriels, lesquels sont traités par le système nerveux et donnent lieu à des émotions, des affects et des pensées, ensuite enregistrés dans la mémoire. À l'inverse, le fait de vivre une émotion ou de se remémorer un souvenir peut parfois provoquer une réaction épidermique, telle que la transpiration ou la chair de poule. La peau agit donc comme une interface en permettant l'échange de données internes et externes au corps. Autrement dit, la peau constitue autant un objet de perception qu'un moyen de perception, voire, plus précisément, une interface. En partant de cette conception de la peau comme interface, je mobiliserai les théories d'Ahmed sur l'incorporation queer et celles de

Cauquelin sur l'interface afin de montrer comment *Universal Skin Salvation* favorise des relations empathiques au-delà des frontières culturelles.

Ahmed étudie en détail les mécanismes corporels et les relations sensibles, proprioceptives ou kinesthésiques, entre la peau, les cultures et les mondes. Selon elle, la peau, à la fois vecteur et objet de la pensée, constitue une interface matérielle jouant un rôle central dans les activités cognitives (Ahmed, 2006). En considérant l'orientation de ces processus sensibles et cognitifs, on observe un flux multidirectionnel d'informations : la peau absorbe et résorbe des données, traitant autant de connaissances qu'elle en génère. Cette dynamique implique une relation de réciprocité et d'interactivité. Concevoir la peau comme un site de savoir permet ainsi de mieux comprendre sa fonction d'interface.

Ces éléments m'amènent à une autre définition d'interface, relationnelle et technique : il s'agit d'une forme de relation entre deux ou plusieurs entités, conditions ou états distincts qui ne prennent forme que lorsqu'il y a une interaction active entre ceux-ci. Elle maintient, régule et exploite la séparation qui rend ces entités distinctes, tout en permettant une transmission ou une communication sélective d'informations entre elles, créant un système unifié. En d'autres termes, l'interface est une relation qui combine séparations et rapprochements : elle maintient chaque entité distincte tout en les reliant, formant une entité autonome qui détient ses propres caractéristiques. La simultanéité et la mutualité sont des caractéristiques déterminantes de cette relation (Hookway, 2014, p. 5). L'interface émergeant des nouvelles technologies, suppose une interaction active entre plusieurs éléments, simultanément distribués entre différents acteurs. L'action n'est plus unidirectionnelle : le logiciel, son utilisateur et le document sur lequel il travaille participent tous à une activité partagée (Cauquelin, 2013, p. 34). Organe psychosomatique complexe, la peau-interface serait donc un site interactif, catalyseur d'échanges entre les sens et les savoirs (Kellett, 2017, p. 53). La peau n'est pas seulement un agent de liaison, mais bien le moteur ou le vecteur qui assure ces transferts.

Dans son analyse des rapports entre peau et interface, présentée en introduction de ce mémoire, Jens Hauser propose la métaphore d'une « émulsification des savoirs » (Hauser, 2008), suggérant que l'émulsion permet de mélanger des substances hétérogènes. Si l'interface chimique existe dès qu'il y a coexistence de deux phases, elle n'est pas nécessairement visible à l'œil nu. À travers ses propres métaphores de la peau, l'approche de TJ Shin complexifie cette perspective en exposant l'invisibilité des dynamiques d'assimilation, d'uniformisation des savoirs et les risques d'exclusion qu'elles comportent.

L'émulsification, de façon métaphorique, homogénéise et efface les différences, tandis que la sédimentation rend visible la stratification des couches hétérogènes.

Le déploiement du concept d'interface dans cette installation est tripartite. La peau agit d'abord comme interface matérielle lors des contacts avec des objets, par exemple lorsqu'un produit est appliqué sur la peau. Ensuite, à travers la démarche autoréflexive de l'artiste, qui explore son identité à travers l'autoportrait fragmenté, la peau devient interface entre le corps de l'artiste et l'œuvre. Enfin, l'œuvre elle-même fonctionne comme interface entre le projet de l'artiste et sa perception sensorielle par le public.

3.4 L'acide lactique (LAB)

L'acide lactique, provenant du genre bactérien *Lactobacillus*, traverse l'ensemble des dispositifs de l'exposition, agissant comme un fil conducteur matériel et conceptuel. Shin décrit l'acide lactique comme étant un agent « vibrant, queer et animé », reconnu pour sa fortification du microbiote intestinal (Lee, 2020). Effectivement, des études récentes ont démontré que l'acide lactique peut améliorer la flore intestinale et la guérison des blessures, ainsi que renforcer le système immunitaire contre le stress post-traumatique (Knockdown Center, 2018). Ce composé bactérien, que l'on trouve naturellement dans le lait ranci, dans les muscles et dans les aliments fermentés comme le kimchi, occupe une place historique importante dans plusieurs traditions coréennes ancestrales, où il contribue à l'amélioration de la santé et de la beauté (Cheng, 2020). La pratique de la fermentation des matières organiques y joue un rôle central. En ce sens, le désir de rendre la peau plus résiliente par le *skincare* (soins pour la peau) serait une forme de réhabilitation face aux traumatismes de guerre.

L'acide lactique, alpha-hydroxy-acide (AHA) couramment utilisé dans les produits cosmétiques, stimule le renouvellement des cellules de la peau et exfolie les cellules mortes, offrant ainsi un teint plus lisse et lumineux. Ces propriétés ont été réappropriées par l'industrie de la beauté, qui le commercialise comme un ingrédient destiné au blanchiment de la peau (Vivien Lee, 2020). Shin dénonce l'objectivation des femmes coréennes par les industries cosmétiques américaines qui ignorent la provenance de l'ingrédient, ainsi que ses significations culturelles. Concernant l'extraction et la catégorisation des matières naturelles, Shin souligne :

On indigenous land, we classify the commons and the natural world as resources for capitalist expropriation, to be shaped, molded, collected, and privatized into isolated units. We celebrate the plasticity of these objects without endowing them with agency. And of course,

this history has everything to do with biopolitical struggles over resources of life, as well as which living organisms count as “human” to begin with, and which do not (Vivien Lee, 2020).

Selon Shin, le déterminisme biologique serait maintenu par des processus taxonomiques violents, qui visent à identifier et à classifier les espèces. S’inspirant des approches féministes en biologie et en physique quantique, l’artiste suggère aussi que le corps et ses instincts offriraient des indices somatiques qui remettent en question l’individualisme (Vivien Lee, 2020). La démarche artistique de Shin trace d’ailleurs des liens entre la diversité des identités queer et la force de la biodiversité. En d’autres termes, les corps des êtres vivants, même après leur mort, sont composés d’autres éléments organiques en constante interaction, ce qui contraste avec l’idée que le sujet évoluerait de manière autonome.

La prétendue linéarité des notions de l’hérédité et de l’héritage est mise à l’épreuve par le fait de vivre en tant que personne queer. Ahmed avance que l’héritage serait un phénomène à la fois corporel et historique. Les conditions de vie actuelles seraient héritées du passé, transmises non seulement par les gènes, mais également par l’ordre social et par les générations qui nous précèdent (2006, p. 125). L’héritage, qu’il soit biologique ou social, ne pourrait donc être réduit à un modèle linéaire, mais résulterait plutôt de rencontres, de contacts et de mélanges entre les êtres (Ahmed, 2006, p. 154). Il convient de rappeler que la peau, grâce à sa fonction d’interface, assure ce contact physique entre les êtres et facilite le partage des savoirs qui les relient. Ces théories sur la transmission du savoir partagées par Shin et Ahmed résonnent avec le concept de la peau comme interface et sa dimension queer, laquelle forme une rupture avec les idéaux liés à pureté, surtout raciale. Entrer en contact avec l’œuvre de Shin par des sens autres que la vue est l’une des façons d’en saisir plus aisément la signification.

Les ingrédients utilisés par Shin proviennent de fermentations, un processus au cours duquel des micro-organismes vivants, tels que des bactéries ou des levures, décomposent d’autres matières. En tant que réaction chimique naturelle, les ingrédients fermentés tendent à se séparer, phénomène appelé sédimentation. Sauf lorsqu’il s’agit d’un choix délibéré des créateurs, la sédimentation est généralement indésirable dans la production industrielle de produits cosmétiques. Les chimistes cherchent habituellement à formuler des produits stables afin de garantir une texture lisse et uniforme, processus que l’on désigne sous le terme d’émulsification, privilégiant ainsi l’homogénéité plutôt que l’hétérogénéité des substances.

3.5 Les industries de la beauté : émulsifier les désirs

Dans *Universal Skin Salvation*, l'artiste concentre son attention sur les industries cosmétiques américaines et coréennes. Ces deux industries sont ciblées en raison de leur prééminence économique et sociale à l'échelle mondiale, générant annuellement plusieurs milliards de dollars. Celles-ci constituent également un contexte propice pour analyser l'objectivation des corps et la manipulation du désir, au service de la valorisation sociale. Constatant la présence croissante de l'acide lactique dans la K-Beauty (l'industrie de la beauté coréenne), Shin dénonce l'invisibilisation du peuple coréen, de son histoire et de ses pratiques ancestrales, au profit d'une tendance émergente de l'industrie de la beauté qui fétichise une « peau coréenne », construction idéalisée et désincarnée.

Parmi les critères de beauté déterminés par la K-Beauty, on retrouve la blancheur de la peau, sa « *flawlessness* » (absence de défauts) et sa brillance immaculée (Eunice Lee, 2019). L'auteure coréenne-américaine Sable Yong affirme qu'une majorité des normes de beauté contemporaines sont irréalistes, montrant comment le « *Flawless Industrial Complex* » se perpétue grâce à la marchandisation des corps, un processus intensifié par la précarisation de l'économie. En raison de cette insécurité économique, la beauté, en particulier celle des femmes, devient alors une forme de capital (Yong, 2024, p. 132). Les possibilités de se réinventer en optimisant son corps sont aujourd'hui pratiquement infinies, et ce de façon insoutenable, comme le souligne Yong :

Beauty sponsored by capitalism makes its pursuit a never-ending list because the ways that one can participate in beauty culture are now endless. [...] It is difficult to remove our own desires for beauty from their history of patriarchal sexualized ideals and the moral contempt towards women's bodies throughout Western philosophies and religions (2024, p. 56-57).

En attribuant une importance démesurée à l'apparence physique, cette dynamique a pour cause d'exacerber l'anxiété liée à l'atteinte d'une beauté normalisée et l'asymétrie des rapports de genre. Sandra Lee Bartky attribue plutôt ce type d'objectivation sexuelle au « complexe beauté-mode » (*beauty-fashion complex*) qui est en soi une manifestation du patriarcat capitaliste. Cette fragmentation de l'identité engendre selon elle un sentiment d'aliénation causé par ce désir de se conformer à une féminité idéalisée (Bartky, 1982, p.132). Les chapitres précédents ont analysé comment certaines industries, telles que la pornographie et la mode, produisent des représentations qui excluent et exploitent certains corps de manière systématique. L'industrie de la beauté se révèle particulièrement insidieuse, car elle incite le sujet à consommer produits, traitements et interventions chirurgicales visant à améliorer son apparence, sans pour autant garantir une élévation de leur statut social, puisque tant d'autres facteurs entrent en jeu.

Le rôle du corps dans la production d'identités idéalisées s'étend aussi aux identités culturelles et à leur fétichisation. Les individus parcourent un marché mondialisé, s'appropriant des identités culturelles sous différentes formes, allant des vêtements aux accessoires. De façon plus radicale, les procédures médicales offrent la possibilité de transformer certains traits corporels pour correspondre aux idéaux esthétiques culturels (Pitts, 2003, p. 183). D'une part, l'efficacité limitée des produits cosmétiques entraîne des achats répétés et un réapprovisionnement constant. D'autre part, la permanence de certaines interventions médicales apparaît paradoxale, car elles reflètent parfois des tendances momentanées.

La capacité des individus à reproduire les normes conditionne leur sentiment d'appartenance ou d'exclusion, des mécanismes sociaux qui se manifestent dans les images commerciales (Richter, 2024, p. 7). La prolifération des images ne se limite pas à submerger les sens : elle véhicule également l'illusion que la beauté, les cultures et les modes de vie peuvent s'acheter : « *Public and virtual spaces are flooded with images of bodies in the form of analog and digital posters, commercials or influencer postings; they are ubiquitous across social media and, to a large extent, a defining feature of popular culture* », écrit Richter (2024, p. 7). La dématérialisation du corps et son absorption dans l'image marchande sont cependant perturbées dans *Universal Skin Salvation*, où aucun élément ne renvoie à la promesse d'un style de vie particulier. La peau est exposée, dépourvue de tout artifice ou ornementation.

En contraste avec la prépondérance de l'image commerciale dans la culture populaire, l'exposition *Universal Skin Salvation* privilégie une épuration du champ visuel. Teinté d'ironie, son titre évoque une rédemption universelle à travers la peau. Pourtant, l'installation ne fait aucune promesse de vente et propose plutôt une critique de l'universalité. En appliquant les produits sur sa peau et en respirant les bruines du sauna, le sujet qui fait l'expérience de l'installation ne peut que se fier à l'intention bienveillante de l'artiste. Pour accentuer le paradoxe entre sa proposition artistique et l'esthétique commerciale, Shin joue sur les contrastes entre ses fermentations artisanales et les matières issues d'une production industrielle synthétique. Il y a donc une alternance entre contenants volumineux remplis d'acide lactique jaunâtre et fioles aseptisées qui contiennent des lotions blanches et crémeuses. Les variations des couleurs et des textures invitent le sujet récepteur à considérer la frontière entre désirabilité et différence raciale (Cheng, 2020).

D'un côté, les désirs du sujet sont manipulés, homogénéisés et aplanis dans une logique marchande : blanchité, uniformité et brillance du teint. Shin politise et problématise les thèmes qui en découlent,

incluant l'impérialisme américain, la persistance des effets du colonialisme en Corée du Sud, la culture de consommation capitaliste, puis le racisme et le sexisme inhérents à ces systèmes d'oppression. À travers ses œuvres, l'artiste en critique les mécanismes, tout en évitant de condamner les consommateurs qui en sont la cible, laissant transparaître une certaine forme d'empathie à leur égard. La fragilité des contenants de verre et l'instabilité des matières vivantes reflètent la vulnérabilité du corps et la fragilité du sujet, susceptible de s'effondrer sous la pression des normes.

Figure 26 Jiyoung Yoon, *Me, No* (vues de l'installation), 2021 (2024), silicone, acier, National Museum of Modern and Contemporary Art (Séoul, Corée).



Photos prises par l'auteure.

L'ensemble des projets artistiques étudiés dans ce mémoire sont critiques de la quête incessante d'optimisation du corps, qu'ils confrontent à la vulnérabilité et à l'incongruité. Pour mettre en évidence les conséquences d'un effondrement effectif du sujet, je me tournerai brièvement vers un exemple issu d'un-e artiste autre que Shin. L'artiste sud-coréenne Jiyoung Yoon exprime habilement les inadéquations entre le désir de se conformer à des normes et la réalité matérielle qui limite le corps, en mettant en scène ce qui se produit lorsque le sujet s'écroule réellement face aux pressions sociales et esthétiques. Dans l'installation *Me, No* (fig. 27, 2021), six formes sculpturales en acier noir de volumes égaux, mais de surfaces incongrues échangent leurs « peaux » simulées par le silicone⁴². Ces dernières s'étirent et

⁴² Cette œuvre fait partie de la série *Yellow Blues_* (2021), présentée à la *One and J. Gallery*, Séoul (Corée). Elle explore l'introspection et l'individuation excessives liées à l'isolement durant la pandémie de COVID-19. Une itération de cette œuvre a également été présentée en 2024 au *National Museum of Modern and Contemporary Art*, Séoul (Corée).

s'affaissent, tels des vêtements mal taillés. L'œuvre exprime avec sensibilité les difficultés liées à la transformation de soi et de sa peau, particulièrement dans une société contemporaine où l'homogénéisation des apparences et la quête d'acceptation sociale exercent une pression insoutenable sur les individus. La peau se distend jusqu'à ce qu'elle éclate, puis retombe de manière inégale, recouvrant maladroitement chaque forme, les isolant les unes des autres. Ce qui est le plus percutant dans cette œuvre, c'est l'échec tangible de la peau à épouser les formes géométriques. Yoon, en représentant des peaux déchirées et transpercées évoque les blessures psychiques infligées par les normes sociales, tandis que Shin insiste sur leur nature insidieuse et intangible.

3.5.1 *Lactification* : mythes épidermiques de pureté et de beauté

De la même manière que les normes sociales s'immiscent subtilement dans la psyché, les effets immédiats de l'acide lactique sur la peau restent imperceptibles à l'œil nu. Certaines réactions chimiques, bien qu'actives à l'échelle microbienne, échappent à la perception humaine. Parallèlement, les dispositifs esthétiques de Shin explorent les tensions entre lisibilité et illisibilité de la peau, rappelant le concept d'opacité de Glissant. Au sens littéral, Shin crée certains produits opaques à texture crémeuse et unifiée. De manière métaphorique, leur blancheur évoque le processus de « lactification »⁴³, un terme inventé par le philosophe postcolonial Frantz Fanon (1952, p. 109) qui désigne le blanchiment d'une race ou le fait de la rendre laiteuse (Shin, 2018). Se révèle ici une fois de plus l'interconnexion entre théorie critique de la race (*critical race theory*), réactions chimiques et formes artistiques.

Le blanchiment de la peau, ou sa « lactification », constitue un exemple évocateur des façons dont le racisme se perpétue à travers les industries de la beauté, qui conçoivent la clarté de la peau comme une forme de capital social (Kellett, 2017, p. 172). Dans un contexte colonial, la lactification participe à la constitution du « schéma épidermique racial », que Fanon (1952) décrit comme un processus réduisant l'être humain et son identité à la peau, en portant une attention excessive aux variations de couleur de peau, ce qui conduit à hiérarchiser les distinctions ontologiques associées à ces différences et à valoriser la blancheur. Bien qu'ils puissent sembler invisibles ou naturels, ces mécanismes de racialisation sont historiquement et socialement constitués, puis reproduits par des industries telles que celle de la beauté, qui en perpétuent les effets sur l'expérience incorporée du sujet.

⁴³ Dans *Peau noire, masques blancs* (1952), Fanon dénonce le « complexe de lactification » pour désigner le désir de se conformer à la culture blanche, qu'il conçoit comme une forme d'auto-invisibilisation.

Les pratiques de blanchiment de la peau (*skin-bleaching*) reflètent une valorisation de la peau claire, ancrée dans des dynamiques complexes de classisme, de colonialisme et de racisme. Bien que souvent attribuée au racisme euroaméricain, cette préférence pourrait avoir des origines anciennes en Asie de l'Est, indépendamment du contact avec l'Occident. Combinant des interactions entre génétique, culture et sélection sexuelle, elle aurait modelé des schémas de reproduction favorisant les femmes à la peau claire et les hommes de statut élevé⁴⁴ (So-Rim Lee, 2019). Cela dit, comme l'a observé Cheng (2020), l'ubiquité des mythes raciaux du primitivisme et de l'orientalisme dans la culture populaire a nourri les fantasmes euroaméricains contemporains concernant l'objectification des corps féminins.

Si les effets de l'acide lactique sur le corps sont imperceptibles, ils sont majoritairement bénéfiques. En revanche, d'autres parasites, bactéries ou maladies invisibles, telle la malaria dans l'œuvre *The Vegetarian* (2023) de Shin, suscitent une anxiété culturelle forte. Dans certains contextes, comme la montée du racisme anti-asiatique durant la pandémie de COVID-19⁴⁵ ou du racisme anti-noir⁴⁶ et de l'homophobie⁴⁷ pendant l'épidémie du sida dans les années 1980, les corps des personnes racialisées sont construits socialement comme des vecteurs de contagion. En s'interrogeant sur les régimes scopiques qui gouvernent les corps malades, racialisés, genrés et considérés comme « Autres », Tina Takemoto écrit :

What has occupied our mind since is, not only the question of overdetermined visibility, but also that of invisibility: the visible bind of the body caught within institutionalized schemes of racial and gendered subjectivity complicated by the invisibility of those territorializations that occur within bodies: the visible and unknowable form of illness realized by the fact of illness and made vivid the moment it becomes personal (2001, p. 105).

L'impérialisme colonial engendre ainsi un mouvement paradoxal: il rend les corps physiques hypervisibles tout en rendant leurs identités invisibles, dans le but de faciliter leur assimilation (Takemoto, 2001, p. 121). L'assimilation implique un processus de dissimulation des indices qui marquent le sujet comme « Autre », ainsi qu'une incorporation de la blancheur et de l'idéal de pureté raciale en tant que construction sociale.

⁴⁴ Voir : Kowner, Rotem, & Demel, Walter (éds.). (2013). *Race and Racism in Modern East Asia: Western and Eastern Constructions*. Brill.

⁴⁵ Voir Chang & Jim (2021) qui analyse le racisme anti-asiatique dans le milieu artistique durant la pandémie de COVID-19.

⁴⁶ Pour une analyse des luttes et de la stigmatisation de la communauté haïtienne montréalaise durant la crise du sida, voir Namaste (2019).

⁴⁷ Pour un traitement des enjeux liés aux représentations artistiques pendant la crise du sida et à l'émergence d'un art queer, voir Alfonsi (2019).

Pourtant, cette reproduction de la blancheur chez le sujet colonisé est vouée à l'échec (Cheng, 1996, p. 188). Effectivement, les discours scientifiques et littéraires, les représentations visuelles et les normes sociétales ont fait en sorte que la peau est à ce jour l'un des principaux marqueurs de la prétendue appartenance à un groupe ethnique ou à une classe socioéconomique, du genre, de la race ou de l'âge d'un individu. Cependant, la lecture de ces indices ne peut agir comme preuve véridique, car celle-ci est presque toujours, partielle, ambiguë ou erronée.

À travers la juxtaposition de produits émulsifiés et sédimentés, Shin m'amène à considérer comment les héritages racistes du colonialisme et de la guerre ont stratifié l'expérience des sujets, comment les normes de beauté pèsent sur les personnes socialisées en tant que femmes, et comment la culture de consommation capitaliste contribue à leur objectification.

3.5.2 Devenir porcelaine : armures épidermiques idéalisées

Les autoportraits photographiques présentés dans l'exposition illustrent différents produits (crèmes, sérums et brumes hydratantes) en contact direct avec la peau. Par exemple, la membrane translucide et visqueuse d'un masque facial est appliquée sur la paume ouverte de Shin. La peau de sa main devient alors l'interface entre le tissu imbibé d'acide lactique et les tissus dermiques appelés à l'absorber. Le geste d'enduire sa peau d'une « seconde peau » traduit un processus de métamorphose, où l'acide lactique produit l'illusion d'une surface cutanée lisse, brillante, presque artificiellement plastifiée. Shin compare ce processus à une « vitrification », soit la métamorphose d'une substance vers un état solide, à l'image du verre. Il illustre la manière dont la *K-Beauty* propose une « peau coréenne » idéalisée, objectivant la femme coréenne : « *She is a still life and a portrait at the same time. She is a desiring agent yet repellent subject, persistently sexualized yet stripped of personhood* » (Shin, 2018). Représentée en tant qu'objet de désir, l'identité sexuelle de cette dernière est obfusquée.

Cette esthétique s'inscrit dans un régime visuel marqué par la fétichisation et la sexualisation. En photographie notamment, le « schéma épidermique racial » se manifeste par des techniques qui magnifient la surface cutanée et produisent un effet de texture laquée, lisse et brillante (Shin, 2018). La peau se transforme alors en porcelaine, c'est-à-dire dure, blanche et résiliente. Or, comme le souligne Cheng (2019, 2020), la fascination érotique et fétichisée pour la porcelaine est historiquement liée à la construction d'une féminité asiatique. Ce matériau évoque une fusion contradictoire et symbolique entre corps et objets, peau et matière, fragilité et robustesse. À travers ses œuvres, Shin révèle les tensions

entre la consommation mondialisée des produits de beauté « asiatiques » et l'effacement du sujet racialisé qui les incarne :

For Shin, who emigrated to Canada from South Korea as a child, fermented foods such as kimchi were understood to be beneficial to gut health and a critical source of comfort in the face of a foreign diet. At the same time, she had to negotiate new cultural perceptions of these foods as now presumably strange or smelly. In the recent consumer appetite for K-Beauty, Shin saw the contradictions between the desire for Asiatic beauty (flawless, porcelain skin) and the erasure of racialised presence, both a need to exoticise and normalise at the same time (Cheng, 2020).

Alors que l'apparence de la peau est érigée en fétiche culturel et idéalisée, certaines pratiques, comme la fermentation des aliments, sont simultanément dévalorisées et perçues comme répulsives. Cette contradiction illustre ce que Haraway (1988) désigne comme une hiérarchie sensorielle occidentale : la suprématie du regard comme outil de domination, reléguant les autres sens au rang de l'impur ou du secondaire. Dans son traitement de l'image, Shin agrandit des fragments de peau, ce qui en accentue la texture. Cette évocation du toucher est pertinente également puisqu'elle permet d'accéder à des savoirs perdus ou dispersés en raison d'un déracinement géographique et une perte de repères culturels (Kellett, 2017, p. 59). En associant des matières hétérogènes à des images morcelées de son corps, Shin révèle les frontières entre visible et invisible, substances aseptisées et composés chimériques. Le concept de peau comme interface rend compte de l'expérience incorporée, de la mémoire sensible et l'identité du sujet. À l'inverse, la peau-surface constitue le site où se projette l'exotisation du corps féminin asiatique dans la culture de consommation mondialisée.

Comme le montre Shin, l'industrie des cosmétiques prétend rendre la peau impénétrable et résiliente face aux menaces anxigènes provenant de l'environnement. Le marketing promet de renforcer la barrière cutanée, offrant l'opportunité de « faire peau neuve », de se transformer et d'améliorer santé et apparence. Ces promesses, dénuées de toute garantie, poursuivent avant tout les intérêts économiques des entreprises. Néanmoins, les discours et les images qu'elles diffusent s'imprègnent dans la psyché, faisant de la peau une frontière à la fois physique et psychique, protectrice contre des menaces de contagion réelles ou imaginaires.

En art, la peau est souvent envisagée comme révélatrice de l'intériorité psychique du sujet représenté. Le concept de « moi-peau », développé par le psychanalyste français Didier Anzieu, explique comment l'identité du sujet se manifeste à la surface de la peau, qui constitue la frontière psychique et corporelle

du moi (Takemoto, 2001, p. 105). Cette « peau-frontière » participe à la formation du « Moi » psychanalytique, tout en restant perméable à l'influence d'autrui. Tout débordement de cette enveloppe cutanée est perçu comme un échec, rendant l'identité de l'individu vulnérable. De cette réflexion découlent les concepts de « seconde peau » et d'« armures épidermiques », dispositifs conçus pour renforcer ces défenses (Borgerson & Schroeder, 2018, p. 114). L'expérience de *Universal Skin Salvation* implique que l'acide lactique pénètre à la fois la peau et les voies respiratoires. En franchissant les parois plastiques du sauna, les frontières corporelles du spectateur sont compromises, générant une interaction corporelle avec l'œuvre. Cette situation d'envahissement consensuel interroge la territorialisation des frontières et l'esthétique de la contamination par « l'Autre ». Ce geste artistique, potentiellement intrusif, permet à Shin de confronter la contamination et la pureté, la vulnérabilité et la résilience, dans un contexte marqué par l'héritage du colonialisme et de la violence.

3.5.3 Contre la vitrification : les matérialités queer

Dans *5 Step Skin Care*, la narration de Shin met en évidence les contradictions constitutives de son expérience incorporée : « *To want desire, to be desired, and to be dispossessed are one thing . . . a subject emerges from and through the fetish* ». La parole et les autoportraits de l'artiste dévoilent un corps hanté par des blessures invisibles, porteur d'un héritage traumatique inscrit dans la mémoire corporelle : « *I am now who I am from the leaks of vulnerabilities that animate the marks of war, a war that I cannot remember and a war that remains in the vast consciousness forgotten* » (Shin, narration de *5 Step Skin Care*, 2018). La guerre de Corée se rejoue donc dans la chair de Shin, mais c'est précisément à travers les failles du corps que peut s'amorcer un processus de subjectivation (Wong, 2018).

Par cet échec de structurer la mémoire en un récit cohérent, Shin parvient à résister aux mécanismes d'essentialisation de la culture coréenne. D'après Marks, idéaliser « l'authenticité » d'une culture minoritaire équivaut à croire que celles-ci peuvent être réduites à des signes facilement consommables. Cela réduit donc la mémoire, un processus vivant et instable, en une sédimentation du processus de remémoration (Marks, 2000, p. 66). Tandis que la culture et la mémoire sont fétichisées sous forme de signes lisibles, le corps, lui, est soumis à l'idéalisation d'une peau unifiée et lisse. La promesse de la *K-Beauty*, celle de « réparer la barrière cutanée », fait figure de métaphore du processus de guérison.

Les recherches de Shin en biologie l'ont mené-e à concevoir le corps en soi comme queer, poreux et ingouvernable. Les êtres vivants seraient un assemblage d'espèces multiples, rendu possible grâce à la

symbiose bactérienne et au transfert horizontal des gènes. Cette idée contredit les théories darwiniennes de l'hérédité verticale des gènes, de la reproduction hétérosexuelle et de la sélection naturelle comme forces principales derrière l'évolution. Chaque être vivant serait donc un mélange d'expériences et d'appartenances qui s'influencent et s'entrelacent.

Dans le contexte de *Universal Skin Salvation*, la stratification des ingrédients dans les bocaux et les mélanges hétérogènes contribue à nourrir une réflexion conceptuelle plus large sur les relations interculturelles et les modes de vie queer. La fermentation, en effet, est un processus de transformation de longue durée impliquant une diversité des microbes et des levures qui requièrent du temps, de l'espace et une attention constante (Asia Art Archive in America, 2022). Le *care* porté à ces cultures constitue ainsi une forme d'attention soutenue, comparable aux gestes investis dans les relations d'amour, de *kinship* et de communauté.

3.6 Conclusion

La pratique de Shin révèle à quel point la peau est devenue un objet de fascination contemporaine, accélérée par l'instantanéité des technologies de modification des images virtuelles (réseaux sociaux, filtres IA, applications de retouche) et l'accessibilité montante des interventions médico-esthétiques (botox, rétinoïdes, laser dermatologique). Ces dispositifs, amplifiés par les industries de la beauté coréennes et américaines, contribuent à la fois à la valorisation d'une peau lisse, claire et unifiée et à la diffusion de normes corporelles codifiées.

L'art contemporain portant sur la peau offre, en revanche, un espace critique où ces désirs et ces pratiques peuvent être négociés sans aliéner davantage les individus impliqués dans la culture de la beauté. En mobilisant l'interface, à travers l'autoreprésentation de son corps, la fabrication de produits et la présentation de fermentations vivantes, Shin invite le public d'examiner les relations entre soi et l'œuvre, entre soi et l'artiste, ainsi qu'entre soi et l'industrie de la beauté, en tant qu'acteur à part entière plutôt que comme simple cible de consommation. Les composantes organiques de l'épiderme et de l'acide lactique, ainsi que la vitrification et de la lactification sous-tendent une réflexion sur la complexité des rapports interculturels et sur le mythe du multiculturalisme, souvent perpétué par les industries esthétiques et les institutions artistiques.

Le spectateur qui choisit ou non d'appliquer un produit sur sa peau engage une expérience corporelle et sensorielle directe, apportant une dimension supplémentaire à la réflexion sur le soin et le *care* développée tout au long de ce mémoire. Le chapitre final approfondira et conclura cette réflexion autour du désir, du *care*, de l'amour et de la relationnalité, tous dynamisés par la peau.

CHAPITRE 4

LA PEAU COMME INTERFACE DE L'AMOUR

Le présent chapitre propose une analyse transversale des œuvres de Dayna Danger, de Caroline Mauxion et de TJ Shin afin d'explorer de quelles façons l'amour y émerge en tant que dynamique relationnelle en devenir, activée par la peau. L'amour est parfois décrit comme un mouvement de l'âme ou un sentiment intime. Dans le cadre de ce mémoire, l'amour est plutôt envisagé comme un processus incorporé, affectif et érotique qui se construit par le contact. L'interface peut être considérée comme un dispositif qui rend possible le contact, sans toutefois en assurer la réalisation. Il peut y avoir la présence d'une interface, tel un écran tactile, mais qui demeure inactive sans le toucher. Quant à l'amour, il ne peut advenir que dans la réciprocité d'un lien entre des êtres. L'interface, et donc la peau, établit les conditions matérielles d'un échange, mais l'amour exige une ouverture à l'autre, ainsi qu'une mise en relation affective et incorporée, qui va au-delà de la médiation technique. À la suite de mes analyses des œuvres de Danger, Mauxion et Shin, et en me basant sur leurs propos, le type d'amour qui en découle est foncièrement relationnel et repose sur une éthique de la responsabilité partagée, du *care* et de l'interdépendance.

4.1 Définir l'amour

En français, le mot « amour » est polysémique et n'implique pas nécessairement la présence de relations interpersonnelles. Il peut désigner un attachement à des objets, à des idées abstraites, ou encore le fait d'éprouver de la joie à l'égard d'un être, même en son absence. Parmi les définitions qu'il propose, le philosophe André Comte-Sponville décrit ce type d'amour comme le « plaisir à voir, toucher, sentir, connaître ou imaginer » (1999, p. 328), insistant ainsi sur sa dimension cognitive et sensible. D'après le *Dictionnaire de l'Académie française* (2025), le verbe *aimer* se définit comme : « Être porté, attiré, entraîné vers quelqu'un par un penchant instinctif fait de désir et de sympathie mêlés ». En anglais, le terme *love* englobe également un large éventail de significations, incluant les relations (ou la notion de *kinship*), l'attirance sexuelle ou affective (amour physique), l'appréciation esthétique ou encore de dévotion religieuse (amour spirituel).

Dans le but de préciser les différentes déclinaisons de l'amour, le sociologue John Alan Lee propose une typologie inspirée de l'héritage sémantique gréco-romain du terme (Favez, 2013). En ayant recours à une métaphore chromatique, Lee souligne la manière dont les formes d'amour peuvent varier et se mélanger au fil du temps. Il identifie ainsi trois « couleurs primaires » de l'amour : *Éros*, qui désigne un amour

érotique et passionnel fondé sur l'attirance physique ; *Storgè* qui réfère à un amour davantage parental ou amical ; et *Ludus*, issu du latin *ludere* (« jouer »), associé à un amour séducteur et sans engagement. Les styles secondaires résultent de la combinaison des styles primaires : *Mania*, qui associe *Éros* et *Ludus*, caractérise un amour intense et obsessionnel ; *Pragma*, qui réunit *Storgè* et *Ludus*, renvoie à un amour pragmatique à long terme ; enfin, *Agapè* qui combine *Éros* et *Storgè*, désigne un amour dévotionnel et inconditionnel (Favez, 2013). Enfin, *Philia* correspond à une amitié profonde ou à un amour de l'humanité, tandis que *Philautia* désigne l'amour de soi ou le sentiment d'être « bien dans sa peau » (Parr, 2024). Le champ sémantique de l'amour est donc vaste et varie considérablement selon les contextes linguistiques et culturels.

Les relations peuvent se déployer à au moins trois niveaux : avec soi-même, avec autrui et avec le monde. Selon un point de vue néo-matérialiste, la capacité d'affecter ou d'être affecté, un phénomène relationnel, se distingue des émotions qui seraient des manifestations psychologiques individuelles (Braidotti, 2019, p. 45). Si l'objectif est de saisir la complexité du tissu relationnel entre humains et non-humains, l'amour en tant qu'affect ne devrait pas être circonscrit à une vision individualiste et psychologisante. Le corpus choisi permet d'appréhender l'amour à différentes échelles, soit l'amour de soi, l'amour pour ses proches, ainsi que l'amour pour sa communauté ou sa culture. Pageot propose une définition de la communauté qui « se constituerait donc d'abord sur la base d'un principe de responsabilité réciproque inhérente à la relation intersubjective » (2025, p. 16). Selon des perspectives transculturelles et transnationales, les recherches de Pageot (2025, p. 9-18) menées au sein des communautés autochtones permettent d'envisager la *relationnalité* autant comme une méthodologie de recherche qu'une approche en histoire de l'art. Celle-ci vise à refléter une plus grande variété de pratiques artistiques relationnelles, souvent axées sur le processus, le geste et la performativité, à travers une multitude de techniques formelles.

En concevant l'amour comme un phénomène relationnel, affectif et incorporé, l'étude de la peau en histoire de l'art accorde une place centrale à la circulation des savoirs incorporés, aux matérialités issues d'échanges interculturels, ainsi qu'aux émotions et aux sens, qui sont des éléments contribuant à la richesse des démarches artistiques contemporaines. Comme le souligne bell hooks : « *Women, along with the culture as a whole, need constructive visions of redemptive love. We need to return to love and proclaim its transformative power* » (2003, p. 15), ce qui met en évidence le rôle transformateur de l'amour dans la vie individuelle et collective. Dans cette perspective, je m'intéresse à l'amour en tant qu'outil stratégique pour renforcer les liens au sein des communautés (queer, autochtones, crip ou diasporiques) et entre elles,

en vue de favoriser la formation de coalitions entre mouvements sociaux à travers les différences de race, de classe, de genre et de capacités.

Il ne s'agit pas ici d'une conception édulcorée de l'amour qui tend à minimiser les rapports de pouvoir et d'oppression. Comme le note Han : « *Political action is mutual desire for another way of living — a more just world aligned with eros on every register. Eros represents a source of energy for political revolt and engagement* » (2017, p. 44), l'amour peut ainsi se concevoir comme un geste politique, incarnant un désir de résistance face aux structures d'oppression. Je propose donc de revendiquer son potentiel radical en tant que vecteur d'empathie et de solidarité politique, à travers l'analyse de sa présence dans l'art contemporain.

Partant de cette conception de l'amour mise de l'avant par hooks et Han, je chercherai à démontrer comment la visualité haptique, comme mode de perception tactile et sensible, est employée pour faciliter la lecture de cet amour dans l'art. Pour ce faire, je m'appuie notamment sur les théories d'Amelia Jones sur la vulnérabilité des expériences esthétiques dans l'art contemporain, où la peau agit comme une interface entre l'œuvre, le corps de l'artiste et celui du sujet récepteur.

4.2 L'amour comme devenir relationnel à travers la peau

Afin de transformer les façons dont nous habitons le corps et la peau, l'intégration corporelle des savoirs est un outil puissant. Néanmoins, accéder à certains savoirs, tels que des souvenirs traumatiques relégués aux profondeurs de la mémoire corporelle, sont difficilement traduisibles par des mots. Jusqu'à maintenant, verbaliser son amour pour certain-es peut rendre tangible la crainte de perdre un être cher ou peut même représenter un risque de violence.

Au fil des conversations avec mes ami-es, j'ai appris à mieux comprendre cet amour sans paroles qui existe au sein de nos familles et de nos communautés. Parler d'amour peut parfois être accompagné d'un sentiment de vulnérabilité, voire de douleur ou d'un inconfort émotionnel, et cet amour n'est dès lors pas mis en mots. Entre les silences et les rires, l'amour de nos parents et grands-parents se reçoit sous la forme de pantoufles en Phentex, de pâtes pétries en quenelles ou de mangues tranchées puis placées dans des contenants surnommés en plaisantant : « boîtes d'amour ». Ma réflexion sur la présence de cet amour en art contemporain a d'abord germé lors de ma visite à Cassel en Allemagne en 2022. À l'occasion de la quinzième édition de la documenta, l'artiste Tuán Mami collabore avec la communauté vietnamienne

locale pour aménager un jardin d'herbes et de plantes. *Vietnamese Immigrating Garden* (fig. 28)⁴⁸ est un projet transgéographique qui rassemble les histoires et les expériences des personnes qui ont quitté le Vietnam pour émigrer de l'Asie vers des pays occidentaux. Curieusement, l'arôme familier des herbes m'a plongée dans la nostalgie des repas savourés en compagnie de ma meilleure amie Thao et sa famille. C'est en se remémorant ces précieux souvenirs qu'elle partage avec moi le mot *thương*, dont le sens est difficilement traduisible, mais qui réfère à un amour caractérisé par la compassion, le *care* et l'altruisme.

Figure 27 Tuấn Mami (collectif Nhà Sàn), *Vietnamese Immigrating Garden* (vues de l'installation), 2022.



Photos prises par l'auteur.

En l'absence de mots, ou de langage partagé, l'affection peut être communiquée autrement. Pour ma *nonna* (grand-mère en italien) Anna, elle se manifeste à travers de larges couvertures crochetées, ou dans la préparation de plats qui requièrent parfois plusieurs jours de préparation. Ma grand-mère a quitté son pays natal d'Italie à la suite des ravages de la Seconde Guerre mondiale. La communication entre nous a toujours été limitée, puisqu'elle ne s'exprime que dans sa langue maternelle, tandis que ma socialisation linguistique s'est faite en français et en anglais. En somme, la cuisine, le crochetage et le jardinage sont des exemples de pratiques qui mobilisent des savoirs incorporés, où le geste est le moyen par lequel se transmet l'amour. Les expériences personnelles décrites ici se rapportent à mon propre point de vue, mais

⁴⁸ Tuấn Mami (collectif Nhà Sàn), *Vietnamese Immigrating Garden*, 2022, installation présentée à documenta 15, Cassel (Allemagne).

s'inscrivent dans un schéma récurrent chez les enfants issus de l'immigration ou marqués par des héritages traumatiques transmis de génération en génération.

Comme je l'ai montré dans le premier chapitre, le travail de Dayna Danger constitue une représentation visuelle de l'amour porté à ses proches. Le temps consacré à la fabrication d'un objet devient une forme de cet amour, matérialisé par l'empreinte laissée sur sa peau dans *#MétisAF*. L'apprentissage, la transmission et la pratique des techniques ancestrales, telles que le touffetage, le perlage et le tannage, sont des processus longs et ardues. Ils relèvent également d'une forme d'amour. Ce sont des choix délibérés : s'intéresser à l'autre, lui offrir une part de soi à travers un objet fabriqué et décoré de ses propres mains. Ces gestes sont des investissements du corps et des sens, soit des expériences profondément incorporées. Ce qui est présenté dans l'espace de la galerie n'est donc pas un simple objet d'art détaché de l'artiste, mais bien la trace de ses relations, la manifestation d'un savoir partagé et la synthèse de plusieurs formes d'expertise mises en commun.

Chez Dayna Danger, l'amour apparaît comme un choix, un engagement actif et une dynamique de réciprocité. Cette vision rejoint celle de bell hooks, qui consacre cinq ouvrages à l'amour comme pratique politique et transformatrice. Aimer, écrit-elle, suppose une ouverture à l'autre, au risque de se sentir vulnérable :

When we are taught that safety lies always with sameness, then difference, of any kind, will appear as a threat. When we choose to love we choose to move against fear — against alienation and separation. The choice to love is a choice to connect — to find ourselves in the other (hooks, 2001, p. 93).

Penser l'amour comme un choix, c'est lui donner la forme d'un geste conscient et délibéré, qui se manifeste dans le corps par les manières d'être et par la disposition à être touché et affecté par autrui. Cette exposition corporelle n'est pas neutre, car ce qui en jeu est la possibilité d'aimer. La condition matérielle du corps permet d'entrer en relation avec le monde, tout en comportant le risque de blessures, de maladies ou de mort (Rivera, 2015, p. 154). La peau, par sa nature fragile et vieillissante, illustre cette dualité entre ouverture au monde et vulnérabilité.

Le deuxième chapitre de ce mémoire positionne le travail de Caroline Mauxion comme un site de savoir hypersensible, où matière et image sont imprégnées de ses expériences incorporées. La présence de son corps en image ne se traduit pas forcément par un récit narratif, mais se manifeste plutôt dans l'expression

de sensations. Chaque partie de ses sculptures en plâtre, fragiles et vulnérables à leur environnement, s'appuient les unes sur les autres, se soutenant mutuellement dans un équilibre précaire. L'architecture même de ses pièces forme un rapport d'interdépendance entre celles-ci. Selon mon interprétation, ces installations donnent à voir des relations d'interdépendance formées à travers le *care*. Le geste artistique ne se déploie pas dans l'expressivité gestuelle ou des mouvements amples, mais dans une pratique subtile, graduelle et stratifiée, qui s'élabore couche par couche, à l'image de la peau qui se forme, se dégrade et se régénère. Malgré le désir prenant de rendre la peau impénétrable, le travail de Shin montre que les êtres vivants demeurent fondamentalement vulnérables face au temps et à l'environnement. Les œuvres de Mauxion et de Shin, intrinsèquement instables, rappellent que la force ne réside pas dans une prétendue invulnérabilité, mais dans la reconnaissance des fragilités. De manière analogue, Danger et Frei Njootli suggèrent que la guérison s'articule à travers la relation à l'autre, la confiance et le soutien mutuel.

Selon Grossman qui s'inspire de Nietzsche et de Deleuze, la sensibilité « n'est plus à entendre alors comme faiblesse, passivité d'un sujet aisément heurté par l'hostilité ou la violence du monde extérieur. La sensibilité est la faculté de capter des forces, de s'en nourrir et d'accroître la puissance d'agir (Grossman, 2017, p. 40). La capacité à être affecté rend vulnérable à des sensations et des émotions que l'on préférerait éviter. Pourtant, elles font partie intégrante de l'expérience des êtres vivants, appelés à coexister pour survivre. La sensibilité est donc source de puissance.

4.3 Perception, érotisme et vulnérabilité

L'histoire de l'art et la critique modernes, héritières de l'esthétique kantienne se fonde sur l'effacement du sujet individuel, incarné et désirant, puisque l'artiste et le critique doivent adopter une position de transcendance (Jones et Warr, 2005). Selon ce paradigme moderne, le sujet récepteur, présenté comme universel, est présumé masculin, blanc et Occidental. La répression du corps dans l'histoire de l'art moderne s'expliquerait donc par son association au féminin. Cet effacement participe à reproduire les logiques de domination patriarcales, coloniales, hétérosexistes et de classe (Jones et Warr, 2005). L'art corporel se développe ainsi en tension avec cette appréciation de l'esthétique kantienne, selon laquelle le désir et l'expérience sensorielle viendraient « polluer » l'expérience désintéressée du sujet récepteur (Jones, 2006, p.14).

Empruntant à la psychanalyse, Jones démontre que la distanciation imposée par la visualité optique est motivée par la peur d'une perte de soi, soit d'une distinction qui s'effrite entre le sujet représenté et l'objet

de sa perception. La subjectivation, explique-t-elle, passerait davantage par la visualité haptique, telle que théorisée par Marks. Ce mode de perception visuelle, qui sollicite le toucher par le regard, entraîne une immersion du sujet dans l'objet de son désir (Jones, 2006, p. 20). Selon Marks, la visualité haptique serait érotique, puisqu'elle permettrait un respect de la différence, tout en impliquant une perte de soi en présence de l'autre (2000, p. 192). En d'autres mots, elle mobiliserait le désir et dynamiserait l'expérience sensorielle dans le but de susciter de l'empathie. Cependant, son effet reste conditionnel à la disposition du sujet à se laisser affecter par l'autre.

Selon Han, l'érotisme naît de ce décentrement, par lequel le sujet cesse de se replier sur lui-même pour se rendre disponible à l'altérité. Ainsi comprise, l'érosion du soi ouvre un espace de relation avec l'autre, dans sa différence. Han caractérise la reproduction de ce qui est facilement reconnaissable et consommable comme « l'enfer du Même » (*the inferno of the Same* ou *Die Hölle das Gleiche*). De manière convergente, Baqué observe que l'avènement du cybersexe à l'ère contemporaine aurait privé chacun-e de la possibilité de se risquer à se dévoiler à l'autre et d'ouvrir son corps au plaisir partagé. Ce contexte annonce « la fin de la rencontre hasardeuse et furtive, la mort d'une certaine culture urbaine indissociablement faite de séduction et d'échecs, de traques érotiques et de fulgurances transgressives » (2002, p. 37). Condition de l'amour, de l'empathie et de l'érotisme, la peau s'effrite alors comme frontière pour devenir l'interface incorporée du désir. Elle serait le point d'ancrage empêchant le corps et les relations d'être réduits à des commodités, en les inscrivant comme extensions d'un sujet sensible et désirant, perpétuellement en devenir.

Depuis 2022, Mauxion poursuit le développement de son lexique personnel, sensible et visuel de l'érotisme, insinué dans la viscosité des textures, l'évocation des organes génitaux dans la forme des sculptures, la chaleur du soleil, ou encore les poils visibles sur la peau. Sans représenter le corps dans sa totalité, il s'en dégage un érotisme où se superposent et s'entrelacent ces fragments de désir : la peau qui se replie sur elle-même, qui se déploie, qui entre en contact avec d'autres peaux — réelles ou simulées par la matérialité du latex et du plâtre teinté. La nature insaisissable de l'image, une hantise du souvenir, lui confère une charge érotique peut-être encore plus importante que si elle avait choisi de montrer des images plus explicites. Pour Mauxion, l'exploration de son désir pour des corps *queer* déclenche un processus d'émancipation intime et politique, où la subjectivation transite par le corps (2024, p. 30). Un corps qui agit selon ses désirs pour l'autre est un corps actif qui cesserait d'être simplement un objet de

désir. La double objectivation de son corps, féminin et *crip*, est renversée. Il s'agit maintenant d'un corps désirant et doté d'agentivité.

4.4 La mise en échec et la vulnérabilité comme stratégies esthétiques

S'appuyant sur la pensée foucauldienne, qui insiste sur l'historicité et la mutabilité des forces qui façonnent la subjectivité, Pitts décrit le corps comme un site de contrôle social, mais aussi comme un investissement, un projet toujours inachevé, une matérialité en devenir qui acquiert son sens à travers la représentation symbolique et les pratiques matérielles (2003, p. 29). Parmi les pratiques de modification corporelle qu'elle identifie comme subversives, elle cite le tatouage, le perçage et la scarification. Selon elle, « *The political sense of hopefulness surrounding the body hedges on the failure of social control to ever achieve completion* » (Pitts, 2003, p. 40). Ces pratiques de la peau sont subversives parce qu'elles révèlent un échec du contrôle social. Faisant écho à cette idée, Han affirme que l'achèvement du corps en tant que projet est fondamentalement problématique : « *The subject breaks down under the compulsion to perform and produce accomplishments over and over* » (2017, p. 23). Dans *The Agony of Eros* (2017), Han propose une lecture critique de Foucault, en dénonçant le piège de la logique néolibérale qui fait du corps un projet soumis à l'impératif de la performance. Il y associe une compulsion de masse à l'auto-exploitation, dans laquelle l'individu se définit par sa capacité à produire, à réussir et à se surpasser (Han, 2017, p. 9-10). Dans tout échec de cette quête narcissique, la faute est imputée au sujet lui-même. À l'inverse, l'amour et le désir (*Eros*) supposent une ouverture à l'Autre et une négation de soi qui échappent à cette logique de performance. Comme il le souligne : « *A successful relationship with the Other finds expression as a kind of failure* » (Han, 2017, p. 11). En suivant la pensée de Han, dans une société néolibérale mondialisée, l'*Eros* se trouve en crise, car il s'oppose à une conception instrumentalisée de l'amour. Dans un tel système, les « imperfections » et « défauts » de la peau, sont perçus comme des entraves à la réussite — un échec à exploiter la beauté comme capital social et économique.

En déplaçant la responsabilité du consommateur des produits vers les industries, Shin invite davantage à un questionnement qu'à une culpabilisation, permettant au sujet d'appriivoiser ses désirs et de mieux comprendre leurs origines. Cette idée de pénétration et d'échange entre les corps se poursuit à travers l'usage de l'acide lactique, substance biochimique vivante présente dans les crèmes et sérums appliqués par les visiteurs, ainsi que dans l'air du sauna où ces derniers sont invités à inhaler les vapeurs. Ce protocole immerge les participant-es dans l'étrangeté de cette expérience esthétique, où la vulnérabilité corporelle et la confiance envers l'artiste sont de mise pour en faire pleinement l'expérience.

Par ailleurs, l'agrandissement du corps dans ses autoportraits met en échec la reconnaissance faciale et brouille donc l'identification directe du sujet représenté :

A lack of facial likeness, therefore, can short-circuit the traditional portrait's asymmetry, allowing viewers to self-reflexively encounter their own skins through the representation of another's and, as a result, achieve new experiences of embodiment, such as empathy and relationality (Kellett, 2015, p. 241).

En atomisant ce qui est habituellement perçu comme un tout, incluant le corps et le visage, la peau est montrée telle qu'elle apparaît à l'œil humain, soit en fragments (Kellett, 2015, p. 243). Les sens ne peuvent en saisir l'ensemble d'un seul coup. Chercher à tout voir, tout connaître ou tout posséder de l'identité de l'autre revient à nier son altérité. Selon Han, ce sont aussi des « synonymes du pouvoir » (Han, 2017, p. 12). Le fait de ne pouvoir connaître l'autre que par les moyens sensoriels reconfigure la dynamique de pouvoir inscrite dans le corps, qui devient alors un site de vulnérabilité.

Par ailleurs, le site évoque les liens au territoire, au paysage et à l'espace, thèmes qui traversent les œuvres-peau étudiées dans ce mémoire. Une des stratégies visuelles utilisées par Mauxion, Danger et Frei Njootli consiste à agrandir des gros plans de la peau, de sorte que les photographies s'étendent sur deux à trois mètres. De cette manière, l'image prend l'apparence d'un vaste paysage, traversé de plis, de creux, de veines et d'irrégularités. Quand la peau se mue en paysage, ce sont ses nuances de texture et de couleur qui dominent la perception, révélant ainsi la dimension tactile et visuelle de cette abstraction.

L'un des concepts issus des recherches de l'anthropologue David Howes est celui du *skinscape*, qui combine le mot anglais pour peau (*skin*) et le suffixe *-scape*, évoquant un paysage ou un territoire. La peau peut donc être imaginée comme un paysage et, inversement, le paysage peut se présenter comme une peau. Dans certains cas, les normes de beauté associées à la peau tendent à refléter l'environnement dans lequel vit une communauté. Par exemple, Howes évoque les grandes villes urbaines de Berlin et de Toronto, où il a résidé : la morphologie idéale y est un corps mince et élancé, à la peau lisse et brillante qui rappelle l'apparence des gratte-ciels, emblèmes architecturaux de ces villes (Howes, 2005, p. 31). Cette analyse révèle que la « peau du social » (Ahmed, 2006) ne se réduit pas à la visibilité de sa surface et se manifeste dans l'expérience incorporée du sujet, soit le site de la perception sensorielle.

4.5 De fil en aiguille : peaux transpercées et guérison

Pour approfondir cette réflexion sur la porosité entre l'artiste, l'œuvre et l'expérience incorporée du sujet récepteur, il est pertinent d'examiner le concept de *punctum* tel qu'interprété par Amelia Jones. Emprunté à Roland Barthes, ce *punctum* désigne l'élément poignant, parfois inattendu, qui surgit de la surface de l'image et déclenche une réponse corporelle et affective chez le regardeur. Jones reprend cette notion selon une perspective féministe : le *punctum* interpelle directement le sujet, le « transperçant » ou le « piquant » pour susciter une réaction affective incarnée. Selon Jones⁴⁹, le *punctum* pourrait être la peau texturée, « perçant » ainsi le fantasme du corps féminin idéalisé en tant que substitut phallique, hermétique à toute manifestation active du désir (Jones, 2006, p. 65). L'œuvre fait surgir chez Jones des mémoires personnelles et collectives, dont l'anticipation d'un corps nu féminin et blanc, celui de l'odalisque, naturalisé dans son subconscient par l'art européen.

Comme le *punctum* transperce le regard et le corps, l'aiguille peut traverser les couches de la peau pour relier des histoires individuelles et collectives. Dans son analyse de l'exposition *A Fine Pointed Belonging*, Sébastien De Line met en lumière le symbolisme de l'aiguille, un outil essentiel aux techniques du perlage et de la couture. L'aiguille, peut-on lire, est capable de perforer le cuir ou le tissu, permettant ainsi d'enfiler des perles pour embellir les objets. Quant aux aiguilles à tatouages et aux seringues hypodermiques, elles traversent les couches de la peau de façon à lier des histoires, des rites de passage, des interventions chirurgicales et des désirs (De Line, 2020, p. 226). Autrement dit, lorsque l'aiguille entre en contact avec la peau, elle agit comme une force qui relie non seulement des textiles et d'autres matériaux, mais qui rapproche aussi des individus et des communautés de manière symbolique.

Figure 28 Rebecca Belmore, *Fringe*, 2007, impression numérique.

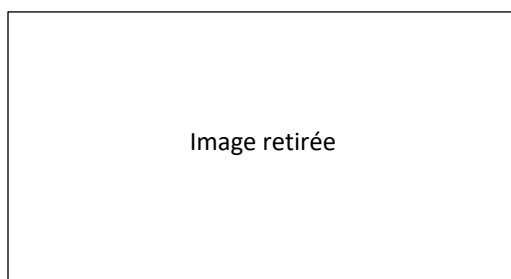


Tiré de [Fringe], par Belmore, Rebecca, 2007. <https://www.rebeccabelmore.com/fringe/>

⁴⁹ Pour cette analyse, Jones se penche sur les autoportraits nus de l'artiste Laura Aguilar.

Deux œuvres majeures ont alimenté cette réflexion pour tisser des liens entre peau, guérison, couture et textiles. La photographie *Fringe* (fig. 30, 2008) de Rebecca Belmore (membre de la Première Nation anichinabée de Lac Seul) fait voir le corps d'une femme allongée sur un drap blanc. Celle-ci porte une large cicatrice qui traverse son dos, fermée par des points de suture. Les perles rouges qui en débordent rappellent l'importance du perlage dans les vies sociales des femmes autochtones, tout en évoquant le sang versé en raison des violences qu'elles ont subies. Les points de suture sont également présents dans l'œuvre collective *The Scar Project* (fig. 31, 2005-2013), dans laquelle Nadia Myre (d'origine algonquine et membre de la nation Anishnabeg Kitigan Zibi) a invité des participant-es à broder des cicatrices sur des toiles. En intégrant des techniques artisanales, ces deux œuvres explorent la cicatrice non seulement comme trace de blessure, mais aussi comme geste de réparation et l'affirmation de leur survivance⁵⁰. La vulnérabilité et la résilience humaine s'incarnent à la fois dans la matérialité des œuvres et dans la représentation de la peau.

Figure 29 Nadia Myre, *The Scar Project* (vue de l'installation), 2010, National Museum of the American Indian.



Tiré de [The Scar Project (2005-2013)], par Myre, Nadia, 2025. <https://nadiamyre.net/art-works#/the-scar-project/>

La métaphore du fil et de l'aiguille ouvre sur une esthétique de la pénétration et de la connexion. D'un côté, les tiges de métal qui transpercent les œuvres de Mauxion évoquent l'aiguille pénétrant la chair ou l'implantation de prothèses métalliques dans le corps. De l'autre, elles se déploient comme un filon visuel, une ligne directrice qui guide le regard à travers l'espace d'exposition. Cette double métaphore, à la fois esthétique et incorporée, met en lumière la porosité entre image, corps et mémoire, structure centrale de l'ensemble de ce projet de recherche. Une fois de plus, la douleur et le plaisir ne s'opposent pas

⁵⁰ Pour une analyse approfondie des relations entre violence, pratiques artisanales et matérialité dans l'art contemporain, voir Skelly (2022).

simplement l'un à l'autre. Ce qui est mobilisé dans ce corpus, c'est peut-être le déploiement d'un processus d'endurance, voire de tolérance à l'inconfort et à la douleur.

Chez Shin, la pénétration de l'acide lactique dans la peau et les poumons du public traduit une ouverture à l'altérité, en résonance avec les théories de Han sur le décentrement du soi. Cette exploration de l'amour, plus subtile dans son expression, se constitue comme une excavation du soi, visant à mieux comprendre son appartenance à la culture coréenne à partir de son expérience d'immigration en Amérique du Nord. Sa démarche se présente également comme une célébration de la biodiversité et de la différence, ainsi que comme l'élaboration de relations de *kinship* queer, incarnées à travers des matérialités hétérogènes. De nouveaux modes relationnels se matérialisent, au sein desquels l'amour se transmet malgré la distance physique et culturelle imposée par l'expérience diasporique.

4.6 Conclusion

Ce dernier chapitre met en évidence que, dans les œuvres de Danger, Mauxion et Shin, l'amour n'est pas seulement une émotion individuelle véhiculée à travers l'image photographique. Il s'agit plutôt d'un geste artistique ancré dans la matérialité de la peau, interface des savoirs incorporés. Cette approche perturbe notamment le flux des images de masse, dont la prolifération exponentielle tend à normaliser les désirs, le plaisir, ainsi que les représentations des corps en tant que commodités. Ces œuvres s'inscrivent dans la continuité de la tradition de l'autoportrait, tout en y apportant une performativité contemporaine qui glisse de la figuration vers l'incorporation en faisant échouer la reconnaissance du sujet et en réduisant la peau à sa texture. Le portrait, en permettant habituellement la reconnaissance de l'autre, instaure une distinction entre soi et l'autre. Lorsque ce processus échoue, le sujet récepteur se retrouve confronté à sa propre corporéité et à sa relation de vulnérabilité avec sa propre peau.

Ce chapitre permet de conclure l'analyse en montrant comment l'amour peut être compris comme une force éthique, politique et esthétique qui favoriserait l'hétérogénéité des expériences plutôt que l'homogénéisation des savoirs. Il prépare ainsi le passage vers la conclusion générale du mémoire, où ces enjeux seront réintégrés dans une réflexion plus personnelle sur l'incapacité du sujet contemporain à conclure face aux pressions de se conformer à un idéal.

CONCLUSION

Ce mémoire s'est consacré à explorer les manières dont la peau apparaît comme site de savoir dans l'art contemporain. Les concepts du savoir incorporé, du site, de l'interface et de l'amour ont été mobilisés pour analyser trois expositions : *A Fine Pointed Belonging* (Dayna Danger et Jeneen Frei Njootli, 2019), *Le murmure d'une empreinte* (Caroline Mauxion, 2022) et *Universal Skin Salvation* (TJ Shin, 2018). J'ai analysé les stratégies critiques mises en œuvre par différents artistes pour interroger la standardisation de la texture et de la couleur de la peau. Je me suis également penchée sur les techniques esthétiques mobilisées qui rendent visibles les défauts, les cicatrices et l'hyper-sensibilité de la peau, afin de mieux comprendre le rôle d'une vulnérabilité choisie dans la création de liens interpersonnels.

Les gestes, à la fois esthétiques et critiques, observés chez les artistes trouvent un prolongement dans les analyses de Bettina Richter qui souligne que le corps (ainsi que la peau) est utilisé pour obtenir reconnaissance sociale et succès matériel et qu'il devient, selon la classe sociale et les moyens économiques de l'individu, un projet manipulable et la cible d'un investissement continu (2024, p. 9). Cette idée rejoint le concept de *corps-projet* (*body project*) proposé par Victoria Pitts, inspirée par Chris Shilling, selon lequel le sujet, encre, percé, scarifié et modifié, continue de produire une narration corporelle et visuelle de soi à perpétuité (Pitts, 2003, p. 31). D'après Han (2017, p. 23), la compulsion à toujours performer et produire des accomplissements, une pression parfois infligée à soi-même, mène à l'effondrement du sujet. Il constate ainsi que, dans la société contemporaine, la capacité à clore et à conclure aurait disparu.

Tout comme la peau est en constant devenir, il m'est difficile de conclure cette réflexion, qui continue à se déployer au-delà des pages virtuelles, inscrites de mots. Elle continue d'être nourrie par des conversations, des œuvres, des livres, des intuitions et des pensées qui saturent mon insomnie. Dans le sillage de leurs empreintes, j'ai appris à m'endormir plus sereinement, la vulnérabilité et l'échec m'offrant maintenant une forme de réconfort, à l'instar de Halberstam (2011)⁵¹. La peau, le récit biographique et

⁵¹ Concernant l'échec comme force créatrice, consulter aussi : Grandena et Mathieu (2023). *Échecs et vomissements : Réflexions sur l'insuccès comme mode de vie et philosophie*.

l'œuvre d'art partagent avec la rédaction de ce mémoire le fait de porter en eux des marques de leur incomplétude⁵².

Comme me l'ont enseigné Dayna Danger, Jeneen Frei Njootli, Caroline Mauxion et TJ Shin, la pensée peut aussi s'exercer dans la relation, avec soi-même et avec les autres, dans l'amour, le *care* et la communauté, souvent au-delà du cadre des institutions. Ce projet académique a donné lieu à plusieurs conversations enrichissantes, lesquelles ne figurent pas dans ce mémoire, mais en comporte toutefois des résidus. Ces fragments sont des pistes de recherche qui prolongent les questionnements abordés dans ce mémoire pour de futures explorations sur la relationnalité, l'incorporation du savoir, les formes de *kinship* queer, ainsi que l'amour dans les pratiques artistiques contemporaines.

⁵² À ce sujet, voir : Éric Benoit. (Dir.). (2024). *Poétiques de l'incomplétude*.

ANNEXE A

VERBATIM DE L'ENTREVUE AVEC DAYNA DANGER

Date : Lundi 17 février 2025

Entrevue réalisée par visioconférence.

[Début de l'enregistrement].

L : To start, what are your projects right now? Because when I started my MA, it was 2022.

D : Yes, I started my PhD around 2021. So, the work that I'm doing now. I was doing a lot more stuff with hide tanning. Because around the pandemic, things slowed down. I was going to be doing this residency with other 2S (two-spirit) people. It was going to be the first one at Banff. But because of the pandemic, everything got shut down. Work was a bit slower, so I think that's when I realized I want to go back and study. To realize more of these thoughts that I was having about myself, about hide tanning and desire and how it's connected to sexuality. A lot of the things you're talking about too. They reflect a lot of what I'm thinking about with the hide and skin.

So there's the *Kinship Masks*, but also, I was starting to bead on smoked braintan and beading very much in the same style of thinking about tattoos and their representation. But doing that in Métis a methodology. Looking at what visuals I want to start creating for myself, for my family, for my community, and from a queer, 2S perspective too. What does that look like? Because there's a lot of beadwork that's out there. But I don't really know if people really are like "What is your sexual designation?" when they're buying. I don't know who the creator was, who could have been queer or 2S. I think about that too, of who's making these things and being very intentional with that now.

And so right now, I am working on a series called *Neglect*, which started in 2017. I was working on two images. I'll just show you them right now, so you can see. It's very rough. This is one of the images. It's a moose that's in this bag, that's coming out. And there are flowers. It's very funerary. Then I have this one, which is this big forest. It's supposed to be big, and if you zoom in, you can see that there's a rabbit inside this bag. I'm just playing with the natural world. This is when I lived on Ridgewood, which is right by Côte-des-Neiges. On the other side of the cemetery, there's a road that goes up the mountain and there's a *Dépanneur* on the corner. I had an apartment that looked out onto that. It was literally like looking into a forest. I'm living in Montreal, but I feel like I'm living in a forest. I really like this idea of creating those spaces too. This is very urban, and yet not. There's that juxtaposition.

This one's called *Feed the Devil*. My friend was in this horror film, and this moose head was a prop in that film. It's about these people trying to get weed, and they go into the bushes, and there's this guy that has the devil in him, and he's eating people. My friend is this native woman that's just walking through the path, and they're following her. We were just talking, and I said "Oh, I bought this moose head from this guy and it looked like it had been a severed head".

L : There's a horror aspect to it, for sure.

D : So this guy, he does props. It was back in the days of Craigslist, and I was looking for taxidermy. He was selling it for 100 dollars or so. He lived with his mom, and his whole basement was [props of] dead bodies, a big bear, and there was a whole horror workshop. Making a bunch of special effects for movies. So that was funny. That's where that connection came. Out of all the moose I could find, of course, it was in a movie my friend was in. We used to drum in a hand drum group together. There are a lot of weird connections that are not necessarily seen in the work. It helps me to process what I'm doing, what I'm looking through, and how I'm going to make images moving forward. But I think there was some other stuff I wanted to show you quickly because. You might have seen Jeneen's.

L : I was going to ask you about your work with Jeneen because that's one of the case studies that I'm working on, but we'll get to that.

D : *A Fine Pointed Belonging*. I want to talk about that too, because those things were very much in reference. I have so much to say about that, so I'm very excited. All of it is good, honestly. I feel like you're going to have a great MA thesis.

L : Thank you.

D : I'm sure you've seen Jeneen's Mask. The actual mask that was there. I want to show you it too, because it's very different. It was part of the *Kinship Masks*, but I haven't posted it yet, because I'm still thinking about it and how it relates to the other work.

So, this one is the one. Especially this show, even though we were using BDSM themes, we didn't play into the black leather. I really leaned into the smoked leather. And especially with Jeneen, because we were doing a lot of tufting, those [tufted] balls relate to *#MétisAF*. The impressions that are on my ass in that photo are a determinant of time. I sat for about three hours learning how to tuft with one of my best friends. We just did it online. And then I had my camera set up, and I took a photo of myself, right after. For two to three hours, I didn't even get up. I just stayed, which is very much endurance performance for the body, you know. I just love the way that film looks.

L : These ones are on film.

D : Yeah, these are the film. But this one is just so perfect. I mean, a lot of them have eyes open, which is a very different feel. But for me, there was something about the vulnerability of this, and the sun because it was so bright. Also, the shadow that cuts over there is me. That's my four by five camera. So, it's kind of like I'm in the image with Jeneen. Those ones I'm still kind of working on. They don't have any titles yet, but that image is kind of a continuation from *Kinship Masks*. It's kind of becoming its own thing. *Kinship Masks* is really changing in terms of the background of what it was and then putting people more in spaces that they might occupy. Putting more of the land back into the portrait. Because the other ones are so whited out that it really makes you focus on the skin. And that was intentional.

L : How does skin appear as a recurring theme in your artistic practice? Because it is quite present. Is it something you think about consciously?

D : It just kind of comes with being seen. Because I'm talking about themes of sexuality and desire, and that kind of space in between when you're empowered versus when you feel like your image is being used against your will. Where is the control? It really depends on the person that's in the image.

When I did the *Big'Uns* series, it was really out there. It was important for me to have certain themes going on. Looking at pornography and fashion and how they influence, in Western society, how we dress, how we act, what is acceptable and what isn't acceptable. Baby oil was the main binder, because everybody in that series had baby oil. And the baby oil is good for catching light. That's a pornography trick, having people oiled up. Their bodies look so moist, luscious and lubricated. It really plays into that, the sexiness of it. Yet, it's still really powerful. They really take up space. They're unapologetic. No matter what you feel, they don't really care. They're there in their glory.

Because I started this back in 2011, I think about how much things have changed since then in terms of bodies and representation. There are only a couple that are online, because the models themselves are okay with being out there like that. But everybody else, there's about 60 of them, I haven't even asked them to do that, because I really want to keep it in the gallery. There's this idea of being so visible, and then refusal that comes after that. I was visible and learned what that meant. And then there's the response to that, which is *Kinship Masks*. I want to protect my kin. I want them to wear the most beaded native BDSM thing ever. I couldn't make a whole suit, which I joke about. I wanted a full gimp, beaded bodysuit. That would take forever.

L : I can imagine with the materials, the labour.

D : Everything. Just thinking about the construction of the body. I do have a really good seamstress and friend who makes all my masks. Well, a big portion of them, especially the one that you just saw, the smoked one. Her name is Dayna, she's also Métis-Algonquin. So, it's funny that we've found each other and that we do this work together. I really do look for people in my community specifically to do this work, especially the beading. If I'm not beading, it's other indigenous women that are beading on these projects, that I've hired.

So, it was supposed to be black on skin. The skin is really showing too. In the portraits themselves, there's an illusion of nudity. The people are women, trans identified and non-binary. Nobody's a man or a trans man in that series, specifically in the *Kinship Masks*. That was important, because it was about close friends to me at that moment in time. Being able to honor them.

And so, that thing with skin comes in again, where I'm looking at the tattoos as signifiers. Signifiers on our skin, and especially in Indigenous ways. We have a lot of tattoo practices, among many different nations. But specifically, I know the Anishinaabe and the Métis, we did have markings. I think about that and how now there's this continuation of us, maybe not doing those same markings, but embellishing or adorning our bodies in other ways that signify to others. And for me, the one that came up a lot was the labrys.

Kinship Masks is interesting, because that whole thing came from Jeneen too. We were visiting in 2016 or 2017 in Vancouver and went to this place called *Funky Winker Beans*. It's this bar that also has a stage. People do karaoke, but there's a lot of punk shows there. Vancouver is very much known for its punk scene. Jeneen and I hadn't seen each other for so long. We decided to do a couple shots, and then we jumped into the mosh pit together. It was so fun. We did it *Titanic* style, where we were grabbing each other's

hands, like a cross, and then swiveling around. It was mostly dudes in the crowd, but they protected us. They kept pushing us and making us go faster and it was really fun. They didn't come at us in a violent way. It made me think about this idea of having each other's back, much like the double axe blades. Because the labrys is a double axe, right? It's a Greek symbol, then taken by lesbians from the 80s and 90s to visibilize dyke culture. I have two big battle axes on my legs. One was done by Jeneen, as well.

L : Is that the one in the exhibition?

D : No, I wish. They're on the front [of my thighs] and [the picture was taken from the back]. That Métis symbol is actually my very first tattoo, and it was a stick and poke.

L : The labrys is in the exhibition, isn't it?

D : It was on the floor. I used a bunch of black beads, and we put them on the floor. So, when you come into the space, there's these beads precariously forming this pile, which speaks to the *Kinship Masks*, which speaks to the beads. It's a nod. Since that collaboration, it opened me up to working more with the natural look of the leather, rather than the black. Going into what reflects skin. Reflecting my skin, reflecting their skin. And just working with that natural brain smoked dye. How they smoke the hides to give them that gorgeous colour. The smell of the masks themselves too. They smell so good, like really nice cigarettes, cigars almost. You don't get that grossness that you get when you're smoking. There's something else to it, because it's meant to color it. The smoke from the rotten wood will colour the hide. Different people and different nations will have different techniques, styles, colours and woods they like to use. Ultimately, there's this common thing of the browning of that skin. Just like how it looks on our bodies.

I think about that a lot too, with adornment. Because Métis people were very *extra*, especially on Sundays. When wearing their Sunday best, people had beaded leggings, beaded jackets, beaded vests, beaded hats and beaded gloves. Even our dogs had beaded blankets. For Jeneen, that was a huge part of it. Jeneen brought in their knowledge as a Gwich'in person. Because dog sleds are really big, where they are from. We ended up using that idea of the dog sled to build these dog whips out of beads. That was the kind of activation we were thinking about.

We decided to make contact with the gallery and make contact with the ground. We were beating our whips into the ground. Jeneen was very slow, and I was fast with mine. The beads just went everywhere, which was great. That's what we wanted. People were really enjoying it, just watching us destroy these things. Then we took out these Hoover hand vacuums that were taped up and were embellished.

L : It's a little bit harder to find documentation on the performance.

D : In Jeneen's practice, they make it so the gallery cannot document any photos of them performing because it's their body. Although Jeneen doesn't stop people in the audience from doing it. It's almost like the audience become the ones to hold that performance and to document it.

After we did that action, we vacuumed up the beads and then we turned the beads into hand rattles. We started to sing the *Strong Woman Warrior* song because we were in Kingston. Kingston has a lot of prisons. The most infamous is P4W, a women's prison. It was some of the worst conditions that you've ever heard

of. It was awful. Lots of indigenous women in there and there's a whole story that goes with that. There was a riot that broke out and a bunch of the women got together because they had been doing these drumming groups as therapy in the prisons. The women started to bang on whatever they could find to make that beat and then sang to calm the riots down. It's hard because there were 11 women in this group and not everybody knows who they are. Some had passed away, some have committed suicide because it was really messed up, just being there in itself. It was horrible on the outside feeling the energy of that space. We're not from this territory, so how do we honour those stories that exist here while still being visual artists? For us, that was the performance aspect. Jeneen sings as well, so we both tapped into that. That was the more intimate thing that we shared.

In Jeneen's work, they use a lot of contact mics. Some of their performances, it will be attached to a saw or an antler or something with a big subwoofer. So, we did that, but instead of putting the contact mic on anything, we put it in between our lips. We were up to each other and held it, almost like kissing. But we were just holding and then singing into the contact mic. With the vibrations, it was almost like a lullaby. It was very intimate, even though we weren't doing anything inherently sexual. There was this vulnerability and intimacy that was definitely happening. Then the performance would loop in the gallery. Then in the gallery, there was the mask for Jeneen. And Jeneen had this video where the beadwork is pressed into the skin. I love that video because it's done in reverse. It looks like all of a sudden, the impression is there in the skin, then it fades and comes back.

L : How did the idea behind *#MétisAF* come about? Were you inspired by Jeneen's work? Because it's such a collaborative process.

D : It was really based off the work that Jeneen had been doing, which is pressing the beadwork into the skin and then photographing it. I wanted to do something that was in response to that work. Because I'm thinking about BDSM frameworks, I'm thinking about impressions. When you're in a scene with somebody and you're beating them up, or if you're rope tying them, there are impressions that are left from the whip or the flogger or the rope. These impressions, a lot of people photograph them or are really into them. Because it's this mark that exists on your skin, which is a signature of sexuality, sex, time, desire and pleasure. Time spent together in intimacy and vulnerability. You're literally giving up your skin to be impressed with, whether that's a soft touch or hard touch, which is what I'm more interested in.

Because of that video where it comes in and out, I was thinking about the time that it takes to make things. So this was done before, because I really wanted to get the tufting done. It was a very specific story that was being told in that mask between us. The tufts I made with Amy Malbeuf, who taught me how to tuft. I had already done it with her before. I had done it with some other teachers, as well. I really wanted some guidance. I was at a kitchen table in my living room looking out the window and I was sitting in a specific chair. We have these chairs that have rawhide patterning. It almost reminds me of a snowshoe. I wore a hoodie and nothing else and just sat there and didn't move. Then I started the process of learning how to tuft, specifically for this mask. I stayed there as long as it took me to do it and that was about three hours to do two tufts. I had my camera set up and marked it so that it was very intentional. I knew once it was done, I was going to photograph it. I only had so much time to photograph it too. You have to be prepared, because the best impression is immediately after. It will fade as you go. That was the immediacy of documenting the time that it takes to bead something for your loved one. Showing that time, that impression.

Jeneen has some tattoos on their hands. There are two diamonds. It's a design from one of their family members. That's the thing that I do with the *Kinship Masks*, I asked them what tattoo they wanted.

L : Does the tattoo design on the mask echo Jeneen's tattoo on their own body?

D : On their hands, yes. Relating that tattoo back to the skin, back to that representation. There's something interesting about refusing to show the skin. But then having all these symbols and signifiers on the mask which is another layer of skin. It's like our animal kin giving us that protection. Because the animal that had to give up its life. And then [the masks] become belongings. They are no longer art objects, they are living. To us they are living, in the sense of a ceremonial object. We all have different ways that we *take care* of our objects. For me, and what I shared with Jeneen, is when you're first given something, you have to sleep with it for a couple of days. Because it's kind of like a baby and you have to make sure that you're taking care of it. You don't leave it around the house. You are getting *it* to know *you*. People maybe don't think about it, but it's not like these knives and things are dime a dozen. Especially the ceremonial objects. I'm a pipe carrier, which means I have a pipe that I take care of and then I use it in ceremony. There are times when I'm supposed to be using it and times when I'm not supposed to be using it.

I'm kind of making a new road map for queer kin to be able to have something that is very much 2S orientated. Thinking about that refusal to make us disappear from the land. Whether you can handle us in our full nudity or not, we're still going to refuse. Then if you can handle it, we're not going to show you the body. It's kind of driving people crazy, because we gave away so much in the beginning and because we wanted to, it's nice to be able to say no instead. Maybe it was a response to being so visible. You must really put yourself out there to see how people are going to respond. We're not making this in a vacuum either.

L : Both concealing and revealing are in their own ways acts of empowerment and refusal. They're both emancipatory practices in their own ways. I wouldn't say they're opposites.

D : They're interconnected. It's very Western to think of it as a binary. One does not exist without the other. Art is meant to be a response to the world as we see it and how, depending on our stories, we persist and resist colonial violence. For me, as an artist, that's my gift and my job. To make it so other 2S people see themselves reflected and know that they can do this as well. Paving those different ways of thought, so they don't have to prescribe to a certain idea or methodology.

We have our own methodologies and it's important that we develop them. To develop my methodology of being 2S and the practice that I do, this kind of stuff can't be made in the institution. The institution is in exact opposition to what I do. The ongoing consent, the transparency, the length of time it takes to do things. You work at the speed of trust.

L : You do work around the notion of consent. This is from Heidi Kellett's thesis and she's citing the author Naomi Segal. She writes: "[...] *an ethics of touch that is consensual, one that would afford greater agency to female bodies, a clearer demarcation of tactile boundaries, and a greater coming into relation of those bodies*" (2017, p. xix). How is your understanding of skin connected to that notion of consent? There's that relationship to the models, that are friends and individuals.

D : I usually use 'individuals' because these are individual people. What you find in the modeling world is that models are very disposable. There's a lot of them. With consent, there are a lot of practices that we weren't taught. We weren't taught to say no to certain things. Especially how to say no to patriarchal domination. We're supposed to just be there to take it. For me, stating what people are going to be involved in is really important. Building intimacy in the portraits. For *Big'Uns*, I'll be asking 'Do you want help with the baby oil? Do you not? Do you like this?'. There's a lot of ongoing consent that exists before, in the middle and after. That aftercare that's there. Because I see the ways in which our bodies, specifically like feminised bodies are consumed by the media. This quote that you're talking about is almost in opposition to that, because there are these ideas of boundaries and feeling, and touching. How do you touch in a consensual manner? How do you get people to go to these spaces in a consensual manner and what is that supposed to look like? It's not always easy. It's not always super fluid. It can be a lot when you're showing yourself, especially for bodies that have been hypersexualized. When I think about indigenous bodies, there's an even greater lack of boundaries. It reflects our society. The ways in which land has been taken, animals have been taken, and then the women are taken. The three main pillars of colonialism and its playbook. There's one article that I love reading. The *Big'Uns* name came from this article. It was feminist hunting theory.

L : In all those methodologies and ethics of consent, there are no binaries. With your art practice, BDSM and hunting, none of them exist in a vacuum. Those practices and methodologies can be shared across all these ways of producing knowledge.

D : You're right. The article is called *Animals, Women and Weapons: Blurred Sexual Boundaries in the Discourse of Sport Hunting*. For their case study, they went through a bunch of bow hunter magazines of a specific period. They were looking at the repetitive language. Their findings were so interesting to me. They highlighted ways in which the hunting kill is demonised, even though it is a man that's choosing big male animals. Turkeys were referred to as redheads, undesirable animals were "old maids". Very traditional, ageist language. There was one story where a guy related one of his deer hunts to how we choose girls in college. There's obviously links there and they're noticing them. [In *Big'Uns*], the antlers that they're holding, some people felt like they were disempowered because they couldn't use their hands. I'm sorry, but I would not want to come in here and fuck with that person. In 2011, I asked one of my friends to do a live version of the *Big'Uns* in my studio with an elk rack. They would be walking around the studio and people were terrified. People did not want to come in. Because she's not supposed to interact, kind of like the deer. At the time she also had fur glasses on. I really do like the gaze, so I don't want to take the gaze away completely. Those are some of the things I had to play around with, like blocking their genitals or their eyes. Thinking about the way in which the gaze is thought about. It was important in these photographs that the gaze is looking at you. You see it in *Kinship Masks*, in my series *Bad Girls* and *Big'Uns*. In a lot of the portraiture that I do, the people are looking right back at you. It does confront the viewer. They're not just allowed to look, consume and judge. There's this tension or respect that is meant to push back against that socialization.

L : That's one of the things I looked at while doing research. In all three case studies, there is a response to the images being produced by the beauty industry and the fashion industry. What is often done is objectifying the individuals being photographed by fragmenting the body. So, in your case with #*MétisAF*, there is a fragmentation of the body, but it is very deliberate. I'd love to hear from you on that.

D : A lot of the things that I do, even though they can seem serious, it all starts from a joke. There may be some pain there or something that needs to be worked out within that representation.

Fragmentation is very important i.e. you don't usually see it [in my work]. There's this embodiment of the body, you see most of the body. There is a person, a body there. I've noticed that the only work where I zoom in is on me. From before, like *Lysol (Douche 02, 2013)* and *Sunlight (Douche 01, 2013)*. I do have some other works of myself in *Big'Uns* as well, but I've never released them. At a certain point, you just get over yourself and you think "I can do this". The closeups or the fragmentation in #MétisAF were very intentional. There is a deliberate poking at the audience, like 'my ass is in your face' and 'this is art'. There's a little bit of that humor in there to push back against this idea of being sexualized. People can still sexualize the butt. It doesn't matter. It's not up to me. The viewer will do whatever they're meant to do. But there is always something that will lead a person to that point. Showing the BDSM marks so large was about blowing everything up so that there's no way you could miss it. The Métis Infinity flag above the ass crack is pushing at Métis identity in general and the discourse happening right now and just being able to make fun of ourselves. There's a lot of going on with our community and our federation. It's all very Catholic and misogynistic. These guys have been in power for like 40 years. It's steeped in that and yet, there is this amazing resistance of Métis women and queers who are the ones to push ourselves forward, our community and our ways of knowing. We never needed the government to give us that nod that we're Indigenous. We already know. It's never been about that. It has always been a resistance movement, and I think the women are very much tied to it. I really wanted to zoom in on that, also because it's another Métis person teaching me. There are a lot of these layers to it saying "This is the most Métis thing, #MétisAF". It's also a very specific time when everyone was using AF (as fuck). It became a hashtag between a lot of us Métis people. We were claiming that our stuff was so Métis.

L : It's a nod to the community, yes.

D : It's really a signal to others not to be afraid. They wanted us to be afraid. They wanted us to blend in. They wanted us to assimilate and some of us have, but a lot of us haven't. That's survival. I'll never be upset at my kin for deciding that being White was easier because of the amount of racism. Within the community, colorism needs to be rectified because you benefit from that. Even though you may not have been accepted in the community in the same ways. It's touchy because whole families had children with different skin colours, super dark to really fair due to genetics and mixing with French and Scottish.

The fragmentation is very purposeful in that it denies the viewer the full body, making them look at specific points. Making them look at the time, making them sit with it. I like it being big too because you can't really avoid it. It's there and present whether you like it or not. For me that's empowering, it feels good. A lot of the humour and the jokes that come with it too. What is art? How do you share and make visuals of kinship and time? *Making* for each other. That process of love. When you're making stuff for people, you're thinking about them. Putting in all the things that you want for them, all the good, all the love. That's important, and not always easy to show. So, I think it's interesting to do that by using BDSM aesthetics, impact play or endurance performance.

L : One of the things that's always drawn me to your work is that you speak about love and friendship. Those are two themes that, in art, are not always present or talked about explicitly. People talk about *collaboration*, but they won't always say *friendship*.

D : It's important for me. There is a distinction in collaboration from the artist, whoever's idea it is, the people that they make it with. Whether it's technical, or how much of their ideas are impacting the original idea and thinking about that collaboration. I also see the collaboration that's happening with the

individuals in the work and the trust that they put in me as a friend, because we have that trust that's there already. Then I know that they align with the ideas and values that I'm thinking about. I wouldn't want to ask somebody to do something that wouldn't align with them. I know that there's going to be people that are just going to love being in those photographs in those ways and that trust what I do. They don't necessarily teach us the maintenance of relationships and how relationships change and how you change. The responsibilities that come with that. It's easy to say, "I'm a consensual photographer", but how do you practice it? What does it look like? Emailing even when you think it's insignificant. It's still important to check in and ask because what is OK for you is not necessarily OK for the other people. I must keep in mind that people aren't necessarily artists themselves. Do they know the industry? Do they know what's at stake? Do they know how or where they're going to be perceived? Even in the promos and stuff, I will only use people that are OK with having their images out there. Because I'm working with skin, with a lot of sexuality, those considerations have to be there. We're thinking about boundaries and how we show the body because there's power dynamics there. The power dynamic of me being the artist, being the photographer, showing what I want to show. There's a lot of trust that people put in me. Sometimes I do let people in on that process and sometimes people trust me. It's very collaborative in that way of reaching out as I go along, not just when they're there. How do you prepare them to be there before so that they know exactly what they're getting into? How do you take care of them after? The aftercare is what I think is often forgotten. It can be very transactional, but you can't do that in community or with friends. There's more at stake. Even who I work with, who I ask to be a part of. I always show the names because I really want it to be visible that there are other people that made this happen. It takes that community, but it also takes that time. I also make sure that anybody, in any of the series, even if they're my friends. If at any point they don't want to be a part of it, their images will be pulled.

L : It's informed, ongoing consent. It's never a finished process. You're working with people.

D : Which is very different than say, working with props or working with landscape. You're going to have different sensibilities because the people you photograph talk back to you.

L : Even then, with land that whole notion of consent is there.

D : You're absolutely right. When I think about a Burtinsky taking the photographs of all those spills. They're beautiful but there's something so extractive about the action. There's something in me that doesn't sit right with some of the photos because it does show colonialism in its full force. What are you doing to challenge that? Where is your consent with the land? What is your tie to those areas that you're highlighting? He goes all over the world and does this. So, what does it mean for you as a White Canadian photographer? I could say that for everyone. What are people actually giving back? I see you documenting the land and the scars on the land. It can be very violent. One of my friends is from that territory where those oil sands. They went back there saying "This is what I can go home to. This is my land and it's completely devastated by the oil". There are those lines and conversations once again.

L : It's interesting how you say *scars* on the land because it's a skin metaphor. I see skin everywhere now. I can't escape it.

D : It *is* everywhere. And it's so interesting to see what we put *on* it or how we *adorn* it or how we *treat* it. That also reflects so many things in our life.

L : I wanted to ask you about a word that Billy-Ray Belcourt used, which is *unbodiedness*. He was talking about his experience as a queer, 2S person. Do you have thoughts about that idea of embodiment versus *unbodiedness*?

D : I love Billy's writing. Especially from his 2S queer experience, the unbodied of how you have to survive. How do you survive places that have been touched by colonialism and the church? Being a queer person, sometimes in our communities you can't. It depends on the community; some are more open than others. I grew up in the city, so I could still express myself, to a point. My other kin that lived in reservations, it was very different. We're in a spot where, what happens after the Christianisation of our people? There is so much in our teachings about how everything is interconnected.

Billy talks about the body and the land together and that's why it's so heartbreaking to see how we treat the land is how we treat ourselves. But also *not being* or not being embodied. There is a lot of pressure to have this ancestral knowledge, to have this transfusion of energy that you're passing on. But there's a lot of roadblocks to even being a body or being able to even exist in some of those communities, even around your people. In cities too. I think about a lot of people in the 80s and 90s who had to choose between being indigenous or openly queer artists. I would like to think more about this unbodiedness and what that means.

There is this embodied knowledge. When I'm working on hides, when I'm working with the skin, I feel things at such an intensity. In a good way. It's really good feelings, it's good medicine, it's love. Being able to respect that animal and give yourself to it but also your body. Your own sweat, your own musculature to give to that animal. There is a generation of people who have been doing this, maybe not for generations now, but it's *there*. And so just thinking of that transfusion of that knowledge, that blood knowledge that we have. I think that kind of theory can get essentialized or taken out of context. We inherited all of the bad shit too. All of the conflict, it can be trauma-informed. Who gets to have permission for that? I know that I got access to Ceremony and things like that because of the way that I looked. I could still pass. I wasn't really *out* and talking about it. But that's also a choice, I realized, in not saying that stuff. I would say it here and there. I didn't feel that I could really be myself because when I was, things would be said to me like "Why aren't you wearing a skirt?" or "Why aren't you doing this?", informing you to be back in these roles that they're just repeating because that's what they learned.

L : Even when I was writing about beading or tufting as embodied practices and forms of embodied knowledge. I remembered Sara Ahmed in *Queer Phenomenology* quoting Frantz Fanon who talks about the action of smoking a cigarette, something seemingly basic. But smoking a cigarette, as a Black person, he was aware of how reaching into his pocket could be mistaken as a threat from the White person in the space with him. It affected all of this embodied experience in a way where he had to be wary about every single tiny movement.

D : And how as people of lighter complexion, and White folks, we move in such a way that is so different that we don't even think about that. It really speaks to that idea of how we're allowed to be in these spaces. Gendering is present in ceremonial spaces. They've been affected so much by this dichotomy. People are getting more open to things being a little bit more confusing. There are some people that are going to move between spaces too. I think about how it's "this or that", when we know it's not like that at all. How we see ourselves and how we express our gender really, is how much permission do we get to do so.

L : And it is fluid, for the main part. It's not always just male and female.

D : And how do we define that?

L : In *Queer Phenomenology*, [Ahmed] talks a lot about chairs and tables, which is interesting thinking about #MétisAF, because you are sitting in a chair at a table.

D : When I think about Métis kitchen table talks or artmaking, those are centered around being at your grandmother's kitchen table. In my experience, with the women, I would be at my grandmother's, and she was in the kitchen. That was the space, you stayed in the heart of it. I would work on things and do other art. Never beading or anything like that, unfortunately. She wasn't really into that. I think my great grandma did a little bit, but I know my great-great grandmother did, and maybe some of my great grandmother's sisters.

L : It's hard to get those stories sometimes.

D : [My great-grandmother] was in her 90s, that's when I finally got her talking about this stuff. That's also when I was brave enough to ask her about it. These amazing stories would come up. I learned so much about family dynamics. That embodied knowledge has definitely been transferred.

My great grandmother remembered a lot from her childhood which I was so impressed with. I think it's because she was out on the land, at the farm. So embodied. She was helping my great-great grandmother tan hides and do all that, but she was super young. They left the farm by the time that she was 10 or something. So, I'm thinking about how we have relationships with land as Métis people as well. And where I am situated, the women that are in my life and the complexities behind them very much come out in my work.

L : It's very nuanced. Your interest in tanning, did it come from your great-great grandmother?

D : She was the one who did it, but my great grandmother remembers everything. I started doing video recordings with her. [I asked] "Are you comfortable with that?" and she said yes. I had already been learning consent practices with filming people. She shares technical information of how it was being on the land, and what she did. She opened up right away about it.

I went to a Hide camp in Ottawa first and I had four moose legs with me. That might have been after I did Alyssa Gagnon's Moose River Basin hide tanning. My friend Alyssa started a hide tanning culture camp in her community which is near Cochrane. I knew her from Toronto through Kandace who is in a lot of my work. She's Cree and a midwife, she's an artist too. It was through those connections. There was a big resurgence happening. I just remember smelling this person on the East Coast, when I was there for a conference in Halifax. I remember being in the car with them, smelling their earrings and it was instant euphoria. Hide tanning was starting to enter my life [in different ways] all at the same time. It didn't feel like it was planned.

Then I went into full force into trying to go to different camps and make connections with people and learn about the skin. It's such a tactile process. The instructions don't really make sense unless you're actually

feeling the animal. You can *feel* when it's at certain stages, you can *feel* when it's going to rot. It's a practice that puts you right back in your body, which I feel like we've been kind of disconnected from. What made me feel stronger was coming back to that practice and seeing how it is all interconnected.

L : You mentioned the smell, it has to be such a big part of it too.

D : It is a huge part of it. The smell is so connected to memory.

The first smoked hide that I did smoke like this that I was helping with. There was a huge hide but all of us got just a little piece, because there was so many of us. Those were my first times. I had a piece, and it was perfect, and I brought it to her. She just smelled it, she takes a huge whiff, and she says "Oh, it smells so good!" It really brought her to this place. She was talking about tea on the fire and being in relationship with the land, being in community with it without really knowing how to put words to it. It just was. I interpreted that for her because I was thinking about it. It was poetic.

A lot of my practice too is [asking]: "What does it mean to be a 2S person in this urban city?". In urban community because it's what I can speak to. And the blockages and resistance that exist in getting to that knowledge. It can be in your own family, even. Certain things are deeper in the skin, deeper in the body. When you unleash those, it can be a lot. Mine was for the positive. It was kind of bringing my family back together again, because there was a big division in my family. [My mother] found other elders to work with, build community with. I got to meet amazing people. That also showed me that family doesn't necessarily have to be blood. There's this idea of through queerness, but it's also familial. In indigenous ways, you do have lots of aunties and uncles and cousins that aren't related but it's because everybody grew up together. They have relationships that have been built with other families, so it's you cousin because your parents are good friends and they grew up with them and now you're going out with them. In the familial way of being like a cousin.

L : I definitely relate to that as a queer person.

D : Because there's only so much you can get from your family, especially if they're not that queer-liberated.

L : [Coming back to] the two balls on the mask. It was related to the photograph, but I didn't completely understand how.

D : There are two tufts of white Caribou hair. I made those while I was sitting in the chair, learning how to tuft. So, what I learned was those tufts. I persisted and I got like at least my little one done, because it takes a while. It's all about the tension and how you make them stick up. It's all about how you thread it and how you tie it off, which is so frustrating. But when it works, it's incredible. It was exhilarating too because there was that connection. To respond to Jeneen's work, there's also that time and that relationship that are in those tufts. From Amy and I learning together. It's métis people, coming together to share knowledge together, to beautify and adorn each other's masks. My community, my 2S kin and my indigenous kin, may not be blood related, we also show up for each other. Because maybe our families haven't been able to or there are blocks to that. There's one of my best friends being like the granny, showing me this knowledge, except we're peers. We share that knowledge with each other freely but also

are open to it. To think about it in time, as a measure of how you document those things. All those things on the mask are related to Jeneen.

L : We've covered quite some ground, I think. I feel fantastic. I'm so glad we got to talk.

D : It's really been nice to delve into those stories. There are reasons for every decision.

[Fin de la discussion.]

ANNEXE B

VERBATIM DE L'ENTREVUE AVEC CAROLINE MAUXION

Date : Lundi 20 novembre 2023

Laboratoire de LANEHAQ.

[Début de l'enregistrement].

C : Si tu veux d'abord me présenter tes recherches.

L : Oui, bien sûr. Je me suis intéressée à la peau dans l'art contemporain, surtout par des créatrices contemporaines. Il y a tout ce rapport à l'identité, puis ce que j'ai travaillé avec ma directrice c'était de savoir en quoi la peau est un site de savoir. Qu'est-ce qui permet d'être véhiculé à travers la peau en termes de savoir ? Cela peut être un savoir ancestral, par exemple, le perlage. Mais aussi, par rapport aux mémoires personnelles. J'essaie de savoir jusqu'où on peut aller avec la peau. C'était bien sûr assez large, et j'ai essayé de délimiter un peu plus. En termes de la forme, c'étaient plutôt des plans rapprochés de la peau, il y avait toujours un aspect photographique et installatif.

C : Il y a une représentation quand même de la peau.

L : Exactement.

C : Sauf pour l'artiste TJ Shin, où j'ai l'impression que l'on ne voit pas tant de peau.

L : Il y a une partie de l'installation où il y a des photos. Ce sont souvent des portraits ou des autoportraits. Cela aussi m'intéresse, le fait de se représenter et de représenter la peau. Devant la caméra, puis derrière la caméra. Je m'intéresse à toutes ces questions. Si nous suivons l'ordre des questions, comment tes expériences informent-elles ta conception de la peau ? Qu'est-ce que cela représente pour toi ?

C : Je ne pense pas tant à ma peau, c'est plus au corps. Dans le sens où je parle un peu de peau dans mon travail, mais je parle plus de façon générale du corps et du corps comme un savoir expérientiel. L'expérience de mon propre corps qui est un point de départ. L'idée pour moi, ce n'est pas tant de représenter des corps, mais plutôt d'en troubler la lecture. De penser aux différentes couches qui peuvent vivre dans un corps. C'est pourquoi il y a des références à de la peau, il y a parfois des fragments de peau. Mais il y a aussi dans mon travail de matière des matières qui peuvent ressembler, mais qui peuvent ressembler aussi à des organes ou à des os. C'est un panel plus organique que cutané.

L'idée c'est que dans ma démarche dernièrement, les expériences de mon corps informent mon rapport à la matière. J'ai un corps qui a été médicalisé, pendant de très longues périodes sous différents types de traitements. Des traitements orthopédiques, puis qui aujourd'hui pourrait ressembler à un corps « normé », mais qui pourtant garde encore les traces aussi bien physiques que sensibles. Quand je dis

sensible, c'est de façon douloureuse. En termes de limites, mais aussi en termes de mémoire corporelle. C'est un peu puiser dans ces trois types de registres : les limites, les sensations actuelles et la mémoire corporelle.

Ce n'est donc pas de représenter mes expériences, mais comment ces expériences peuvent-elles développer un autre rapport aux choses, aux mondes, à la matière? On pourrait dire que j'adopte un point de vue phénoménologique, dans le sens où cette mémoire corporelle qui va informer des gestes. Un rapport au sensible.

L : J'aime que tu mentionnes la phénoménologie, puisqu'une des sources que j'utilise est Sara Ahmed, *Queer Phenomenology*. Elle parle de cette expérience et comment le rôle de la peau, c'est la limite ou la frontière entre soi et les autres.

C : C'est d'être touché et toucher, touchant et touché. Dans son livre aussi, la politique des affects. Elle parle du corps comme une surface qui crée des empreintes. Elle ne nomme pas nécessairement la peau, mais le fait de parler du corps comme surface, cela fait directement penser à la peau.

L : Est-ce qu'il y a une distinction entre ces significations de la peau, celles que tu lui attribues – quand je dis la peau ça peut être le corps aussi – puis les significations plus sociales ou culturelles?

C : J'ai du mal à me reconnaître dans cette question, mais si je pouvais y répondre, je parlerais plus d'approches que de significations. Il y a une approche plus personnelle, intime dans mon expérience, mais il y a aussi une approche plus politique et sociale qui dans mon cas, se réfère aux études queer, aux et études crip. C'est penser le corps, ses anomalies, ses dysfonctionnements – je n'aime pas trop ces mots-là – mais, du moins la biodiversité des corps. Ne pas les penser comme des erreurs à réparer ou des problèmes individuels et médicaux, mais bien une réalité sociale. C'est un peu ce que Sara Ahmed dit dans son livre, l'espace tangible dans lequel on est fait pour un certain type de corps, pour un certain type de peau si on va plus loin, et de réfléchir comment le patriarcat, mais dans mon cas je réfléchis aussi au validisme, comment il est attendu d'un corps d'effectuer une tâche. Par exemple, en tant de temps ou un trajet en tant de temps. Ce genre de chose, ce sont des questions qui sous-tendent mes champs de recherche en ce qui me concerne. C'est mêler une histoire personnelle avec des enjeux sociaux et politiques.

L : À quel moment la peau s'est-elle concrétisée en tant que thème dans ta pratique? Est-ce que c'était un choix volontaire de parler du corps? Par exemple, j'ai lu ta thèse de maîtrise. C'est sûr que la matérialité avait une grande place.

C : Mon corps était absent. J'en parlais un peu, quand même. Je parlais d'équilibre précaire.

L : Est-ce qu'il y a eu une transition qui s'est fait naturellement?

C : À la base, c'est mon corps qui s'est rappelé à moi par des épisodes douloureux, où finalement, mon corps a pris de la place dans mon quotidien par moments, m'a limitée aussi. Je suis sortie du paradigme de vouloir à tout prix être normale qui pour moi, dans mon processus, comme je suis née avec une malformation, il y a aussi toute une construction d'un corps qui est né différemment et qui a dû être soigné

pour correspondre à certaines normes. Il y a tout un paradigme que j'ai dû changer dans mon appréhension du corps.

Parallèlement à cela, je lisais *Le Corps lesbien* de Monique Wittig, un livre lyrique où deux amantes s'aiment et s'étreignent jusqu'à dévoration. Il y a tout un champ lexical du corps, des viscères et de l'anatomie qui m'a beaucoup parlé. Tout s'est imbriqué en même temps et j'ai commencé à prendre des photos du corps de la personne avec qui j'étais, mais sans vouloir faire de portraits et sans vouloir représenter un corps nécessairement. Dans ce cas-là, on est plutôt dans du close-up, dans des gros plans pour être à la frontière de l'abstraction et de la figuration. C'est sûr que c'est la peau qui devient un motif. Les plis de la peau, les articulations et ce genre de chose.

Je faisais de l'aquarelle aussi. Des aplats d'aquarelle, donc des monochromes. Puis, j'ai commencé à photographier ces aquarelles qui étaient humides avant qu'elles ne sèchent. Plutôt que d'exposer l'aquarelle finie, c'était de photographier les ondulations du papier avec les réflexions de l'eau et des choses comme ça. Toujours dans des tons de rose. Le rose c'est la peau, mais aussi les cicatrices, les hématomes, la chair, les muscles et pas que la surface de la peau. En réalisant ces photos-là, j'ai réalisé que cela s'apparentait presque à des gros plans de peau. Je les ai transférés après sur du plâtre. En les transférant sur du plâtre, il y a d'autres plis qui se formaient. C'était comme une mise en abyme de plis et de textures, mais où on avait l'impression de voir de la peau. Ce n'était pas au départ une volonté de représenter la peau, j'étais plus dans les couleurs et les textures. Pour finalement me rendre compte que la peau avait émergé dans mon travail.

L : Tu as mentionné le corps féminin, queer et crip. C'est à cela que je me réfère en termes de construction identitaire, mais pourrais-tu m'en dire plus sur l'aspect politique de ton travail?

C : C'est ce que je disais, déjà parler d'un point de vue d'un corps crip, d'une sexualité queer. En l'occurrence, j'ai un travail assez sensible. Je ne dénonce pas les choses de façon frontale. J'essaie plus de réfléchir à développer une approche multisensorielle. Pas simplement visuelle, de l'image et des sculptures, mais aussi sensuelle, charnelle et haptique. À travers le corps en fait. Je me réfère un peu au *female gaze* qui pour sortir d'un côté voyeur, de regarder avec les yeux, d'un plaisir scopique. Je réfléchis éventuellement à un crip gaze et ce qu'est-ce que ce serait. C'est en ce sens-là que je pourrais dire qu'il y a un aspect politique et identitaire. Je ne sais pas à quel point je suis à l'aise avec l'aspect identitaire.

En ce moment je réfléchis beaucoup à des corps vulnérables, désirants en fait. Cette ambivalence, voire opposition qui ne devrait pas tant être une opposition, c'est à cela que je réfléchis. C'est penser aux corps vulnérables, penser au désir aussi. Je dirais que c'est quelque chose de politique dans le sens où on vit dans un monde où le corps doit être performant, où le désir aussi doit être performant, où les performances sexuelles sont nommées, quantifiées, visualisées. C'est un peu flou, mais voilà le cœur de ma pensée en ce moment.

L : Je n'avais pas encore pensé à la sexualité, à la performance et à son optimisation.

C : Puis évidemment, cela passe par la peau, le toucher et un rapport sensuel à la matière.

L : Oui. Voilà une belle transition à la prochaine section. Je trouve qu'on voit émerger la vulnérabilité dans le côté plus sculptural de ton travail, dans les sculptures que tu crées.

C : C'est vrai que je ne sais pas la vulnérabilité dans les images. J'ai des images qui sont sur du plâtre, où il y a des imperfections et des défauts. Il y a des creux qui se créent et moi aussi je viens à mouler des formes. Trouer des corps, trouer des fragments. Dans mes sculptures, je travaille le plâtre et avec des pigments avant qu'ils ne sèchent, puis c'est un matériau plutôt pauvre en sculpture. On n'est pas dans du bronze, dans de l'aluminium ou du marbre. Donc, un matériau qui est solide et friable à la fois. Lourd, mais fragile. J'aime beaucoup cette dichotomie du matériau. J'aime qu'il sèche de façon instantanée et qu'il ne demande pas trop de savoir-faire. J'aime travailler avec des procédés très simples. Dans mes photographies aussi, c'est que de la lumière naturelle et c'est fait très simplement. C'est un rapport à la matière très direct que j'entretiens.

J'utilise du plâtre parce que c'est un matériau qui m'est familier. J'ai eu moi-même beaucoup de plâtre dans mon parcours médical. Il y a cette idée du plâtre que l'on peut toucher et selon sur quelle surface on va le mouler, sa surface va être très lisse presque pareille à du marbre ou soit très poreuse ou granuleuse. C'est sûr que ce sont des choses avec lesquelles je joue. Je travaille beaucoup avec le silicone et le latex qui sont des matériaux pouvant sembler comme de la peau. Ils sont flexibles, mous et je peux les teinter comme des teintures de chair. Dans mon travail, pour ce qui est de la photographie, je parle aussi de son corps et de sa peau. De penser à sa matérialité, de quoi elle fait et à son aspect tangible. Mais de penser aussi à sa surface de représentation, ce par quoi elle est souvent abordée ou ce qu'elle représente. Mais de penser aussi à sa peau, à sa texture qui ne serait pas être que du papier, mais plein d'autres choses.

L : J'étais curieuse pour les pigments. Quels types de pigments utilises-tu?

C : Le plâtre ne se teint pas nécessairement facilement. Ce sont des pigments qui sont à la base fait pour teindre du linge. Ce sont des pigments liquides. Normalement, il faudrait que je mesure mes pigments selon la quantité de plâtre, puis je suis vraiment indisciplinée dans la façon dont je fais les choses. Donc c'est aléatoire, je n'ai pas de recette. Je fais des mélanges. Pour les pigments, je pars avec une formule qui va être violet foncé, presque pourpre. En ajoutant le plâtre, cela va vraiment s'éclaircir. Ensuite, même en séchant, le plâtre va ressortir et la sculpture va s'éclaircir. Ce sont des ajustements aléatoires. J'essaie de penser à des couleurs d'organes, des couleurs d'hématomes, et des couleurs de parties génitales ou buccales.

L : Pour ce qui est de la mémoire, je m'intéresse à la façon dont la peau enregistre certaines formes de mémoire, puis comment cela peut être véhiculé dans les œuvres.

C : Il y a l'idée du moulage, du plâtre et de la photographie aussi qui sont des empreintes. C'est sûr qu'il y a cette référence à la marque et à l'empreinte qui reste. À des formes qui sont moulées à l'intérieur. Je travaille avec des plissés aussi dans le plâtre. Je ne sais pas si je peux connecter directement une œuvre à telle sensation. Je me dis que j'aimerais développer un lexique des sensations à travers mes œuvres. Je commence comme cela, et ensuite je deviens complètement indisciplinée et j'hybride un peu tout. Finalement de faire ce glossaire-là, j'ai l'impression que c'est ancré dans quelque chose de trop illustratif et de trop littéral. Mais j'ai des impulsions.

Par exemple, la sensation de l'aiguille dans le creux du bras est quelque chose de très fort encore aujourd'hui. J'ai travaillé beaucoup autour de cette image-là. Même dans mes travaux précédents, j'ai une photographie d'un kit en latex d'entraînement pour les personnes en soins infirmiers. Pour s'entraîner à piquer une veine. C'est assez petit, mais je l'ai photographié et je l'ai agrandi en vingt fois la taille. Donc, on voit l'aiguille et on aperçoit une veine, mais il y a des gens qui voient un pli de rideau ou un pli de corps, mais c'est une aiguille dans une fausse veine. Les tubes qui peuvent se retrouver dans certaines de mes pièces, c'est directement connecté à ces perfusions qui ont été pour moi très difficiles à vivre, même si pourtant c'étaient des passages très courts.

Il y a l'idée de la peau transpercée, puisque j'ai eu des fixateurs externes. Ce sont des broches qui transpercent la peau et qui vont jusqu'à l'os. Ce sont des appareils que j'ai gardé deux fois un an, donc avec lesquels on vit quotidiennement qui ne peuvent pas être enlevés. C'est sûr que ce sont des empreintes qui restent encore très présentes pour moi aujourd'hui. Je fais un parallèle, mais ce n'est pas tant pour parler de la gravité et de l'importance, mais des personnes qui ont été amputées et qui parlent d'un membre fantôme. Je pourrais dire que j'ai un peu ces sensations fantômes. Pas autant en termes de douleur, puisque les membres fantômes c'est de la douleur. Pour moi c'est plus en termes de sensations. Je sens encore les broches. Souvent les gens qui vivent des épisodes douloureux disent que quand la douleur passe, on ne se souvient plus de la douleur. Cela s'efface assez rapidement. Dans mon cas, je suis capable de réanimer ces sensations-là. La peau transpercée, c'est sûr que c'est quelque chose qui est très présent.

Je travaille avec des tiges, puis dans mes projets, ce sont des photographies de photographies que je découpe, où il y a des fragments de peau ou de latex ou de silicone qui sont collés directement sur les murs et qui sont transpercés par des tiges. Les tiges viennent se fixer au mur. Il y avait pour moi cette idée de retranscrire ces sensations, de peau, de chair ouverte et de chair transpercés.

Je n'essaie pas de faire des représentations littérales. On peut y voir autre chose, cela me va très bien. Les tiges sont aussi de la ponctuation. Je les appelle « appareillages » sur mes photographies. Ce n'est pas tant pour que ce soit une transposition littérale. Cela me va très bien que ce soit polysémique et que l'on puisse y voir plusieurs choses.

L : Je vois que tout cela va au-delà la peau. On est vraiment dans le corps, les sensations et la mémoire. La peau, finalement, n'est pas qu'une surface.

C : Elle n'est pas juste vue de l'intérieur ou vue de l'extérieur, comme quand on est confronté au racisme ou ce genre de chose. C'est un rapport à la peau, avec l'extérieur. Pour moi ce rapport à la peau avec l'extérieur, je peux l'avoir parce que j'ai des cicatrices, par exemple. Selon comment je vais me vêtir, ces cicatrices vont être visibles ou non. Il y a là un autre rapport aux autres qui s'établit aussi. Mais en ce moment, ce n'est pas tant de cela que je parle dans mon travail, même si j'en parle dans mes textes. Je dirais que c'est plutôt la peau vue de l'intérieur et des sensations physiques.

L : Parler de savoirs, pour moi c'est bien parce que cela me permet d'élargir sa définition. Parle-t-on plus de mémoire que de savoir, finalement ?

C : Je parle d'un savoir expérientiel ou de embodiment. Je parle aussi de mon corps comme une archive sensible dans laquelle je puise.

L : Je pense que c'est [Paul B.] Preciado qui parle de la somathèque.

C : La somathèque, complètement.

Les transmettre c'est la question à laquelle je suis confrontée. Je dois encore réfléchir là-dessus. J'avais cette discussion la dernière fois dans mon groupe de doctorat. Je trouve cela compliqué de parler de transmission. J'ai du mal à me détacher du fait que si je parle de transmission, je dois quantifier la réception. On me dit que non, mais je suis encore un peu coincée là-dedans. Je ne sais pas tant ce que je transmets, en fait. Évidemment qu'il y a une volonté de ma part d'essayer de développer une acuité au sensible et aux sensations corporelles qui sont finalement difficilement intelligibles et dicibles. Je réalise que quand les gens – et je dis cela sans aucun snobisme – prononcent souvent les mots « c'est doux, c'est sensible ou cela fait un peu mal ». Je réalise qu'on est peu habitué à utiliser des mots pour parler des sensations et du sensible.

L : Absolument. Surtout en voyant de l'art, peut-être que les gens ont l'habitude d'être dans le visuel, de décrire des textures ou des affects. Effectivement, le côté « sensations », ce vocabulaire manque peut-être en art.

C : Et même dans le quotidien. Quand on parle de la douleur, comme on ne sait pas la nommer on fait souvent des métaphores, en disant « ça brûle ». C'est intéressant de penser à cela.

L : Dans ton mémoire de maîtrise tu disais que tu avais de l'expérience en photographie commerciale. Pourquoi photographier la peau de la façon dont tu le fais ? Les plans rapprochés et les fragments. Je m'intéresse à ces questions de lisibilité et d'illisibilité. Comment perçois-tu tout cela ?

C : J'ai un rapport un peu conflictuel avec la photographie. C'est mon médium de départ. C'est la question que je posais dans mon mémoire : pourquoi photographier puisque tout a déjà été photographié ? Réfléchir aussi au fait qu'aujourd'hui on accumule beaucoup d'images. On vit dans un flux d'images non tangibles.

Pendant ma maîtrise, c'était de réfléchir sur qu'est-ce que l'acte photographique ? Repenser au fait que la photographie, à la base, avant d'être une image, c'était la rencontre entre de la lumière et de la surface photosensible. Et de penser à cette rencontre. Il y avait quelque chose de poétique qui me plaisait autour de cette notion. Finalement j'ai doucement repris goût à photographier des choses, à être moins dans l'abstraction, mais j'ai encore une résistance à photographier du lisible. Ou du moins, si je photographie des fragments de corps identifiables, j'ai remarqué que j'ai tendance à souvent les mettre en négatif, comme une radio. J'aime beaucoup l'effet presque fantomatique, qui nous sort d'une représentation figurative et réelle. Même si on identifie, par exemple, une main. Le fait qu'elle devienne en négatif, elle nous amène complètement ailleurs. J'ai une réticence. Je ne saurais pas la justifier, mais c'est comme cela que je fonctionne. J'ai un rapport à l'image ou soit les choses en très gros plans, soit au contraire ce serait de m'éloigner complètement pour que l'élément soit tout petit.

Il y a cette idée de troubler la lecture du corps. Pour moi, cela allait avec l'idée d'un regard médical en fait qui est un regard, lorsqu'il est posé sur un corps, était très objectifiant et scrutant. Un regard autoritaire aussi qui nomme et qui diagnostique. C'était en ce sens que je repensais au désir. Pour moi le désir c'était

une façon de se réappropriier le corps, de l'agentifier. En créant ces photos de corps avec des fragments de deux corps mêlés, il y avait l'idée du corps lesbien. Le corps était complètement démembré et déconstruit. C'était de troubler la lecture du corps et de travailler à différents temps de lecture de l'image. Pour moi, une photographie qui « fonctionne », c'est une photographie sur laquelle je peux poser mes yeux à plusieurs reprises et voir différentes couches. Pour moi c'est important. Dans mon processus, il y a plusieurs couches. Je photographie le corps ce qui est un laps de temps très court. J'imprime et je découpe, donc je refragmente et je fais plusieurs compositions. Je déconstruis, mais je recompose en même temps.

L : J'aime l'idée des couches, puis du contact qui est toujours là. Le contact avec la lumière, entre les peaux et les corps. Entre les différents médiums que tu utilises aussi. Quant à l'aspect installatif, est-ce que c'est quelque chose que tu as toujours fait dans ta pratique ?

C : La sculpture est venue vraiment plus tard, après ma maîtrise. Même si pendant ma maîtrise, je travaillais des installations, mais c'étaient des installations que je photographiais. Il y a beaucoup cela encore. Je peux photographier une sculpture qui n'existe qu'en image et pas dans un tangible sculptural. En travaillant la sculpture dans mes derniers projets, quand j'exposais à Projet Casa qui était une maison, j'étais quand même limitée, vu qu'il y avait des moulures. Je ne pouvais pas trop exploiter les murs, donc il y avait un peu la photographie sur les murs, les sculptures dans l'espace. Dans mes derniers projets, j'ai travaillé à hybrider plus fortement les deux et à les imbriquer ensemble. Donc, à créer des installations qui mêlent photographie et sculpture. Ce sont ces installations que je nomme « appareillages » qui sont des photographies sur lesquelles sont greffées des sculptures.

Je dirais que c'est quelque chose que je vais continuer plus fortement, notamment dans mon projet de thèse où l'idée serait de travailler à un dispositif complètement dans l'espace et à se détacher du mur. À allonger les images à et à créer une sorte de réseau connecté de plusieurs sensations d'images et de sculptures. C'est aussi réfléchir à comment on appréhende avec le corps ces installations. C'est-à-dire qu'on peut les regarder depuis une multitude de points de vue et de positions. Éventuellement, les toucher dans le sens où mes pièces ne sont pas sensibles au toucher, c'est juste qu'elles sont souvent tenues dans un équilibre très précaire. C'est un peu la contrainte, mais en soi je n'aurais pas tant de réticence à ce que mes images soient touchées.

L : Je me posais cette question. Ce que j'appelle dans mon projet « *haptic memory* », cette tactilité visuelle et de vouloir toucher les objets d'art. Les toucher en vrai, c'est un autre questionnement.

C : Je ne veux pas non plus que ça devienne « divertissant ». C'est l'enjeu dans lequel je suis en ce moment. Il y a l'idée de susciter le toucher. Qui est-ce qui parlait de « *haptic memory* » ?

L : C'est Laura U. Marks qui à la base est en études cinématographiques. Dans *The Skin of the Film*. Ce qu'elle argumente, c'est qu'il y aurait que des images de la peau ou du corps qui permettraient d'avoir une relation plus empathique avec des corps qui seraient différents des nôtres. On est dans l'aspect relationnel et des représentations du corps, mais pas des représentations, encore une fois, figuratives, mais plutôt les sensations. Les autres sens aussi qui seraient évoqués à l'écran, mais pas de façon visuelle.

Tu parlais du réseau, donc tout ce qui est dans l'installation est connecté par le corps.

C : Connectés par mes tiges, de façon très concrète. Ce qui pour moi réfère à des broches et à des fixateurs. Souvent ce sont des sculptures qui sont modulables. Un moulage que je vais percer sur lequel va se connecter un type de tige avec une forme à un autre moulage. Je peux ensuite complètement rechanger lors des choses. Ce sont des connexions itératives. Je fais plusieurs itérations et il y a des sculptures qui n'existent plus en tant que telles que j'ai montrées qu'elles ont été assemblées à autre chose.

Quand je parle de réseau, c'est de penser à des tubes qui connectent. Les références aux traitements médicaux avec des tubes, des broches ou ce genre de choses. De penser à des dispositifs en fait qui viendraient non pas aider l'image en difficulté, mais plutôt créer une relation avec le corps de la personne qui regarde.

L : Quand tu crées par exemple, une exposition tu travailles avec l'espace. Est-ce que c'est du travail in situ?

C : J'ai des pièces que je travaille de façon autonome. Des formes qui m'intéressent que je travaille et des schémas d'installations. Je travaille les deux en parallèle qui se rencontrent. Je fais un moulage et un de mes schémas va s'intégrer avec ce moulage. Lorsque je sais que j'ai une exposition quelque part, je travaille en fonction du lieu. Cela peut être des tiges qui longent les angles. Je m'adapte à l'échelle de l'espace et je travaille avec des maquettes pour l'espace en question.

L : D'ailleurs, j'ai vu récemment que tu as travaillé à Paris pour la Biennale de l'Image Tangible.

C : C'étaient des itérations aussi. J'avais des contraintes de transport, puisque j'ai voyagé avec mes œuvres. Pareillement, quand j'ai exposé à Toronto dans une galerie commerciale ou dans un centre d'artiste, les contraintes ne sont pas les mêmes. J'essaie vraiment de m'adapter à ces contraintes, de vente par exemple, des contraintes d'exploration ou des contraintes de voyage et de transport.

Pour la Biennale, j'ai pris une photo encadrée, mais cette fois-ci je l'ai transformé en en papier peint, donc vinyle. J'ai réutilisé certains moulages et j'en ai créé un nouveau. C'était pour le lieu, car je savais que j'avais un angle. J'ai travaillé cet espace sur mesure. En général, je récupère les restants de vinyle. Je découpe des fragments qui eux en se retrouver aussi dans éventuellement de futures photographies. Il y a vraiment une idée du cycle et de recycler tout ce que j'utilise.

L : Je pense aux questions de déplacements et de dépossession des corps. Je sais que tu as grandi en France et tu es venue à Montréal. Est-ce que changement de territoire avait influencé ta pratique d'une quelconque façon ?

C : J'imagine que ça m'a influencé dans le sens où, entre Paris et Montréal ce sont deux façons de vivre son corps, en tant que femme dans l'espace public, complètement opposées. On vit [à Montréal] dans un univers beaucoup plus sécuritaire pour une femme, par rapport à Paris. En étant à Paris, j'ai eu beaucoup de problèmes d'agression dans la rue ou d'altercations. En tant que femme dans l'espace public, c'est vraiment une autre façon d'appréhender son corps dans l'espace qui n'a aucun rapport avec Montréal. Je ne sais pas si c'est aussi avec l'âge, mais c'est aussi la ville qui m'a permis de mieux m'approprier mon corps et de mieux le vivre dans l'espace public. J'imagine que ça a informé ma pratique, mais je ne sais pas à quel point. C'est sûr que j'ai pu établir un autre rapport à mon corps, même par mes cicatrices ou ce genre de

choses. Le regard est toujours là, les questions déplacées peuvent encore être là, mais je sens quand même plus de liberté qu'à Paris.

Iris Marion Young a écrit en phénoménologie féministe. Elle parle du point de vue d'un corps cis[genre], féminin, mais ce n'est pas essentialiste, parce que cela peut être un corps trans[genre], mais comment un corps féminin dans l'espace public est contingenté par beaucoup de paramètres. Elle avait aussi écrit un livre qui s'appelait *Throwing Like A Girl*. Elle se base sur une étude où on avait demandé à des petites filles de lancer un ballon, et elles faisaient des gestes beaucoup plus retenus. Elles sous-estimaient l'amplitude de leurs gestes, la force aussi de leur corps. Une peur du ridicule. Ces choses qui sont ancrées dans un corps. Le regard de l'autre sur le corps n'est pas le même qu'un corps dit masculin. Dans une société plus latine où le corps est beaucoup regardé et chassé, comme c'est le cas à Paris. Cela change, je pense, notre rapport au corps.

L : On parle de représentation de la peau, mais finalement, est-ce que ce sont des représentations ?

C : C'est de la représentation de la peau, mais c'est plus la peau comme moyen de transmettre des sensations. La peau comme texture et comme motif aussi plus que cette volonté de montrer de la peau à proprement parler.

L : Tes œuvres sont-elles des vecteurs de mémoires collectives ou/et personnelles ?

C : Cela part d'un point de vue personnel, sans que ce soit non plus narratif et autobiographique. J'aspire à développer un panel de sensations chez les personnes qui vont regarder. Il y a quelqu'un dans mon cours la semaine dernière qui parlait de partir de sa propre vulnérabilité pour faire prendre conscience d'une vulnérabilité collective. Cela m'a beaucoup parlé. Je ne vais pas me réapproprier ce qu'elle a dit, mais c'est sûr qu'il y a cette idée-là de partir d'une expérience intime et sensible, mais qui peut parler à chacun. Cette idée du corps et de la peau comme un espace de vulnérabilité.

L : En quoi ta pratique offre-t-elle un contrepoint aux normes imposées par l'hétéropatriarcat, le capitalisme mondialisé, le colonialisme, l'impérialisme ou le capacitisme ?

C : J'ai toujours de la difficulté à en parler, et pourtant j'enseigne un cours en création et féminisme. Je dis à mes étudiant-es que c'est bien correct que l'œuvre ne dénonce pas des choses de façon frontale ou littérale, mais qu'elle soit une sorte de pivot critique. Quand je dis pivot critique, c'est de révéler des choses qui ne sont pas nécessairement valorisées ou mises de l'avant. Ou créer des rencontres non valorisées, comme la vulnérabilité et le désir. Le soin, le médical avaient quelque chose de charnel aussi.

Faire du rose, baigner dans un univers de couleurs pastel c'est aussi faire le choix d'une façon de s'adresser aux gens. J'ai ce point de vue, mais ce sont encore des questions que je me pose. Je ne sais pas à quel point je veux que mes œuvres dénoncent quelque chose. Je suis plus dans le faire vivre une expérience et faire vivre du sensible. Un discours théorique peut être énoncé de façon politique à travers des mouvements d'activistes. De la poésie aussi, mais c'est là qu'il y a un pivot qui est plus de l'ordre du sensible. C'est plutôt là où je m'inscris.

De soulever ce qui peuvent être des angles morts, mais des angles morts de sensations. Des choses auxquelles on ne pense pas nécessairement qui pour moi, sont mon univers, mais je réalise que quand des personnes qui sont complètement étrangères à cet univers le découvrent, il y a quelque chose de l'ordre de l'étrangeté ou du « non-normal » qui peut peut-être ouvrir des mini portes de sensibles chez les gens.

L : Quand je pense à l'art queer et féministe, il y a un travail sur les sensations et sur le désir qui ne s'étend pas toujours à d'autres mouvements, mais qui a quand même sa place.

C : J'ai une image du travail *queer* avec une esthétique très *camp*, très festive et plus revendicative. Au début, je me souviens que j'avais du mal à me dire, quelle-est ma place ? C'est ce que j'apprends à mes étudiant-es, qu'il y a de la place pour tout le monde. Mais qu'il y a différentes façons d'énoncer. Cela peut être compliqué de se dire « je veux dénoncer quelque chose » quand on part d'une posture de création. Plutôt que de se demander « qu'est-ce que je veux dénoncer », j'essaie de leur dire c'est : « quelle-est ma posture, d'où est-ce je parle et quelle-est ma position, ou comment est-ce que j'oriente les choses que je montre » ?

L : Oui, c'est essentiel de parler depuis un point de vue situé.

C : Puis d'une posture qu'on adopte. Je décide de montrer ou ne pas montrer, de troubler, de ne pas être dans une représentation figurative et de jouer avec le trouble visuel. C'est en ce sens-là que je ne dénonce pas des choses, que je ne raconte pas des choses, mais que j'essaie d'entretenir un trouble sensible.

L : Tu as parlé de l'objectivation du corps.

C : C'est au cœur de ma pratique de penser à comment un corps médicalisé est un corps touché, manipulé dont on devient dépossédé. Selon la maladie qu'on va avoir, cela peut être localisé. Dans mon cas, c'était localisé. Il y a vraiment eu une fragmentation ou une dissociation de ce membre traité avec le reste du corps. J'ai mis du temps avant de le réaliser, mais j'avais été plutôt dépossédée de mon corps [par sa médicalisation].

Aussi, dans une société occidentale où le corps et l'esprit sont souvent dissociés, même en philosophie et en phénoménologie on parle d'un corps transparent, d'un corps sain et en santé. Puis [Judith] Butler en parle justement. Je me réfère à Kim Q. Hall, elle parle d'une phénoménologie crip et comment un corps qui va boiter, dans son cas par exemple, va générer une autre pensée. Les philosophes ont beaucoup écrit sur le fait de marcher pour activer la pensée, mais c'est d'omettre le fait que marcher, c'est marcher avec un corps qui a des sensations, un corps qui peut être vieillissant, un corps qui peut être généré. Selon son genre, comme je disais, on ne va pas être appréhendé de la même façon dans l'espace public. Quand on a un corps qu'on sent plus vulnérable, on est sur ses gardes quand on marche et la pensée ne circule pas de la même façon. Donc, c'est plein de façons de penser le corps.

Pour moi, c'était vraiment de prendre conscience en fait de mon corps qui n'était pas un corps transparent et comment sa dépossession crée une sorte d'espace avec le désir. Dans le sens où le désir est venu tard et a été une source – dans mon cas, je ne veux pas parler pour tout le monde – mais de repossession. De reprendre possession du corps à travers un orgasme, par exemple, d'avoir des sensations qui circulent à travers le corps. C'était une réflexion sur ces différentes sensations qui passent sur la peau, sous la peau

et qui circulent et comment le plaisir charnel tend à circuler à travers tout le corps. Je le vois un peu comme une source qui magnifie le corps. Quelque chose d'énergique, d'énergétique ou d'holistique, ou tout le corps est pris en compte. Toute cette réflexion est encore très naissante, très intuitive et personnelle mais elle habite vraiment mon travail.

L : Cela me fait penser à ta thèse [de maîtrise]. J'avais noté un passage où tu écris : « penser la photographie et panser l'image » (Mauxion, 2016, p. 38) ou soigner. Donc, je m'intéressais à cette question de soin.

C : Je ne me souvenais pas que je disais cela. C'est vraiment lorsque je parle de traitement. De traitement sur la surface. Je réfléchis à des images mal formées. C'est-à-dire que je travaille différentes méthodes de transfert sur plâtre qui ont tendance à déformer l'image. Donc évidemment, cela parle de cette idée de malformation qui m'est chère. Mais, il y a cette idée de soin et de traitement qui va être au cœur de mon projet de création de thèse.

Je parle d'allonger les images. Cela veut dire aussi de les appréhender autrement. Quand on regarde quelque chose d'allongé, la position au corps a comme une position de bienveillance et de moins scrutatrice, comme au mur. Mes sculptures, par exemple, sont des moulages de plâtre liquide que je le coule dans des formes que j'ai créées. Ensuite, il y a beaucoup de finitions qui sont du sablage et le fait de cirer, de prendre soin et de chérir mes objets que je personifie beaucoup.

J'ai des petites sculptures que je vais exposer cette semaine que je nomme avec des noms, mais entre parenthèses qui réfèrent soit à une posture, soit à une position. Une posture médicale de soin, soit une position intime charnelle, soit un état de corps. Selon qu'il y a des liens qui attachent, qui contraignent ou qu'il y ait des emboitements. Il y a beaucoup de textures. Là, il y a une vraie référence à la peau ou à la chair dans ces sculptures. Oui, je les soigne, je les finis avec beaucoup de d'attention.

L : Comment nommes-tu chaque exposition ou chaque pièce?

C : Pour les photographies, ce sont plutôt des séries. Les premières s'appellent Tout ton corps est là. C'était un extrait de Le Corps lesbien [par Monique Wittig]. J'ai fait une itération de cette série avec des fragments noirs et blancs où je suis plus dans l'abstraction, on est encore plus troublé, c'est encore moins lisible. Celle-ci s'appelle Incision qui est une série qui en continu. « Incision », fait référence aux incisions chirurgicales. Puisque je les coupe avec des scalpels. Les sculptures ont toutes des noms que je trouve une fois qu'elles sont faites. C'est pareil, ce sont des itérations. [Le titre] fait référence à des postures orthopédique ou de kiné que j'ai pu avoir ou que je peux connaître. Ou à des positions plus sexuelles. Les noms ne sont pas tant poétiques, dernièrement.

C'est plus une sorte de nomenclature que j'essaie de créer. Par exemple, plusieurs sculptures peuvent s'appeler « labia », ce qui fait référence aux lèvres. Entre parenthèses, ce sera « posture » ou « position ». D'autres qui vont être, « labia », « compense », ce sont des compensations pour compenser des équilibres. Je joue avec toutes ces notions-là et je crée des itérations répétées. Donc, chaque pièce a son nom.

L'ensemble de l'installation avec le vinyle s'appelle « appareillage ». Souvent, entre parenthèses, il y a un des appareillages clé : « suspension » ou « fluide » qui font référence à du matériel médical et des dispositifs médicaux.

L : Ce rapport à la langue, tu l'as exploré dans *À charge de désir*, notamment.

C : Il y avait mon ex-partenaire qui écrivait de la poésie. On a travaillé beaucoup ensemble. Elle est dans mes photos même si on la reconnaît pas. Le but n'était pas que l'on la reconnaisse. À *Projet Casa*, elle avait écrit un texte qui était posé. Pour mon exposition avec B312, il y avait un de ses poèmes dans un livret aussi. À *Arprim*, j'ai aussi travaillé avec Céline Huyghebaert et Elise Anne LaPlante qui est commissaire et qui expose en ce moment à la Galerie de l'UQAM. On avait une petite publication où, on avait parmi nos correspondances il y avait des fragments qu'on avait colligés, transformés et remélangés. Cela donnait une sorte de phrasé poétique.

L : Puisque je m'intéresse aux questions de relation, aux esthétiques mais aussi aux éthiques queer, par exemple. Comment vis-tu cet aspect collaboratif dans ta pratique?

C : Je suis assez solitaire. C'est Elise Anne qui m'a invitée. Je devais exposer avec Céline, puis Elise Anne voulait repenser son rôle de commissaire. On a créé aussi des pièces à deux, une pièce en tout cas, où il y avait une de ces phrases en vinyle sur laquelle j'avais posé une plaque de plâtre qui faisait vraiment beaucoup référence à la peau et qui était un fragment d'aquarelle. Je te dirais que ce s'est fait de façon très naturelle et fluide pour quelqu'un de très solitaire comme moi. J'ai besoin de travailler avec des gens dont je me sens très proche et intime. Cette idée de bienveillance, de faire attention aux limites de chacune, cela s'est très bien passé.

L : Je pense que ces collaborations entre artistes et commissaires sont à repenser dans le monde de l'art, de façon générale.

C : J'avais travaillé aussi avec Charlotte Francoeur qui est une autrice et poétesse. Plusieurs de mes images ont été intercalé avec ses poèmes dans son recueil qui s'appelait Hier est une violence. Elle a écrit *Adieu les crevettes* qui est un ouvrage où elle parle d'avortement qui a pas mal marché et qui a fait pas mal de bruit. Elle a juste pris une de mes œuvres pour la couverture. Elle se reconnaît beaucoup dans mon travail à travers son écriture.

L : Je pense au fait d'être enceinte et comment c'est un autre corps médicalisé.

C : Par rapport au fait d'être devant ou derrière l'objectif. Comment abordes-tu ces notions de portrait et d'autoportrait?

L : Quand j'ai commencé la photographie, je faisais de l'autoportrait. J'ai aussi photographié mon corps et mes cicatrices. On parle de ma pratique quand j'étais très jeune. J'avais ce besoin de représenter mon corps. Je me mettais en scène. La série sur mes cicatrices étaient des surimpressions. Je double exposais des fragments de mon corps avec de la texture de mur qui ressemblait à une texture de peau, donc cela rendait mon corps très évanescent. C'étaient des travaux très jeunes, mais qui font encore sens avec ce que je fais aujourd'hui.

Je suis inconfortable quand je photographie des gens. C'est pour cela que j'ai une pratique assez solitaire, c'est que cela me coûte beaucoup de devoir faire en sorte que la personne se sente bien quand je photographie. Parce que je sais bien que c'est intrusif de photographier. C'est pourquoi je photographiais le corps de ma partenaire, le mien aussi. Parce qu'il n'y avait aucune gêne. De photographier des fragments pour moi, c'est aussi une façon d'anonymiser le corps et d'enlever l'intrusion. Je trouve cela moins voyeuriste.

J'ai un rapport contradictoire avec la photographie. Dans le sens où j'aime beaucoup regarder. J'aime regarder des images, j'aime consommer des images et en même temps, j'ai une certaine pudeur qui, je pense, se voit dans mon travail. Je ne cherche pas à tout montrer et à tout révéler.

Dans les autoportraits, il y a l'idée du contrôle. Je contrôle exactement ce que je veux montrer. Il y a une idée de facilité aussi. Je peux me faire faire ce que je veux. C'est cette idée-là plus qu'une revendication identitaire. À la fin, le corps est complètement anonymisé, puisqu'il est fragmenté et non reconnaissable.

Dans mon processus, dans les transferts de photos sur plâtre que je fais. Il y a cette idée aussi de ensuite de peler l'image, comme une peau morte. D'un point de vue très pratique, je dois vraiment peler et que c'est très physique. Je m'abime le bout des doigts à frotter vraiment fort. Il y a aussi l'empreinte des doigts qui peut rester selon les zones où j'ai plus frotté. Donc, cette idée de peler l'image et de lui enlever la peau.

[Fin de l'enregistrement].

RÉFÉRENCES

- Ahiska, Meltem. (2016). *Violence against Women in Turkey: Vulnerability, Sexuality and Eros*. Dans Butler, Judith, Zeynep Gambetti, et Sabsay, Leticia (dirs.), *Vulnerability in Resistance* (pp. 211-235). Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9780822373490>
- Ahmed, Sara et Stacey, Jackie (éd.). (2001). *Thinking Through the Skin*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203165706>
- Ahmed, Sara. (2006). *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*. Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9780822388074>
- Alfonsi, Isabelle. (2019). *Les guerres de représentation pendant la crise du sida aux États-Unis : fondations d'un art queer*. Dans *Pour une esthétique de l'émancipation : construire les lignées d'un art queer* (pp. 107-135). B42.
- Arprim. (2022). *Caroline Mauxion avec Céline Huyghebaert et Elise Anne LaPlante : Le murmure d'une empreinte*. Arprim. <https://www.arprim.org/programmation/2022-2023/433-caroline-mauxion.html>
- Ash-Millby, Kathleen (commiss.). (2010). *Hide: Skin as Material and Metaphor* [Catalogue d'exposition]. National Museum of the American Indian Editions.
- Asia Art Archive in America. (2022). *Ferments, Family, Kinship, Home*. Asia Art Archive in America. <https://www.aaa-a.org/events/ferments-family-kinship-home>
- Baralt, Lori, Kalof, Linda et Fitzgerald, Amy. (2004). Animals, Women, and Weapons: Blurred Sexual Boundaries in the Discourse of Sport Hunting. *Society & Animals*, 12(3), 237-251. <https://doi.org/10.1163/1568530042880695>
- Bartky, Sandra Lee. (1982). *Narcissism, Femininity and Alienation*. Dans *Social Theory and Practice*, 8(2), 127-143.
- Belcourt, Billy-Ray et Nixon, Lindsay. (2018). What Do We Mean by Queer Indigenous Ethics? *Canadianart*. <https://canadianart.ca/features/what-do-we-mean-by-queerindigenousethics/>
- bélidor, eunice. (2024). *What Is the Safeword?*. Dans *c magazine*. <https://cmagazine.com/articles/what-is-the-safe-word>
- Benoit, Éric. (dir.). (2024). *Poétiques de l'incomplétude*. Presses Universitaires de Bordeaux. <https://doi.org/10.4000/12r18>

- Boklaschuk, Shannon. (2020). *Artist Catherine Blackburn: Blending the traditional and the contemporary*. University of Saskatchewan.
[https://artsandscience.usask.ca/news/articles/4741/Artist Catherine Blackburn Blending the traditional and the contemporary](https://artsandscience.usask.ca/news/articles/4741/Artist_Catherine_Blackburn_Blending_the_traditional_and_the_contemporary)
- Bourgault, Sophie. et Perreault, Julie. (2015). *Le care : éthique féministe actuelle*. Les éditions du remue-ménage.
- Borgerson, Janet L. et Schroeder, Jonathan E. (2018). *Making Skin Visible*. Dans *Body & Society*, 24, 1-2.
<https://doi.org/10.1177/1357034X18760987>
- Bouchet, Célia, Boudinet, Mathéa, Koushyar Soucasse, Maryam, et Larrieu, Gaëlle (dir.). (2025). *La théorie féministe au défi du handicap*. Cambourakis.
- Bradway, Tyler, et Freeman, Elizabeth (éd.). (2022). *Queer Kinship: Race, Sex, Belonging, Form*. Duke University Press.
<https://doi.org/10.2307/j.ctv2vr9cnp>
- Braidotti, Rosi. (2019). *Posthuman Knowledge*. Polity Press.
- Butler, Judith. (1993). *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. Routledge.
<https://doi.org/10.4324/9780203828274>
- Butler, Judith. (1999). (trad. de l'anglais par Kraus, Cynthia, 2006). Inscriptions corporelles, subversions performatives. Dans *Trouble dans le genre* (pp. 248-266). La Découverte.
- Cardin, Élisabeth. (2025). *La mémoire des matériaux*. Leméac.
- Cauquelin, Anne. (2013). *Le site et le paysage*. Presses Universitaires de France.
- Chambers, Ruth. et Perron, Mireille. (2017). Re-Negotiating Materiality: Craft Knowledge and Contemporary Art. Dans *RACAR*, 42(1), 22–31. <https://doi.org/10.7202/1040837ar>
- Chambers, Cynthia. (1999). A Topography for Canadian Curriculum Theory. Dans *Canadian Journal of Education / Revue Canadienne de l'éducation*, 24(2), 137–150. <https://doi.org/10.2307/1585924>
- Chang, Alexandra, et Jim, Alice Ming Wai. (2021). Covid-19 and Anti-Asian Racism in the Arts. Dans *Asian Diasporic Visual Cultures and the Americas*, 6(3), 213–216. <https://doi.org/10.1163/23523085-06030001>

- Charron, Marie-Ève. (2022, 16 avril). Sur le radar: trois questions à l'artiste Caroline Mauxion. Dans *Le Devoir*. <https://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/699687/trois-questions-a-l-artiste-caroline-mauxion>
- Cheng, Anne A. (1996). Race and Fantasy in Modern America: Subjective Dissimulation/Racial Assimilation. Dans Rieder, John. et Smith, Larry E. (éd.). *Multiculturalism and representation: Selected essays*, (10, pp. 175–197). University of Hawaii Press.
- Cheng, Anne. A. (2011). Shine: On Race, Glamour, and the Modern. Dans *PMLA/Publications of the Modern Language Association of America*, 126(4), 1022–1041. doi:10.1632/pmla.2011.126.4.1022
- Cheng, Anne. A. (2019). *Ornamentalism*. Oxford University Press.
- Cheng, Anne. A. (2020). *Like a Fever: Yellow Skin, White Gold*. Dans *Asia Art Archive*. <https://aaa.org.hk/en/like-a-fever/like-a-fever/yellow-skin-white-gold>
- Coburn, Elaine, Moreton-Robinson, Aileen, Dei, George Sefa et Stewart-Harawira, Makere. (2013). Unspeakable things: Indigenous research and social science. Dans *Socio: La nouvelle revue des sciences sociales*,(2), 331–348.
- Comte-Sponville, André. (1999). L'amour. Dans *Petit traité des grandes vertus* (pp. 291-385). Presses Universitaires de France. <https://shs.cairn.info/petit-traite-des-grandes-vertus--9782130466710-page-291?lang=fr>
- Connor, Steven. (2004). *The Book of Skin*. The University of Chicago Press.
- Danger, Dayna. (2017). Bebishwendaam: Transformative non-monogamy and romantic friendships. Dans *Red Rising Magazine*,(7). <https://www.redrising.ca/post/bebishwendaam-transformative-non-monogamy-and-romantic-friendships-dayna-danger>
- Danger, Dayna. (s.d.) *Kinship Masks*. Dayna Danger. <https://www.daynadanger.com/d3/kinship-masks>
- Davidow, Jackson. (2016). Beyond the binary: The gender neutral in JJ Levine's Queer Portraits. Dans Janelle Lynn Elkins et Henderson, Amelia M. (dirs.), *Otherwise: Imagining queer feminist art histories* (pp. 304–319). Manchester University Press.
- Dederich, Markus. (2024). The Body, the Gaze, and the Creation of the Extraordinary. Dans Bettina Richter (dir.), *Talking Bodies: Image, Power, Impact* (pp. 76–88). Lars Müller Publishers.

- De Line, Sebastian. (2020). *Decolonizing Objecthood Through 2SQ Indigenous Art: Dayna Danger and Jeneen Frei Njootli's Performance, 'Chases and Tacks'*. Dans *Journal of Visual Culture*, 19(2), 225-231
<https://doi.org/10.1177/1470412920941898>
- Dumas, Stéphane. (2010) Fleurs de peau. Dans Soulages, François (éd.), *Corps et art* (pp. 83–94). L'Harmattan.
- Edzerza-Bapty, Kelly et Lynxleg, Denver. (2016). WE ARE: the ReMatriate Collective. Dans *New Journeys*.
<https://newjourneys.ca/en/articles/we-are-the-rematriate-collective>
- Est-Nord-Est. (s.d.). Caroline Mauxion. *Est-Nord-Est*. <https://estnordest.org/fiche/caroline-mauxion/>
- Fanon, Frantz. (1952). *Peau noire, masques blancs*. Éditions du seuil.
- Favez, Nicholas. (2013). L'amour et les manières d'aimer. L'examen clinique du couple : Théories et instruments d'évaluation (pp. 95-126). *Mardaga*. <https://shs-cairn-info.proxy.bibliotheques.uqam.ca/examen-clinique-du-couple--9782804701680-page-95?lang=fr>
- Favretti, Éric. (2016). Du transfert de connaissances à l'innovation sociale : Réflexion sur le rôle de l'agent d'interface dans un centre de liaison et de transfert [Thèse de doctorat, Université du Québec, Institut national de la recherche scientifique]. Espace INRS. <https://espace.inrs.ca/id/eprint/4779/>
- Flavelle, Genevieve. (2019). A Fine Pointed Belonging [Essai d'exposition]. Dans *Modern Fuel*.
https://static1.squarespace.com/static/5703cf132eeb810fd931cbda/t/5ce1984a62f60d0001c4f5e5/1558288459010/Essay_A+Fine+Pointed+Belonging+design.pdf
- Ford, Sarah-Joy. (2024). *Archives and Amazons: A Quilters Guide to the Lesbian Archive*. *Journal of Lesbian Studies*, 28(2), 321–342. <https://doi.org/10.1080/10894160.2024.2313381>
- Fowler, Cynthia. (2010). Materiality and Collective Experience : Sewing as Artistic Practice in Works by Marie Watt, Nadia Myre, and Bonnie Devine. Dans *The American Indian Quarterly*, 34(3), 344-364. <https://doi.org/10.1353/aiq.0.0123>
- Fuchs, Thomas. (2013). *Embodied Knowledge – Embodied Memory*. University of Heidelberg. https://www.klinikum.uni-heidelberg.de/fileadmin/zpm/psychatrie/fuchs/Embodied_Knowledge_-_Embodied_Memory.pdf
- Garland-Thomson, Rosemarie. (2002, trad. 2025 par Célia Bouchet, Mathéa Boudinet, Maryam Koushyar Soucasse, & Gaëlle Larrieu). Intégrer le handicap, transformer la théorie féministe. Dans Célia Bouchet, Mathéa Boudinet, Maryam Koushyar Soucasse, & Gaëlle Larrieu (dirs.), *La théorie féministe au défi du handicap* (pp. 139–180). Cambourakis.

Gay, Felicia, et Robertson, Carmen L. (2024). *Beads in the blood — Curating Ruth Cuthland’s Art*. Dans Carmen L. Robertson, Judy Anderson, & Katherine Boyer (éds.), *Bead Talk: Indigenous Knowledge and Aesthetics from the Flatlands* (pp. 95–106). University of Manitoba Press. <https://doi.org/10.1515/9781772840667-008>

Giguère, Amélie. (2021). Caroline Mauxion. *Est-Nord-Est*. <https://estnordest.org/fiche/caroline-mauxion/>

Glissant, Édouard. (1990). *Poétique de la relation*. Éditions Gallimard.

Goodwin, Autum. (2023). Reawakening, not revitalization. Concordia University – SHIFT. <https://www.concordia.ca/about/shift/Storytelling/journal/2024/reawakening-not-revitalization.html>

Graves, Cassidy Dawn. (2018). In a New Art Show, Sephora Meets Imperialism’s Evils. *Garage*. https://garage.vice.com/en_us/article/pa5k7n/k-beauty-art

Grandena, Florian et Mathieu, Éric. (dirs.). (2023). Échecs et vomissements : Réflexions sur l’insuccès comme mode de vie et philosophie. Éditions Somme Toute.

Greene, Candace. S. (2020). The Hazen collection: A new source on Arikara material culture. *Plains Anthropologist*, 65(256), 357–377. <https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.1080/00320447.2020.1786621>

Griffin, Susan. (1978). (trad. de l’anglais par Notéris, Émilie). Où sont exposés conjointement et chronologiquement les idées de l’homme à propos de la nature des femmes. Dans *Reclaim : recueil de textes écoféministes* (pp. 59–77). Cambourakis, 2016.

Grino, Claire. (2012). Beatriz Preciado. *Inter*, (112), 23–29. <https://id.erudit.org/iderudit/67681ac>

Guilbault Fitzbay, Magali (dir.). (2021). Apprendre à nous écrire : guide et politique d’écriture inclusive. *Club Sexu & Les 3 sex**.

Halberstam, Jack. (2011). *The Queer Art of Failure*. Duke University Press.

Hall, Kim Q. (2021). Limping Along: Toward a Crip Phenomenology. *Journal of Philosophy of Disability*, 1, 11–33. <https://doi.org/10.5840/jpd20218275>

Han, Byung-Chul. (2017). (trad. de l’allemand par Butler, Erik). *The Agony of Eros*. MIT Press.

- Haraway, Donna. (1988). (trad. de l'anglais par Petit, Denis, 2007). Savoirs situés : la question de la science dans le féminisme et le privilège de la perspective partielle. Dans *Manifeste cyborg et autres essais : sciences, fictions, féminismes* (pp. 107–142). Exils.
- Haraway, Donna. (2016). *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Duke University Press.
- Hauser, Jens. (2008). *sk-Interfaces: Exploding Borders : Creating Membranes in Art, Technology and Society*. [Catalogue d'exposition]. FACT Liverpool.
- Hert, Philippe. (2014). Le corps du savoir : qualifier le savoir incarné du terrain. *Études de communication*, 42. <https://doi.org/10.4000/edc.5643>
- Hitchins, Edward. (2023). Reclaiming the teachings: B.C. man shares the Indigenous art of hide tanning. Victoria News. <https://www.vicnews.com/trending-now/reclaiming-the-teachings-b-c-man-shares-the-indigenous-art-of-hide-tanning-113108>
- hooks, bell. (2003). *Communion: The female search for love*. Harper Perennial.
- hooks, bell. (2001). *All about love: New visions*. Harper Perennial.
- Hookway, Branden. (2014). The Subject of the Interface. Dans *Interface* (pp. 1–57). MIT Press. <http://www.jstor.org/stable/j.ctt9qf5xn.5>
- Howes, David. (2005). Skinscapes : embodiment, culture and environment. Dans Constance Classens (dir.), *The Book of Touch* (pp. 27–39). Berg.
- Howes, David. (2018). The Skinscape: Reflections on the Dermalogical Turn. *Body & Society*, 24(2), 225–239.
- Hua, Anh. (2015). Audre Lorde's Zami, Erotic Embodied Memory, and the Affirmation of Difference. *Frontiers: A Journal of Women Studies*, 36(1), 113–135. <https://doi.org/10.5250/fronjwomestud.36.1.0113>
- Igloliorte, Heather. (2017). Curating Inuit Qaujimagatuqangit: Inuit Knowledge in the Qallunaat Art Museum. *Art Journal*, 76(2), 100–113. <http://www.jstor.org/stable/45142476>
- Johnson, Lesley. (2019). *Revolution Moosehide*. [Mémoire de maîtrise, York University]. <https://yorkspace.library.yorku.ca/server/api/core/bitstreams/c9f325ee-524d-48a6-abbb-eaa5cdba9f0c/content>

- Jones, Amelia. (2009). Performing the Wounded Body: Pain, Affect and the Radical Relationality of Meaning. *Parallax*, 15, 45–67.
- Jones, Amelia. (1998). *Body Art: Performing the Subject*. University of Minnesota Press.
- Jones, Caroline A. (2006). Sensorium: New Media Complexities for Embodied Experience. *Parachute: Contemporary Art Magazine*, 121, 80–97.
- Kellett, Heidi. (2015). Skin Portraiture: Relational Embodiment and Contemporary Art. Dans Rosenthal, Caroline et Vanderbeke (éds.), *Probing the Skin: Cultural Representations of Our Contact Zone* (pp.239-270). Cambridge Scholars Publishing.
- Kellett, Heidi. (2017). *Skin Portraiture: Embodied Representations in Contemporary Art* [Thèse de doctorat, The University of Western Ontario]. London. <https://ir.lib.uwo.ca/etd/4567>
- Kim, Eunsong. (2018). Flesh and Ghosts: Tiffany Jaeyeon Shin Interviewed by Eunsong Kim. *Bomb Magazine*. <https://bombmagazine.org/articles/flesh-and-ghosts-tiffany-jaeyeon-shin-interviewed/>
- Knockdown Center. (2018). Tiffany Jaeyeon Shin: Universal Skin Salvation. *Knockdown Center*. <https://www.knockdown.center/event/tiffany-jaeyeon-shin-universal-skin-salvation/>
- Kowner, Rotem et Demel, Walter (éds.). (2013). *Race and Racism in Modern East Asia: Interactions, Nationalism, Gender and Lineage*. Brill.
- Lafrance, Marc (traduit par Geneviève Deschamps). (2018). Études de la Peau : Survol de la recherche anglo-américaine contemporaine. *La Peulogie*, 1. <http://lapeulogie.fr/etudes-de-la-peau-passe-present-futur/>
- Little, Niki et Taylor, Becca. (2018). *To Gather in Nourishment*. Dans Myre, Nadia et Uzel, Jean-Philippe (éds.), *Femmes et violence de masse*. Spirale.
- Lee, Eunice. (2019). Col(LAB) 2.0 connects beauty, race, war. *Effron Center for the Study of America, Princeton University*. <https://effroncenter.princeton.edu/news/2019/collab-2-0-connects-beauty-race-war>
- Lee, So-Rim. (2019). Setting the Stage: Korean Women Artists on Performance and Beauty. *Asia Art Archive*. <https://aaa.org.hk/en/ideas-journal/ideas-journal/setting-the-stage-korean-women-artists-on-performance-and-beauty>

Lee, Vivien. (2020). Tiffany Jaeyeon Shin ferments history, politics and geography in her newest artwork, M for Membrane. *MOLD: Designing the Future of Food*. <https://thisismold.com/visual/art/tiffany-jaeyeon-shin-ferments-history-politics-and-geography-in-her-newest-artwork-m-for-membrane>

Maes, Hans (dir.). (2013). *Pornographic Art and the Aesthetics of Pornography*. Palgrave Macmillan.

Marie, Suzan et Thompson, Judy. (2004). *Whadoo Tehmi / Long-Ago People's Packsack: Dene Babiche Bags: Tradition and Revival*. University of Ottawa Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv16rng>

Marks, Laura U. (2000). *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Duke University Press.

Mauxion, Caroline. (2024). Regarder autrement, ou l'émergence d'un crip gaze. *Inter*, (143), 26–35. <https://id-erudit-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/iderudit/104391ac>

Mauxion, Caroline. (2016). *Reprendre contact avec l'image : appréhender l'image photographique dans sa matérialité et son rapport à l'espace selon une logique de recyclage et de déplacements* [Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal]. Archipel. <https://archipel.uqam.ca/9146/>

Mauxion, Caroline. (2024). *Pratiques. Histoires de regards*. Dans RACAR, 49(2). https://www.racar-racar.com/uploads/5/7/7/4/57749791/racar_49_2_03_mauxion_pp.pdf

Mendler, Andrew. (2023). 'An Emotional Experience': Former Beausoleil First Nation Youth Chief Focusing on Learning Ancient Art of Hide Tanning. *Midland Mirror*. https://www.simcoe.com/news/an-emotional-experience-former-beausoleil-first-nation-youth-chief-focusing-on-learning-ancient-art-of/article_0733743b-1da6-5a64-8eb6-6fd4a1605e05.html

Merleau-Ponty, Maurice. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Gallimard.

Namaste, Viviane (2019). *Savoirs créoles : leçons du sida pour l'histoire de Montréal*. Mémoire d'encrier.

Nixon, Lindsay. (2017). Making Space in Indigenous Art for Bull Dykes and Gender Weirdos. *Canadian Art*. <https://canadianart.ca/features/making-space-in-indigenous-art-for-bull-dykes-and-gender-weirdos/>

Nixon, Lindsay. (2018). *Prairie Families: Cree-Métis-Saulteux Materialities as Indigenous Feminist Materialist Record of Kinship-Based Selfhood* [Mémoire de maîtrise, Université Concordia]. https://spectrum.library.concordia.ca/id/eprint/984472/1/Nixon_MA_S2018.pdf

- Nixon, Lindsay. (2020). Montréal est un territoire métis. Dans Larrivée, Catherine et Eshrāghi, Léuli (dirs.), *D'horizons et d'estuaires : Entre mémoires et créations autochtones* (pp. 119–138). Somme Toute.
- O'Brien, Thomas A. (2011). *Gwich'in Athabaskan Implements: History, Manufacture, and Usage According to Reverend David Salmon*. University Press of Colorado. <http://www.jstor.org/stable/jj.1176787>
- O'Reilly, Sally et Echasseriaud, Lydie. (2010). *Le Corps dans l'art contemporain*. Thames & Hudson.
- Pageot, Edith-Anne. (2018). Présences, mémoires individuelles et plurielles comme dispositifs de construction dans le travail des créatrices autochtones. *Espace*, (118), 8–17. <https://id.erudit.org/iderudit/87368ac>
- Pageot, Edith-Anne. (2022). Connecting Local Communities Through Relational Ethics of Care: The Work of Sonia Robertson. *Arte Contexto*. <https://artcontexto.com.br/portfolio/edith-anne-pageot/>
- Pageot, Edith-Anne. (2025). *Le collège Manitou: Renouveau artistique et médiatique autochtone*. Les Presses de l'Université de Montréal.
- Parr, John (trad. par Lefevre, Mathilde). (2024). Quel rapport avec l'amour ? *L'Assertivité émotionnelle* (pp. 156–183). InterEditions. <https://shs-cairn-info.proxy.bibliotheques.ugam.ca/l-assertivite-emotionnelle--9782729624170-page-156?lang=fr>
- Phillips, Ruth B. (2006). Disrupting Past Paradigms: The National Museum of the American Indian and the First Peoples Hall at the Canadian Museum of Civilization. *The Public Historian*, 28(2), 75–80. <https://doi.org/10.1525/tph.2006.28.2.75>
- Pitts, Victoria. (2003). *In the Flesh: The Cultural Politics of Body Modification*. Palgrave Macmillan.
- Pollock, Griselda. (2013). Trauma, Time and Painting: Bracha Ettinger and the Matrixial Aesthetic. Dans *Carnal Aesthetics: Transgressive Imagery and Feminist Politics* (pp. 21–41). Bloomsbury Publishing.
- Pollock, Griselda. (2021). Dans Gavin Delahunty, Cindy Rachofsky, Howard Rachofsky, Allan Schwartzman, Robert Storr, Takaaki Matsumoto et The Warehouse (Éds.), *Psychic Wounds: On Art & Trauma*. MW Editions; The Warehouse.
- Pratt, Mary Louise. (1992). *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. Routledge.
- Preciado, Paul B. (2024). *Dysphoria mundi : le son du monde qui s'écroule*. Points.

- Prosser, Jay. (1998). *Second Skins: The Body Narratives of Transsexuality*. Columbia University Press.
- Prosser, Jay. (2001). Skin Memories. Dans Sara Ahmed et Jackie Stacey (éds.), *Thinking Through the Skin* (pp. 52–68). Routledge.
- Racette, Sherry Farrell. (2012). Nimble Fingers, Strong Backs: First Nations and Métis Women in Fur Trade and Rural Economies. Dans C. Williams (éd.), *Women at Work: Transnational Histories of Indigenous Women's Labour in the Modern Era* (pp. 148–162). University of Illinois Press. <https://www.jstor.org/stable/10.5406/j.ctt3fh3fq.15>
- Racette, Sherry Farrell. (2017). Tuft Life: Stitching Sovereignty in Contemporary Indigenous Art. *Art Journal*, 76(2), 114–123. <https://doi.org/10.1080/00043249.2017.1367198>
- Rancière, Jacques. (2000). *Le partage du sensible : Esthétique et politique*. La Fabrique Éditions.
- Riegl, Aloïs. (2002). Questions de style : fondements d'une histoire de l'ornementation (2^e éd., trad. de Baatsch, Henri-Alexis et Rolland, Françoise, préface de Hubert Damisch). Hazan.
- Rivera, Mayra. (2015). *Poetics of the Flesh*. Duke University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv11g986r>
- Robertson, Carmen. (2017). Land and Beaded Identity: Shaping Art Histories of Indigenous Women of the Flatland. *RACAR*, 42(1), 13–29. <https://doi.org/10.7202/1042943ar>
- Robertson, Carmen, Racette, Sherry Farrell (commiss.), et al. (2009). *Clearing a Path: New Ways of Seeing Traditional Indigenous Art* [Catalogue d'exposition]. University of Regina, Canadian Plains Research Center.
- Rondeau, Ariel. (2022). Le murmure d'une empreinte : Caroline Mauxion avec Céline Huyghebaert et Elise Anne LaPlante. *Vie des arts*. <https://viedesarts.com/visites/le-murmure-dune-empreinte-caroline-mauxion-avec-celine-huyghebaert-et-elise-anne-laplante/>
- Schalk, Sami. (2018). *Bodyminds Reimagined: (Dis)ability, Race, and Gender in Black Women's Speculative Fiction*. Duke University Press.
- Shin, Tiffany Jayeon. (2018). Universal Skin Salvation. *Tiffany Jayeon Shin*. <https://jaeyeonshin.com/Universal-Skin-Salvation>
- Shin, Tiffany Jayeon. (2025). Paranoiac Time, Desynchronic Time. *Asia Art Archive*. <https://aaa.org.hk/en/like-a-fever/like-a-fever/paranoiac-time-desynchronic-time>

- Shin, Tiffany Jayeon et Dayal, Mira. (2024). The Vow. *Mousse Magazine*. <https://www.moussemagazine.it/magazine/tj-shin-mira-dayal-2024/>
- Shin, Tiffany Jayeon. (2023). 야생의 파도와 함께 with tides of the wild. *Vera List Center for Art and Politics*. <https://www.veralistcenter.org/publications/tj-shin-with-tides-of-the-wild/>
- Shin, Tiffany Jayeon. (2023). *Malaria, Devouring Mother*. *Active Cultures*. <https://active-cultures.org/tj-shin-malaria-devouring-mother/>
- Simpson, Leanne B. (2017). *As We Have Always Done*. University of Minnesota Press.
- Skelly, Julia. (2022). *Skin Crafts: Affect, Violence and Materiality in Global Contemporary Art*. Bloomsbury Publishing.
- Sørensen, Marie Louise Stig, et Rebay-Salisbury, Katharina. (2013). Embodied knowledge: Reflections on belief and technology. Dans Sørensen, Marie Louise Stig et Rebay-Salisbury, Katharina (éds.), *Embodied Knowledge: Historical Perspectives on Belief and Technology* (pp. 1–8). Oxbow Books. <https://doi.org/10.2307/j.ctvh1dx2t.3>
- St-Gelais, Thérèse. (2022). De la chambre à l'atelier. *Caroline Mauxion*. https://carolinemauxion.com/wp-content/uploads/2022/11/portfolio_siteweb2022.pdf
- Takemoto, Tina. (2001). Open Wounds. Dans Ahmed, Sara et Stacey, Jackie (éds.), *Thinking Through the Skin* (pp. 104–123). Routledge.
- Tamisier, Marc. (2010). La peau des images. Dans Soulages, François (éd.), *Corps et art* (pp. 223–233). L'Harmattan.
- Tremblay, Pascale. (2022). Perler des masques, entretien avec Dayna Danger. *Vie des arts*, 265. <https://viedesarts.com/dossiers/dossier-ramifications-textiles/perler-des-masques-entretien-avec-dayna-danger/>
- Usher, Camille G. (2017). more than just flesh: the arts as resistance and sexual empowerment [Mémoire de maîtrise, Université Concordia]. Spectrum Library. https://spectrum.library.concordia.ca/id/eprint/982957/1/Usher_MA_F2017.pdf
- Usher, Camille G. (2020). If the Body Is an Assembly, How Does It Assemble? *Canadian Art*. <https://canadianart.ca/essays/camille-georgeson-usher-if-the-body-is-an-assembly-how-does-it-assemble/>

- Uzel, Jean-Philippe. (2017). Faire, défaire, refaire : la décolonisation chez Nadia Myre. *Spirale*, 260, 12.
<https://id.erudit.org/iderudit/86898ac>
- Vinit, Florence. (2008). Histoires d'enveloppe : Considérations médicales et artistiques sur la peau. *RACAR*, 33(1), 102–105.
<https://www.jstor.org/stable/42630770>
- Ward, Caleb. (2020). Feeling, Knowledge, Self-Preservation: Audre Lorde's Oppositional Agency and Some Implications for Ethics. *Journal of the American Philosophical Association*, 6(4), 463–482.
- Warr, Tracey et Jones, Amelia. (2012). *The Artist's Body*. Phaidon.
- Watson, Amy K. (2010). *Complexion: Skin, Surface and Depth in Contemporary Art Practice* [Mémoire de maîtrise, University of the Witwatersrand]. Connecting Repositories. <https://core.ac.uk/download/pdf/39667813.pdf>
- Whetung, Olivia. (2018). In Conversation – Jeneen Frei Njootli and Olivia Whetung. *Public Energy*.
<https://publicenergy.ca/performance/jeneen-frei-njootli/>
- Wittig, Monique. (2005). Quelques remarques sur Le Corps lesbien. Dans *Le Corps lesbien*. Éditions de Minuit.
- Wong, Mimi. (2018). Tiffany Jaeyeon Shin's "Universal Skin Salvation". *Art Asia Pacific*.
<https://www.artasiapacific.com/shows/tiffany-jaeyeon-shin-s-universal-skin-salvation/>
- Yong, Sable. (2024). *Die Hot with a Vengeance: Essays on Vanity*. Dey Street Books.
- Yoon, Jiyoung. (2021). *Me, No*. *Jiyoung Yoon*. <https://jiyoungyoon.com/MeNo>
- Zamir, Tzachi. (2013). Pornography and Acting. Dans Hans Maes (dir.), *Pornographic Art and the Aesthetics of Pornography*. Palgrave Macmillan.

