

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'ESTHÉTIQUE RELATIONNELLE : UNE ÉTUDE DE CAS : LES ACTIONS
ARTISTIQUES DE SYLVIE COTTON

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES DES ARTS

PAR

GENEVIÈVE FULLUM-LOCAT

SEPTEMBRE 2007

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.01-2006). 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 de maîtrise impliquait une recherche de longue haleine, mais combien passionnante sur les actions artistiques de Sylvie Cotton. Toutefois, il n'aurait jamais vu le jour sans la présence bienveillante de Francine Couture, ma directrice de recherche. Du début à la fin, ses judicieux conseils ont guidé avec flamboiement le chemin de cette recherche. De plus, ses encouragements dénotaient une compréhension toute humaine devant les exigences de cet ouvrage. Elle m'a permis d'atteindre les compétences nécessaires à la réussite de ce mémoire grâce à son discernement, son assurance et sa grande quiétude.

Le sujet de ce mémoire est né à l'origine d'une rencontre avec l'artiste Sylvie Cotton et son œuvre. La présence généreuse de cette artiste devant tout le temps qu'elle m'a consacré pour prendre note de son travail est inestimable. Lors des entretiens, elle était à la fois accueillante, enthousiasmée, compétente et organisée. Ces rencontres passionnantes avec Sylvie Cotton furent incontournables et inoubliables. Je remercie également la sympathie des 16 participants qui ont contribué, par leur témoignage, à la réalisation de cet ouvrage.

Je tiens à remercier chaleureusement mes parents et amis (es) qui ont apporté leur soutien à ce mémoire, à mes lecteurs et correcteurs : Nancy Beaulne, Michel Padra, Dominic Mailhot ainsi qu'à Myriam Bourgeois pour la mise en page de ce mémoire.

Je remercie cordialement ma camarade Anite De Carvello pour sa présence conviviale et ses précieux conseils. Merci également à tous les autres.

En terminant, je remercie mon violon de route, ma véritable source d'inspiration.

AVANT-PROPOS

L'art comme un élan de soi vers l'autre qui reçoit et donne. C'est ce qui m'a le plus touché dans cette forme d'expression artistique que l'on nomme *Esthétique relationnelle* et particulièrement dans le travail de Sylvie Cotton. Cette expérience artistique se résume à une rencontre entre les participants et l'artiste, mais pas n'importe quelle rencontre. Il s'agit d'une rencontre dans le cadre de l'art où l'imprévu, la spontanéité et le partage du moment présent sont à l'ordre du jour.

J'ai voulu saisir cet élan de l'artiste et saisir cet autre, le participant, qui reçoit et donne, comme dans toute relation, afin de comprendre l'essence de cette pratique et sa raison d'être. J'ai vite compris que je ne pouvais saisir facilement tout cela à cause de l'éphémérité de cette pratique artistique. Je n'avais pas d'image mentale pour me figurer cette rencontre relationnelle. Une idée m'est alors venue à l'esprit. Pour faire revivre l'élan, c'est-à-dire l'action intentionnelle de l'œuvre, il me fallait rencontrer l'artiste. De la même manière, pour faire revivre la réception et le don, c'est-à-dire la réception de l'œuvre par les participants et la façon dont ceux-ci donnaient, par leur présence, de la matière créatrice, je devais rencontrer les participants.

Or, après avoir recueilli le témoignage de Sylvie Cotton concernant son intention, je l'ai comparé à celui des participants afin de voir comment cheminait cette rencontre relationnelle. Je ne pouvais saisir la totalité de l'œuvre, mais partiellement la reconstituer et, sous une autre forme, c'est-à-dire l'écriture. C'est toutefois en me lançant dans cette palpitante enquête que je lui ai donné forme et vie. Le lecteur trouvera dans cet ouvrage la rencontre de plusieurs points de vue sur ces expériences artistiques. Il y trouvera celui de l'artiste, celui des participants, le mien et son propre point de vue dans la croisée des chemins. Comme un élan de soi vers l'autre qui reçoit et donne, celui-ci viendra, comme le tisserand à son métier, tisser son propre fil dans cette Grande Tapisserie.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS.....	iii
LISTE DES FIGURES.....	vii
RÉSUMÉ.....	x
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
L'ESTHÉTIQUE RELATIONNELLE : UNE PRATIQUE ARTISTIQUE OÙ L'ŒUVRE DEVIENT LA RENCONTRE	16
1.1 Le concept d'esthétique relationnelle de Nicolas Bourriaud : la rencontre avec l'autre ou nouveau modèle de socialité.....	16
1.1.1 L'esthétique relationnelle : un « modèle de socialité ».....	18
1.1.2 Redéfinition de la notion de public.....	19
1.1.3 Fonction critique inhérente au « modèle de socialité ».....	21
1.2 Le concept d'art contextuel : « quête d'une proximité sociale »	22
1.2.1 L'art contextuel : opérer de la socialité	23
1.2.2 Redéfinition de la notion de public.....	23
1.2.3 Fonction critique de la socialité visée par l'œuvre contextuelle.....	25
CHAPITRE II	
RENCONTRES AVEC LA COMMUNAUTÉ.....	27
2.1 L'événement <i>Suppléances</i>	28
2.1.1 L'intention de l'artiste	29
2.1.2 Les activités proposées de <i>Suppléances</i>	31
2.1.3 Organisation de l'espace de La Centrale	32
2.1.4 1 ^{er} événement : Le cours de Louis Jacob.....	34

2.1.5	2 ^e événement : Le cours de Carole Tardif sur les espaces sexués	38
2.1.6	3 ^e événement : La réunion hebdomadaire de l'organisme Stella.....	41
2.1.7	4 ^e événement : La rencontre des employées de La Centrale autour d'une tasse de thé	44
2.1.8	5 ^e événement : Une performance avec Sylvette Babin : <i>Les sœurs siamoises</i>	47
2.1.9	6 ^e événement : performance avec Karen Spencer.....	49
2.2	L'événement <i>Le théorème des Sylvie</i>	54
2.2.1	L'intention de l'artiste	55
2.2.2	L'installation.....	56
2.2.3	Témoignage de Sylvie Tanguay.....	58
2.2.4	Témoignage de Sylvie Saint-Germain	59
2.2.5	Témoignage de Sylvie Ungauer.....	60
2.3	L'événement <i>Altérité</i>	62
2.3.1	Intention de l'artiste	63
2.3.2	Entretien avec Antoine Vermette.....	64
CHAPITRE III		
RENCONTRES INTERPERSONNELLES		80
3.1	<i>Aujourd'hui, c'est avec toi que je veux être toute seule</i>	81
3.1.1	L'intention de l'artiste	84
3.1.2	Promenade avec Lucie Marchand.....	87
3.1.3	Promenade avec Micheline Huot.....	89
3.1.4	Promenade avec Frédéric Lago.....	92
3.1.5	Promenade avec Annie Brunette.....	96

3.2	<i>Ton corps, mon atelier</i> dans la série des taches de naissance.....	101
3.2.1	L'intention de l'artiste	103
3.2.2	Rencontre avec Hélène Lord.....	104
3.2.3	Rencontre avec Sylvie Tourangeau.....	107
	CONCLUSION	117
	APPENDICE A	
	Article, projets spéciaux, « Déranger ».	
	Communiqué du centre d'artistes Article (juin), 1999.....	127
	APPENDICE B	
	Horaire des activités de <i>Suppléances</i> : document <i>mot de passe</i>	
	réalisé par Sylvie Cotton	129
	APPENDICE C	
	Dubois, Christine 2002. « Suppléance ».	
	Communiqué du centre d'artistes La Centrale : Montréal	131
	APPENDICE D	
	Skol. 2001. « Résonance ». Communiqué du centre d'artistes Skol : Montréal	133
	APPENDICE E	
	Cotton, Sylvie. 2001.	
	Communiqué du <i>Théorème des Sylvie</i> réalisé par Sylvie Cotton.....	135
	APPENDICE F	
	Verbatim des entretiens réalisés avec Sylvie Cotton réalisés 2003 et 2006 :	
	<i>Situations, Suppléances, Le théorème des Sylvie, Altérité, Aujourd'hui, c'est</i>	
	<i>avec toi que je veux être toute seule</i> et <i>Mon corps ton atelier</i> dans la série	
	des taches de naissance réalisés à Montréal (document de travail).....	137
	BIBLIOGRAPHIE	168

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
0.1 Carton « Désirer »	9
0.2 Première action de <i>Situations</i> : Sylvie Cotton distribue le mot « Désirer » sur la rue Rachel	9
0.3 Deuxième actions de <i>Situations</i> : Sylvie Cotton en train de distribuer le carton « Vivre » aux demeures du quadrilatère du Plateau Mont-Royal.....	10
0.4 Sylvie Cotton prenant un carton « Vivre »	10
0.5 Sylvie Cotton accrochant le carton « Vivre » à une poignée de porte	10
0.6 Carton « Vivre » accroché à une poignée de porte.....	11
0.7 Troisième action de <i>Situations</i> : phrase (cartons format signet)	12
0.8 Suite des phrases (cartons format signet).....	13
0.9 Quatrième action de <i>Situations</i> : boîte contenant des pommes sur lesquelles l'artiste a gravé le mot « Oser ».....	14
0.10 Passant qui prend une pomme « Oser ».....	14
0.11 Sylvie Cotton en train de graver le mot « Oser » sur une pomme.....	15
0.12 Passante qui ramasse la pelure de pomme devenue les lettres du mot « Oser » ...	15
2.1 Activité de <i>Suppléances</i> à La Centrale : conférence sur la culture des roses donnée par Claire Laberge, hortultrice responsable de la roseraie du Jardin botanique de Montréal.....	70
2.2 Rendez-vous avec l'artiste Massimo Guerrera dans le cadre du projet <i>Suppléances</i> . Sylvie Cotton, comme plusieurs autres personnes de Montréal, participe au projet <i>Porus</i> de Massimo Guerrera qui consiste à faire des rencontres en tête à tête autour d'un repas.....	70
2.3 Performance de Sylvie Cotton et Nathalie Claude sur la passerelle de bois.....	71
2.4 Louise Gilbert venue conter le récit de sa vie à sa fille Sylvie Cotton.....	71

2.5	Les étudiants de Louis Jacob lors de son cours <i>Art, culture et société</i>	72
2.6	Les étudiantes de Carole Tardif lors de son cours <i>Espaces sexués : perspective géographique (espaces sexués des villes)</i>	72
2.7	Sylvie Cotton exécutant le Remake de l'artiste Valley Export	73
2.8	Réunion hebdomadaire de Stella, un organisme Montréalais qui travaille au soutien et à la défense des droits des travailleuses du sexe et à la prévention du VIH.....	73
2.9	Les employées de La Centrale prenant le thé dans l'espace d'exposition.....	74
2.10	Performance de Sylvie Cotton et Sylvette Babin intitulée <i>Les sœurs siamoises</i> en raison de leur anniversaire qui se retrouve à la même date. Cette partie de la performance consistait à rouler toutes les deux sur le plancher dans un sac de couchage.....	74
2.11	Vue de l'installation des documents d'Artexite qui ont été transporté à La Centrale lors de la performance de Sylvie Cotton et Karen Spencer.....	75
2.12	Sylvie Cotton parlant avec une Sylvie au téléphone lors de <i>Théorème des Sylvie</i>	76
2.13	Installation de la petite pièce du centre d'artistes Skol	76
2.14	Rencontre des Sylvie autour d'un souper tenu à Skol.....	77
2.15	Macaron porté par les Sylvie lors de la rencontre à Skol.....	77
2.16	Les participants trempant leurs mains dans le bol d'eau lors de l'événement <i>Altérité</i>	78
2.17	Sylvie Cotton en train de transvider de lavage des mains dans sa bouteille d'origine	78
2.18	Sylvie Cotton buvant l'eau de lavage des mains	79
3.1	La couverture du livre (Recto/Verso) de l'action <i>Aujourd'hui, c'est avec toi que je veux être toute seule</i>	112

3.2	Les phrases de l'artiste et des huit participants inscrits sur la première page du livre de l'action <i>Aujourd'hui, c'est avec toi que je veux être toute seule</i>	112
3.3	Sculpture qui rappelle le paysage hivernal lors des promenades avec l'artiste. Elle est composée de branches ramassées par les participants et de plâtre. Un voile semi-opaque la recouvre afin de rappeler le caractère intime des rencontres	113
3.4	<i>Avec Lucie Marchand</i> : détail du dessin réalisé avec Sylvie Cotton (tracé des ombres des branches recueillies lors de la promenade)	114
3.5	<i>Avec Micheline Huot</i> :	114
3.6	<i>Avec Frédéric Lago</i> :	115
3.7	<i>Avec Annie Brunette</i> :	115
3.8	Tache de naissance sur le genou de Sylvie Cotton et reproduction au crayon de la tache de naissance de l'artiste sur le genou d'une participante.....	116

RÉSUMÉ

Cette recherche propose une enquête sur cinq œuvres de Sylvie Cotton réalisées à Montréal entre 1998 et 2006. Cette recherche démontre que ces dernières relèvent de la théorie de l'« esthétique relationnelle », une pratique artistique en arts visuels où la rencontre fait office d'œuvre; théorie formulée en 1998 par le théoricien de l'art Nicolas Bourriaud et rééditée en 2002 dans l'ouvrage *Esthétique relationnelle*. Cette enquête met de l'avant le thème de la communauté dans trois actions artistiques et, le thème de la relation interpersonnelle, dans deux autres.

Elle définit, pour chacune des cinq actions, le « modèle de socialité » en relevant les notions de collaboration et de proximité. Pour ce faire, elle exhibe le caractère social et communicatif de la rencontre entre l'artiste et le participant comme faisant indéniablement partie du tissu de l'œuvre. Elle relève les attraits tactiles et kinesthésiques de la rencontre. De plus, cette recherche établit un rapprochement entre l'art et la vie comme principe fondamental du processus artistique en démontrant comment s'opère le modelage de l'œuvre par l'entremise du participant.

Cette recherche fut élaborée par une enquête exhaustive recueillant le témoignage de l'artiste, son intention, et celui de 16 participants. Nous les avons interrogés sur la façon dont ceux-ci ont perçu leur collaboration et proximité au projet artistique. Ce travail d'enquête demeure la trace conservée de ces actions qui, sans ça, seraient vouées à l'oubli à cause de leur caractère éphémère.

En définitive, cette recherche démontre que le caractère participatif de l'œuvre constitue le lien social par lequel se construit l'œuvre. Ces expériences artistiques qui véhiculent le « modèle de socialité » émettent une limite envers l'élaboration d'une possible communauté, car celles-ci exigent la collaboration soutenue entre les participants et l'intention de l'artiste. Puisque ces actions laissent beaucoup de place à la spontanéité et à l'imprévu, l'intention initiale de l'artiste devient arbitraire dans le jeu des rencontres. En contrepartie, la relation interpersonnelle agit, elle, comme principe même du lien social car, c'est grâce à ce lien que l'œuvre prend réellement forme.

Mots clés : Sylvie Cotton, esthétique relationnelle, art et public.

INTRODUCTION

Le sujet de notre mémoire de maîtrise nous a conduit vers une enquête exhaustive autour des œuvres de Sylvie Cotton. Celui-ci concerne la mise en application concrète de la théorie de « l'esthétique relationnelle » avec certaines actions artistiques de Sylvie Cotton. L'auteur de cette théorie se nomme Nicolas Bourriaud. C'est en 1998 que l'auteur écrira sur les pratiques artistiques dites « relationnelles ». Ces écrits se retrouvent dans la revue française *Document sur l'art* fondée en 1992. En 2001, une nouvelle édition intitulée *Esthétique relationnelle*¹ rassemble en un seul bloc les textes de l'auteur. Il s'agit d'une pratique artistique en arts visuels qui a émergé dans le début des années 1990. L'auteur a également écrit *Formes de vies, l'art moderne et l'invention de soi* en 2003. Il était aussi codirecteur du Palais de Tokyo à Paris et rédacteur en chef de la revue *Documents sur l'art*. Or, comme il s'agit d'une pratique artistique qui se base sur la relation, nous avons sélectionné cinq actions où l'artiste établit une rencontre avec le ou les participants qu'elle intègre au processus créatif de : *Suppléances, Le théorème des Sylvie, Altérité, C'est avec toi que je veux être toute seule, Ton corps mon atelier* dans la série des taches de naissance.

Sylvie Cotton vit à Montréal et débute sa pratique artistique en 1998 avec, entre autres, *Situations*. Depuis, elle a réalisé nombre d'actions artistiques à travers le monde : Canada, États-Unis, Japon, Finlande, Italie, Serbie, etc. Nous constatons que ces dernières années, l'artiste utilise la rencontre avec l'autre comme matériau premier de ses créations artistiques. Sylvie Cotton a écrit plusieurs articles dans la revue *ESSE arts + opinions*. Elle est également la fondatrice du centre d'artistes Dare-Dare situé à Montréal. À travers l'étude de ces actions artistiques qui impliquent la rencontre avec autrui, notre problématique de recherche a été de voir comment, et de façon concrète, certaines

¹ Bourriaud, Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Paris, Les presse du réel, 2001.

notions correspondantes au projet de l'esthétique relationnelle de Nicolas Bourriaud comme, entre autres, la notion de collaboration et la notion de proximité peuvent être appliquées.

Dans notre premier chapitre, nous avons fait ressortir les éléments importants du cadre théorique de Nicolas Bourriaud en ce qui concerne son ouvrage *Esthétique relationnelle*. Au sein de cette pratique, l'auteur affirme que l'artiste construit, dans le cadre de l'art, un « modèle de socialité » qui renvoie à différentes façons de socialiser, de se rencontrer entre individus². En ce sens, nous émettons l'hypothèse que chacune des actions de Sylvie Cotton renferme un « modèle de socialité » dont les valeurs peuvent être applicables, c'est-à-dire abordées comme des « possibilités de vie³ » au sein de notre quotidien. Dans le cadre de ce chapitre, nous allons également aborder le cadre théorique de Paul Ardenne, auteur de l'ouvrage *Un art contextuel*, ce qui nous permettra une plus grande connaissance en regard à cette pratique artistique.

Afin de démontrer au mieux notre hypothèse de recherche, notre deuxième chapitre abordera : *Suppléances* (2002), *Le théorème des Sylvie* (2001) et *Altérité* (2003). Nous les avons réunis parce que l'artiste semble construire avec plusieurs individus une certaine communauté orientée sur des valeurs qui correspondent à son intention artistique. Le troisième et dernier chapitre, quant à lui, renferme les actions artistiques : *C'est avec toi que je veux être toute seule* (2006) et *Ton corps mon atelier* (taches de naissance) (2004). Ce chapitre a pour thème la relation interpersonnelle parce que ces actions se construisent par l'entremise d'une rencontre relationnelle entre deux individus, entre l'artiste et l'autre, c'est-à-dire le participant.

² *Ibid.*, p. 60.

³ *Ibid.*, p. 47.

Comme cette pratique artistique est désignée comme étant « relationnelle », c'est-à-dire qui engage au minimum deux personnes comprenant l'artiste et l'autre, nous avons procédé à une enquête de terrain exhaustive afin de comparer l'intention de l'artiste à l'expérience vécue des participants. Nous avons interrogé à la fois l'artiste sur son intention et seize participants à propos de cette « rencontre », c'est-à-dire sur la manière dont ils ont perçu leur collaboration au projet artistique ainsi que leur proximité avec l'artiste au cours du processus de création.

Nous avons donc pris soin de retracer cette expérience afin de connaître véritablement la constitution binaire de la pratique qui correspond aux parties constitutives de la « relation », c'est-à-dire le témoignage de l'artiste et celui du participant. Étant donné le caractère éphémère du « relationnel », le discours de l'artiste et des participants constitue à lui seul la mémoire d'une expérience vivante vécue dans le temps puisqu'il présente le vécu sensitif⁴ des participants.

Afin de compléter le portrait des différentes orientations de la forme relationnelle dans l'œuvre de Sylvie Cotton, abordons *Situations*, une action entreprise au début de sa carrière. L'artiste a recours à l'objet comme premier contact avec autrui alors que dans les actions abordées dans le cadre de notre analyse, son matériau premier devient l'autre.

Cette action artistique intitulée *Situations* a été réalisée dans le cadre d'un projet d'art action qu'elle proposait alors au centre d'artistes Article⁵ en 1999 du 16 mai au 10 juin à Montréal. Brièvement, ce projet, *Situations*, consistait à réaliser dans l'espace urbain de Montréal, quatre actions dont une par semaine durant quatre semaines. L'artiste allait directement à la rencontre des citoyens dans la rue, dans les bars ou au seuil de leur résidence. Dans la rue et les bars, elle interpellait directement les passants au moyen d'un objet qu'elle leur donnait spontanément, telle une offrande. Ces objets adoptaient des

⁴ Sensitif : Qui appartient aux sens, à la sensibilité, Paul Robert, *op.cit.*, p. 2351.

⁵ Article, projets spéciaux, « Déranger », juin 1999.

caractéristiques de l'environnement social. Ces quatre actions consistaient à distribuer dans la ville de Montréal, un mot ou des phrases imprimées sur des cartons prenant la forme de cartes d'affaires « Désirer⁶ », d'accroches porte publicitaire « Vivre⁷ » ou de signets « Je veux te parler⁸ », « Je ne comprends pas. », « Oui, ça me plairait. », « Que veux-tu dire? », « Tu es belle. », « Je t'aime », « Et toi ? », « Pourquoi ? », « Moi aussi », « Et toi? », « Qu'en penses-tu? ». En petit caractère, sur tous les cartons, il y avait de mentionné : « *Situations*, Sylvie Cotton, juin 1999, projets spéciaux, Article, 842 9686 ».

Lors de la distribution du mot « Désirer » (fig. 0.1 ; 0.2) aux passants, l'artiste était postée au coin des rues Duluth et Rachel. Concernant la distribution de l'accroche-porte « Vivre » (fig. 0.3 ; 0.4 ; 0.5 ; 0.6), l'artiste allait les distribuer aux portes des maisons et appartements situés dans le quadrilatère du plateau Mont-Royal. Quant aux signets porteurs de mots et de phrases, l'artiste les distribuait à autrui dans les bars (fig. 0.7 ; 0.8). Lors de la quatrième action, Sylvie Cotton avait acheté une caisse de pommes⁹ à un marchand situé sur la rue Rachel. Installée juste en face de la fruiterie, l'artiste gravait directement sur des pommes, le mot « Oser » (fig. 0.9 ; 0.10 ; 0.11 ; 0.12) et les offrait gratuitement aux passants. Alors que dans notre société tout est basé sur l'avoir, la distribution gratuite de la pomme à proximité des commerces pouvait être interprétée comme une réflexion sur la place qu'occupe la convivialité, le bien-être commun.

Afin de mieux cerner cette manifestation artistique, nous avons fait appel à certaines notions propres au cadre théorique de l'auteur Patrice Loubier qui traite de ce type d'intervention dans son article « Avoir lieu, disparaître sur quelques passages entre

⁶ Environ 1000 exemplaires.

⁷ Environ 4500 exemplaires.

⁸ Environ 2000 exemplaires.

⁹ Environ 75 pommes.

art et réalité » paru dans *Les commensaux* en 2001. L'auteur aborde dans son texte certaines actions artistiques qui utilisent la réalité comme matériau. Trois procédés caractérisent ces actions, mais celles-ci vont cependant toutes « inoculer » l'espace, c'est-à-dire, tel un virus, infiltrer spontanément le flot de la circulation urbaine. L'auteur nomme « inoculation ¹⁰ » le premier de ces procédés lorsqu'il s'agit d'abandonner un objet dans les lieux publics. Ces artistes vont également subtiliser leur objet de façon à laisser une trace sur le mobilier urbain. Il nommera ce deuxième procédé « mimétisme ¹¹ » puisque l'objet jouera sur les caractéristiques de ce mobilier.

Enfin, l'artiste s'infiltrera lui-même dans les rouages politiques, économiques ou sociaux afin de jouer sur les limites de son propre statut d'artiste. Loubier nomme ce troisième procédé « passe-muraille »¹². C'est donc par ces trois termes : « inoculation » « mimétisme » et « passe-muraille » que Loubier caractérise l'action de ces œuvres furtives. Qui plus est, ces actions surviennent au hasard et de façon inopinée, c'est-à-dire qu'elles visent à surprendre leur destinataire au gré de leur quotidien¹³. Pour ce faire, l'auteur, dans son article, nous explique que ces artistes opèrent en contexte réel des stratégies de circonstances¹⁴. Ces actions furtives relèvent des gestes quotidiens par exemple la distribution de cartes publicitaires. C'est le cas entre autres de *Situations de*

¹⁰ Loubier, Patrice, « Avoir lieu, disparaître sur quelques passages entre art et réalité », *Les Commensaux*, sous la direction de Patrice Loubier et Anne-Marie Ninacs, Montréal, 2001, p. 26. Inoculation : Introduction dans l'organisme (d'une substance contenant les germes d'une maladie), Paul Robert, *Le nouveau Petit Robert de la langue française*, Nouvelle édition millésime, 2007 p. 1336. (Dans ce cas-ci, il s'agit d'introduire un objet vu comme un « virus » dans le corps social.)

¹¹ *Ibid.*, p. 21.

¹² *Ibid.*, p. 27.

¹³ *Ibid.*, p. 20 : « Délaissant la visibilité collective de l'œuvre *in situ*, habitant l'univers des objets plutôt que celui des lieux, ces interventions ne s'adressent à un public averti que de façon indirecte : elles visent à surprendre leur destinataire au cœur des circonstances les plus quotidiennes, qui plus est à une échelle intime et proxémique », *Ibid.*, p. 26.

¹⁴ *Ibid.*, p. 20 : « L'avoir lieu contemporain de l'art implique donc surtout, quel que soit par ailleurs l'endroit où l'œuvre se présente, de la faire se produire comme contexte ou circonstance, voire de l'installer à demeure dans le temps vécu d'un réseau de relations humaines [...] »

Sylvie Cotton. Loubier qualifie, à juste titre, cette action de Sylvie Cotton d'inoculation puisque ces objets distribués aux passants circulent, se propagent : « D'autres démarches infiltrent plutôt le temps vécu que l'espace regardé; faute d'un terme plus précis, je les qualifierai d'inoculation, en raison du caractère sporadique de leur manifestation et de leur capacité à se propager bien au-delà de l'action initiale de leur instigateur ¹⁵», rend compte l'auteur. De surcroît, il ajoute que cette « inoculation » se réalise lorsque l'artiste agit en solo :

L'artiste agit en solitaire en faisant le pari que son geste aura une incidence anonyme, différée et *in absentiae* auprès d'une communauté virtuelle d'inconnus, constamment redessinés par l'aléa des rencontres auxquelles il abandonne son œuvre. Par quoi l'on pourrait conclure que l'inoculation combine le principe de la bouteille à la mer à celui de l'embuscade.¹⁶

Nous pouvons appliquer la notion d'inoculation de Loubier à *Situations* de Sylvie Cotton. À travers les quatre actions que renferme cette action artistique, l'artiste plonge littéralement dans le temps vécu, c'est-à-dire qu'elle va surprendre son destinataire par l'objet qu'elle lui donne et qui, par la suite, va circuler dans l'espace social. Par exemple, prenons la première action de *Situations* soit la distribution du mot « Désirer » imprimé en rouge sur un carton format carte d'affaires (fig. 0.2). L'artiste faisait alors irruption au sein de l'espace urbain en empruntant en quelque sorte le rôle du distributeur de publicité. Postée au coin des artères principales, elle s'introduisait dans le quotidien des gens lors de leur passage dans la ville. Le format de l'objet, la carte d'affaires, donnait sens au mot, c'est-à-dire que son support a pu être interprété par les passants au sens « affaire ». Désirer pouvait donc avoir ce lien avec le mode des affaires pour le récepteur de l'objet en question.

¹⁵ *Ibid.*, p. 21 et p.26 : l'auteur mentionne les noms de Sylvie Cotton, Germain Koh, Devora Neumark et Mathieu Beauséjour afin de citer des exemples d'actions correspondant à la notion d' « inoculation ».

¹⁶ *Ibid.*, p. 27.

À juste titre, l'artiste nous fait part de son intention :

Je voulais entre autres commenter ce phénomène qui consiste à désirer tant de choses, tant d'objets, et de croire qu'en possédant ces choses, nous nous réalisons, alors que c'est pure illusion. Aussi, avec les objets matériels, nous entretenons un désir précis. Par exemple, lorsque nous désirons un livre et que nous allons nous le procurer à la librairie, c'est très simple! En ce qui concerne nos désirs dans l'existence, on est moins pressé d'aller se procurer ce qu'il faut pour les réaliser. Ou bien, on est moins précis, l'objet de désir reste flou. Sait-on même parfois exactement ce dont on a besoin? Disons que je n'avais pas cette prétention ou ce message à livrer. J'en parle maintenant, après coup. Mais il existait en sous-texte.¹⁷

Il est évident que l'objet, entrant en relation avec son contexte de réception, c'est-à-dire à proximité des espaces commerciaux où la consommation abonde, engageait un dialogue avec l'espace, ce qui pouvait devenir matière à réflexion en ce qui concerne le phénomène du *désire* aujourd'hui. Ainsi, la signification de l'objet peut surprendre à l'occasion le destinataire qui, parfois pouvait se questionner sur son sens puisque l'artiste ajoute :

Je ne donnais pas du tout d'explication, ni de justification. Je n'ai fait que distribuer ce mot qui a été interprété, lu, perçu et reçu de différentes façons. Parfois même ignoré et jeté. Mais d'après les commentaires que j'ai reçus pendant l'action, soit les gens pensaient que je faisais de la publicité pour une boutique, soit les gens pensaient que j'offrais des services sexuels, soit ils étaient intrigués tout en poursuivant leur chemin. Rares sont les gens qui se sont arrêtés pour me demander ce que je faisais, peut-être deux ou trois, et alors là je leur expliquais.¹⁸

Ainsi, parce que l'objet circule dans l'espace social tel un virus qui se propage par sa quantité, nous pouvons affirmer que ces cartes d'affaires s'inoculent dans l'espace social. Ensuite, il appartenait aux gens d'en faire ce qu'ils voulaient. Ils pouvaient soit la jeter, la donner à quelqu'un d'autre, la ramasser ou la conserver.

¹⁷ Sylvic Cotton, entretien réalisé le 4 mars 2004.

¹⁸ *Ibid.*

Les actions artistiques que nous avons choisies pour ce mémoire diffèrent de celles réalisées en début de carrière. L'objet dans *Situations* renfermait à lui-même une valeur signifiante sans que soit pour autant intégrée la relation humaine comme constituant majeur du développement de l'œuvre. Les actions traitées dans ce mémoire démontrent la direction que prend aujourd'hui la démarche de Sylvie Cotton. Nous verrons que celles-ci intègrent la relation humaine comme matière créatrice et demeure incontournable dans son travail.

Afin de pouvoir appliquer la théorie de l'esthétique relationnelle au vécu de ces actions artistiques, abordons, dans un premier temps, le cadre théorique de Nicolas Bourriaud.

DÉSIRER

Situations juin 1999 article 842/9686

Figure 0.1 Carton « Désirer »



Figure 0.2 Première action de *Situations* : Sylvie Cotton distribue le mot « Désirer » sur la rue Rachel. (Photo : Christine Patenaude)



Figure 0.3 Deuxième actions de *Situations* : Sylvie Cotton en train de distribuer le mot Vivre aux demeures du quadrilatère du Plateau Mont-Royal. (Photo : Christine Patenaude)



Figure 0.4 Sylvie Cotton prenant un carton « Vivre ». (Photo : Christine Patenaude)



Figure 0.5 Sylvie Cotton accrochant le carton « Vivre » à une poignée de porte. (Photo : Christine Patenaude)



Figure 0.6 Carton « Vivre » accroché à une poignée de porte. (Photo : Christine Patenaude)

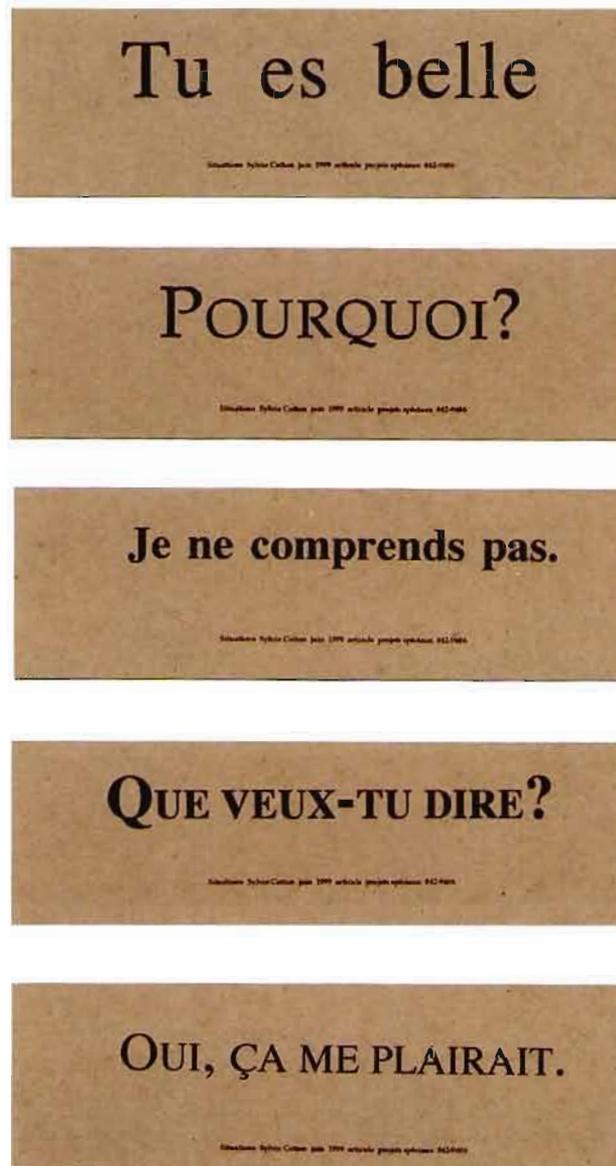


Figure 0.7 Troisième action de *Situations* : phrases (cartons format signet)

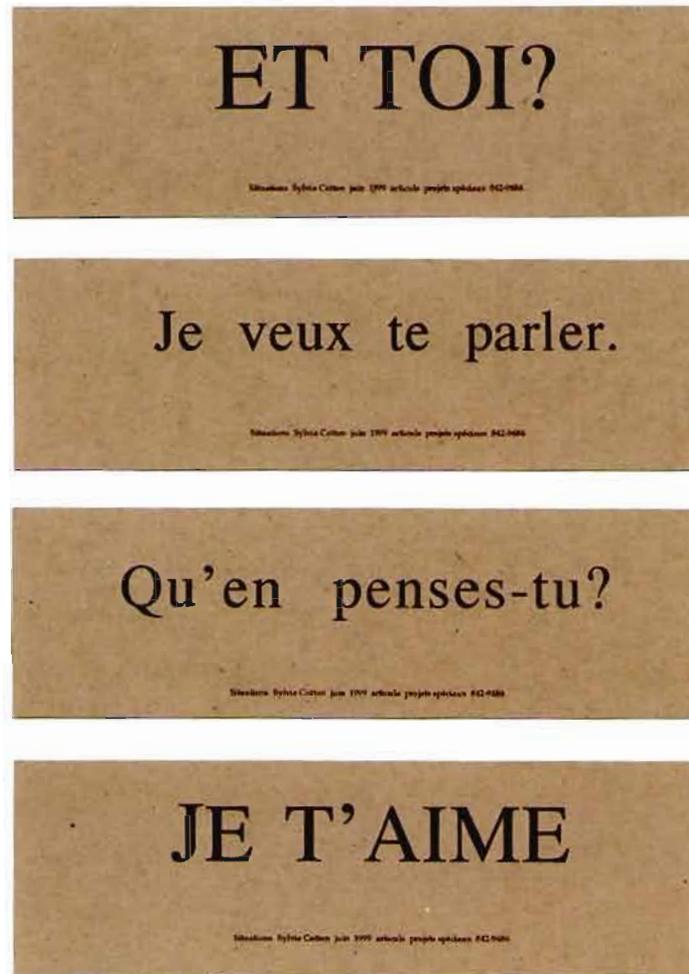


Figure 0.8 Suite des phrases (cartons format signet)



Figure 0.9 Quatrième action de *Situations* : boîte contenant des pommes sur lesquelles l'artiste a gravé le mot « Oser ». (Photo : Christine Patenaude)

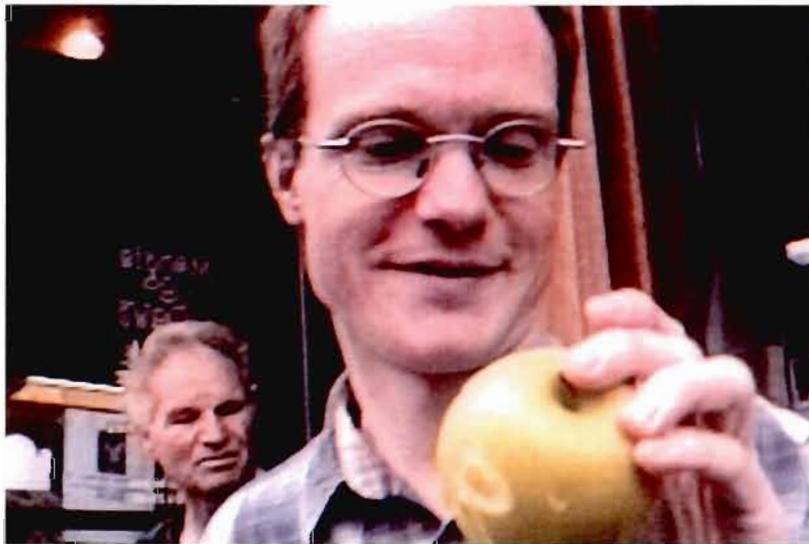


Figure 0.10 Passant qui prend une pomme « Oser ». (Photo : Christine Patenaude)



Figure 0.11 Sylvie Cotton en train de graver le mot « Oser » sur une pomme. (Photo : Christine Patenaude)



Figure 0.12 Passante qui ramasse la pelure de pomme devenue les lettres du mot « Oser ». (Photo : Christine Patenaude)

CHAPITRE I

L'ESTHÉTIQUE RELATIONNELLE : UNE PRATIQUE ARTISTIQUE OÙ L'ŒUVRE DEVIENT LA RENCONTRE

Le cadre théorique de Nicolas Bourriaud porte sur différents concepts ou notions qui seront utiles à l'analyse de notre mémoire. Il ne faut pas perdre pas de vue que les actions artistiques de Sylvie Cotton impliquent la rencontre avec l'autre, c'est-à-dire son intégration dans son processus de production. En partant du principe que la matière de l'œuvre concerne, à juste titre, la relation à l'autre, les actions artistiques de l'artiste devront répondre à certaines notions correspondant au projet de l'esthétique relationnelle. Le but de ce chapitre est de faire ressortir les notions théoriques de Bourriaud, car c'est à l'aide de celles-ci que nous avons interrogé l'artiste sur ses actions ainsi que les participants sur leur expérience. Ainsi, nous serons en mesure de vérifier si les actions de l'artiste appliquent de manière concrète le projet de l'esthétique relationnelle.

1.1 Le concept d'esthétique relationnelle de Nicolas Bourriaud : la rencontre avec l'autre ou nouveau modèle de socialité

Nicolas Bourriaud observe l'émergence de l'esthétique relationnelle dans la production de certains artistes dès le début des années 1990. L'aspect relationnel de ces œuvres artistiques se caractérise par l'insertion du participant dans le processus de production initié par l'artiste. C'est la rencontre avec l'autre qui va constituer l'œuvre dans le cadre du projet de l'esthétique relationnelle qui, selon Bourriaud, relève d'une expérience active de la communication humaine à l'intérieur de la vie sociale : « Le contexte social et les interactions humaines composent l'art relationnel¹⁹ », nous dit

¹⁹ Nicolas Bourriaud, *op. cit.*, p. 14.

l'auteur. Ce n'est pas le visuel que l'on privilégie dans cette forme d'expression artistique, mais la tactilité, la proximité humaine. Il ne s'agit plus de saisir la finalité de l'objet d'art à travers sa forme et ses couleurs, mais de relier sa présence à un processus actif dans lequel la rencontre avec l'autre devient la matière artistique. L'auteur affirme à propos des rencontres provoquées par l'artiste qu'il y a invention de « modèles de socialité » :

[...] la pratique artistique se concentre désormais sur la sphère des relations interhumaines, comme en témoignent les pratiques artistiques en cours depuis le début des années quatre-vingt-dix. L'artiste se focalise donc de plus en plus nettement sur les rapports que son travail créera parmi son public, ou sur l'invention de modèles de socialité.²⁰

En l'occurrence, l'étude de cette manifestation artistique nous engage, à travers le cadre théorique de Bourriaud, à considérer de nouveaux critères esthétiques, c'est-à-dire qu'il faut retrouver dans l'œuvre relationnelle, des caractéristiques qui permettent de relier sa présence au contexte social ainsi qu'aux interrelations humaines à laquelle elle renvoie.

Bourriaud affirme que cette pratique artistique se situe à l'opposé des artistes de l'avant-garde historique : « Ce qu'on appelait l'avant-garde s'est certes développé à partir du " bain " idéologique qu'offrait le rationalisme moderne; mais il se reconstitue désormais à partir de tout autres présupposés philosophiques, culturels et sociaux.²¹ » Il affirme qu'à l'inverse: « [...] elles apparaissent fragmentaires, isolées, orphelines d'une vision globale du monde qui les lesterait du poids d'une idéologie.²² » Ainsi, ces actions artistiques qui réfèrent à la pratique de l'esthétique relationnelle constituent, selon lui, des

²⁰ *Ibid.*, p. 28-29.

²¹ *Ibid.*, p. 12.

²² *Ibid.*, p. 13.

« modes d'existence » ou des « modèles d'action » construits à l'intérieur du « réel existant »²³.

1.1.1 L'esthétique relationnelle : un « modèle de socialité »

Le motif premier qui constitue le « modèle de socialité » c'est la rencontre, ces rendez-vous mis en œuvre par l'artiste qui s'avèrent être la « forme²⁴ » esthétique que l'on doit analyser et qui se traduit par « l'invention de relations²⁵ ». Bourriaud affirme également que « [...] selon le degré de participation exigé du spectateur par l'artiste, la nature des œuvres, les modèles de socialité proposés ou représentés, une exposition générera un "domaine d'échange" particulier.²⁶ »

Ce contexte d'échange créé par l'artiste va donner lieu à un « interstice social », ce qui signifie que les valeurs, intégrées au modèle de socialité, vont pouvoir s'adapter à la société : « À l'intérieur de cet interstice social, l'artiste se doit d'assumer les modèles symboliques qu'il expose : toute représentation (mais l'art *modélise* plus qu'il ne représente, s'insère dans le tissu social plus qu'il ne s'en inspire) renvoie à des valeurs transposables dans la société²⁷ », rend compte l'auteur.

L'effet de ces « nouvelles socialités » va permettre ce que Bourriaud nomme des « possibilités de vie » puisque ces artistes créent dans le présent des relations avec leurs voisins plutôt que d'illusionner un futur inexistant²⁸.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*, p. 29 : « Je veux dire par là qu'au-delà du caractère relationnel intrinsèque à l'œuvre d'art, les figures de référence de la sphère des rapports humains sont désormais devenues des « formes » artistiques à part entière [...] »

²⁵ *Ibid.*, p. 29.

²⁶ *Ibid.*, p. 17-18.

²⁷ *Ibid.*, p. 18.

²⁸ *Ibid.*, p. 47.

1.1.2 Redéfinition de la notion de public

La construction des moments de convivialité se réalise par l'entremise de l'artiste qui pense la manière stratégique d'aborder l'autre, de réaliser des rencontres puisque de toute évidence, l'initiateur premier est précisément lui. Son attitude va définir la liaison que les autres auront avec l'œuvre²⁹, dit Bourriaud. Or, considérant cela, nous pouvons convenir que l'artiste est le médiateur premier par lequel la rencontre avec l'autre amène possiblement un résultat quelconque dans la constitution de l'œuvre. Dès lors, puisque l'artiste intègre autrui dans son processus de production, nous ne pouvons plus parler de public composé de spectateurs, mais bien de « collaborateur ». En ce sens, l'auteur affirme :

Les artistes cherchent des interlocuteurs : puisque le public demeure une entité assez irréaliste, ils vont inclure cet interlocuteur dans le processus de production lui-même. Le sens de l'œuvre naît du mouvement qui relie les signes émis par l'artiste, mais aussi de la collaboration des individus dans l'espace d'exposition. (Après tout, la réalité n'est rien d'autre que le résultat transitoire de ce que nous faisons ensemble, comme l'écrivait Marx.)³⁰

Conséquemment, l'œuvre, en l'occurrence ces « formes » de rencontre, se réalise pleinement avec la part intégrante de l'autre³¹. Ce dernier peut, selon l'auteur, osciller entre le statut de consommateur passif et celui de témoin, d'associé, de client, d'invité, de coproducteur, de protagoniste³². À juste titre l'auteur souligne l'importance de la

²⁹ *Ibid.*, p. 44-45 : « La pratique de l'artiste, son comportement en tant que producteur, détermine le rapport que l'on entretiendra avec son œuvre : en d'autres termes, ce sont les relations entre les gens et le monde, à travers des objets esthétiques, qu'il produit en premier lieu. »

³⁰ *Ibid.*, p. 85.

³¹ *Ibid.*, p.30 : L'auteur fait un rapprochement avec les œuvres de Marcel Duchamp qui suscitaient des rendez-vous : « En un mot, l'œuvre suscite des rencontres et donne des rendez-vous, gérant sa temporalité propre. Il ne s'agit pas forcément de rencontres avec un public : Marcel Duchamp avait par exemple inventé les « Rendez-vous d'art », en déterminant arbitrairement qu'à une certaine heure de la journée, le premier objet se trouvant à sa portée serait transformé en ready-made. »

³² *Ibid.*, p. 60.

« proximité » qui réside entre l'artiste et l'autre lors du déroulement de l'action artistique :

Tous ancrent leur pratique artistique dans une *proximité* qui, sans déprécier la visualité, relativise la place de celle-ci dans le protocole de l'exposition : l'œuvre d'art des années quatre-vingt-dix transforme le regardeur en voisin, en interlocuteur direct. C'est précisément l'attitude de cette génération envers la communication qui permet de la définir par rapport aux précédents [...]³³

De surcroît, il soulignent que ces artistes : « [...] privilégient l'immédiateté dans leur écriture plastique.³⁴ »

Notons que l'action artistique ne va pas s'étendre à la masse, mais fera en sorte de rejoindre, de constituer des petits groupes³⁵ de la communauté ou même, dans certains cas, l'artiste va initier une expérience de rencontre avec une personne volontaire. C'est ainsi que l'auteur nous l'explique : « On peut interpréter cela comme un changement dans la sensibilité collective : on joue désormais le groupe contre la masse, le voisinage contre la propagande, le " low tech " contre le " high tech"³⁶, le tactile contre le visuel.³⁷ »

Ainsi, pour revenir au « modèle de socialité », nous comprenons donc que la collaboration du participant joue un rôle important dans sa constitution. De plus, pour son développement, il exige qu'il y ait, entre le participant et l'artiste, une certaine proximité puisque le processus de rencontre correspond au processus de production et de création de l'œuvre.

³³ *Ibid.*, p. 45.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ L'auteur aborde également la « transivité » : « La transivité est vieille comme le monde, elle constitue une propriété concrète de l'œuvre d'art », *Ibid.*, p. 26.

³⁶ High tech : Il s'agit de la « haute » technologie.

³⁷ *Ibid.*, p. 49.

1.1.3 Fonction critique inhérente au « modèle de socialité »

Il importe de considérer le contexte actuel de l'émergence de l'esthétique relationnelle. Selon Bourriaud, il s'agit de l'appauvrissement des relations humaines qui semblent muter vers la « Société du Spectacle ». Celui-ci se réfère bien entendu à la théorie de Guy Debord :

La "séparation" suprême, celle qui affecte les canaux relationnels, constitue le dernier stade de la mutation vers la « Société du spectacle » décrite par Guy Debord. Société dans laquelle les relations humaines ne sont plus "directement vécues", mais s'éloignent dans leur représentation "spectaculaire".³⁸

En ce sens, Bourriaud affirme que l'action artistique va, en quelque sorte, pallier à ce manque social à travers le « modèle de socialité » qu'elle renferme et donc l'« interstice social » qu'elle crée, c'est-à-dire :

[...] des espaces-temps relationnels, des expériences interhumaines qui s'essaient à se libérer des contraintes de l'idéologie de masse; en quelque sorte, des lieux où s'élaborent des socialités alternatives, des modèles critiques, des moments de convivialité construite³⁹, poursuit l'auteur.

Ainsi, en ce qui concerne la fonction critique inhérente au « modèle de socialité », il dit : « Les utopies sociales et l'espoir révolutionnaire ont laissé la place à de micro-utopies quotidiennes et à des stratégies mimétiques : toute position critique "directe" de la société est vaine, si elle se base sur l'illusion d'une marginalité impossible, voire régressive.⁴⁰ ».

³⁸ *Ibid.*, p. 9.

³⁹ *Ibid.*, p. 47.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 31.

1.2 Le concept d'art contextuel : « quête d'une proximité sociale »

Paul Ardenne définit dans son ouvrage *Un art contextuel* de quoi relève exactement cette forme de pratique artistique. Sous cette appellation, l'auteur intègre différentes formes de pratiques artistiques, voire participatives, dont l'esthétique relationnelle. Celles-ci ont en commun leur indéniable relation avec la réalité⁴¹. Elles agissent directement au sein des structures économiques, politiques ou environnementales. C'est sur le mode de la « coprésence » qu'Ardenne nous l'explique :

La première qualité d'un « art contextuel » c'est donc son indéfectible relation à la réalité. Non sur le mode de la représentation, caractéristique de l'artiste dit naguère « réaliste », lequel puise dans le monde qui l'environne les thèmes de créations plastiques dont il fera tout au plus des images, et dont le destin reste pictural. Mais plutôt sur le mode de la coprésence, en vertu cette fois d'une logique d'investissement qui voit l'œuvre d'art directement connectée à un sujet relevant de l'histoire immédiate.⁴²

Ardenne dit que l'art contextuel ne cherche donc pas à représenter, mais à exécuter au cœur des circonstances, des « faits » qui s'insèrent dans la réalité : « Un art "contextuel" regroupe toutes les créations qui s'ancrent dans les circonstances et se révèlent soucieuses de tisser "avec" la réalité. ⁴³ » La relation à la réalité chez l'artiste contextuel, est caractérisée par une « quête de proximité sociale ». Cela signifie que l'artiste est conscient des lois qui régissent le contexte social. Cette proximité se veut à l'opposition de la perspective idéologique des pratiques d'art engagées des décennies antérieures :

Plutôt que par « l'engagement », les formes d'art politique de la fin du XX^e siècle se caractérisent par la *quête de proximité*. Souci prioritaire d'être présent, de s'investir dans le corps social. Si l'art « engagé », dans sa perspective sartrienne, tient du combat et de la foi, l'art de « proximité sociale » s'en tient pour sa part à

⁴¹ Paul Ardenne, *Un art contextuel*, Paris, Flammarion, 2002, p. 198, 199.

⁴² *Ibid.*, p. 15-16.

⁴³ *Ibid.*, p. 17.

l'action sans requérir forcément l'adhésion du spectateur ou se prévaloir d'une quelconque vérité idéologique⁴⁴, mentionne Ardenne.

1.2.1 L'art contextuel : opérer de la socialité

Ardenne donne en exemple des actions artistiques qui opèrent de la socialité dans le secteur de l'économie et de la politique sociale, telles les actions de Fabrice Hébert et Liliane Viala où il introduit le concept d'interactivité⁴⁵. La finalité de ces actions, selon lui, est d'améliorer certaines « parcelles » de la vie sociale. Il qualifie l'art contextuel de « meilleurisme »⁴⁶ dans le sens où ces actions permettent de corriger certains éléments de la vie sociale sans pour cela détruire le système social. L'auteur affirme également au sujet de l'artiste: « Les formules qu'il propose à la société se révèlent d'une espèce double et contradictoire : implication, mais aussi critique; adhésion, mais aussi défi. ⁴⁷» Or, nous comprenons que pour Ardenne, les actions interactives de l'artiste « meilleuriste » doivent avoir une approche critique de la société actuelle afin de pouvoir opérer de la socialité.

1.2.2 Redéfinition de la notion de public

L'auteur affirme que la notion de public, au sein du monde de l'art, change puisque les actions artistiques de la fin du XX^e siècle se sont présentées comme un « hors

⁴⁴ Ardenne, Paul, *L'âge contemporain : une histoire des arts plastiques à la fin du XX^e siècle*, Paris, Édition du regard, 1997, *op. cit.*, p. 30.

⁴⁵ Paul Ardenne. *Un art contextuel*, *op. cit.*, p. 221.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 33.

⁴⁷ *Ibid.*

l'art⁴⁸», c'est-à-dire dans des lieux qui sont « parallèles⁴⁹ » au monde de l'art voire à l'opposé des formules de présentation des œuvres adoptées dans les musées ou les galeries. L'auteur considère que les pratiques de l'art contextuel sont : « [...] irréductibles aux critères d'évaluation en cours.⁵⁰ De plus, elles s'adressent à l'identité du citoyen ou du spectateur considéré par l'artiste comme étant un « être politique⁵¹ », nous explique Ardenne. Lorsque les actions de l'art contextuel se manifestent hors des institutions artistiques, l'artiste opère son action dans des lieux comme l'agora, l'usine, les meetings, etc., afin de trouver matière à entrer en relation avec autrui. C'est ainsi qu'il active une formule participative au cœur de la réalité⁵², rend compte Ardenne. L'auteur considère ce « citoyen » comme un participant, comme un : « [...] élément à part entière du dispositif créatif, matière vivante corrélée à la matière symbolique, figure élevée en retour au statut de créateur, modifiant par sa seule présence le projet artistique comme le processus de l'œuvre.⁵³ » Le participant devient donc dans les mots de l'auteur, un « collaborateur volontaire ou involontaire.⁵⁴ »

Or, pour désigner précisément le principe de collaboration, Ardenne introduit le thème de « l'autrisme⁵⁵ ». Ce dernier signifie la sollicitation directe du citoyen afin de le faire bouger, « interagir » en tant que participant de l'œuvre. Il explique également que

⁴⁸ Paul Ardenne, *L'âge contemporain : une histoire des arts plastiques à la fin du XX^e siècle*, op. cit., p. 297 : « Elle n'est ni exactement invention, ni exactement citation. Une forme certes, mais non vraiment travaillée pour elle-même, rendant compte d'autre chose, d'un *hors l'art* dont l'artiste vient s'emparer sans ambages. »

⁴⁹ Paul Ardenne, *Un art contextuel*, op. cit., p. 12 : « Comme le dit Guy Sioui Durand, l'œuvre se réalise en « contexte réel », de manière « parallèle » aux autres formes d'art plus traditionnelles ».

⁵⁰ Paul Ardenne, *L'âge contemporain : une histoire des arts plastiques à la fin du XX^e siècle*, op. cit., p. 295.

⁵¹ Paul Ardenne, *Un art contextuel*, op. cit., p. 179.

⁵² *Ibid.*, p. 61.

⁵³ *Ibid.*, p. 180.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 61.

⁵⁵ *Ibid.* : « On peut parler « d'autrisme » pour désigner ce principe de collaboration, un terme renvoyant à la sollicitation immédiate et revendiquée de l'autre, en général, le spectateur de l'œuvre qu'on entend faire interagir. »

« l'autrisme » est un dérivé de la transitivité présente dans toute forme d'œuvre d'art et action artistique. C'est une « formule de séduction », dit-il, dans le but d'opérer une rencontre ou de corrélation avec autrui par les chemins les plus courts⁵⁶.

1.2.3 Fonction critique de la socialité visée par l'œuvre contextuelle

Cette socialité construite par l'artiste avec la « collaboration volontaire ou involontaire de l'autre », est marquée par une motivation davantage politique qu'esthétique : « [...] fréquemment de l'ordre de la revendication.⁵⁷ » Ardenne qualifie la portée sociale du geste de l'artiste contextuel ainsi :

Ouvrir le sens et la portée de l'œuvre d'art, recourir pour ce faire à des gestes réclamant un authentique contact, c'est réévaluer la notion de "société". C'est vider cette dernière de tout caractère abstrait et, pour l'artiste, se confronter à elle sur le mode du contact. L'artiste contextuel a de la société une conception "micropolitique". Il tourne le dos aux abstractions et préfère les êtres. Il est un corps en présence d'autres corps, toujours soucieux d'une relation en prise directe.⁵⁸

En conclusion à ce chapitre, retenons que ce qui est commun à l'esthétique relationnelle et à l'art contextuel, c'est que ces deux pratiques ne s'activent pas sur le mode de la représentation, c'est-à-dire sous une quelconque forme d'illusion picturale ou d'idéologie sociale. Elles s'activent plutôt sur le mode de l'action dans lequel l'artiste se fait présent à l'autre et au contexte environnant. Le spectateur devient, dans les deux cas de figure, un collaborateur de l'œuvre qui s'exécute dans le présent. De plus, le lieu de leur investissement ne privilégie pas que les institutions artistiques, mais les espaces alternatifs comme la rue, les magasins, les bars, etc. Ces pratiques remettent donc en question la notion de public dans le contexte de l'art actuel.

⁵⁶ André-Louis Paré « Un art contextuel. Un entretien avec Paul Ardenne », *Esse arts + opinions*, n° 49 (automne) 2003, p. 44.

⁵⁷ Paul Ardenne, *Un art contextuel*, *op. cit.*, p. 61.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 31-32.

Par ailleurs, Bourriaud, à la différence d'Ardenne, n'affirme pas que l'artiste cherche à perturber le contexte social par des « micropolitiques »; il considère cependant que l'esthétique relationnelle répond au manque de communication entre les individus à cause de la « Société de Spectacle », c'est-à-dire à l'envahissement du capitalisme où l'accent est mis sur l'avoir et non plus sur l'être.

Les concepts élaborés par Nicolas Bourriaud nous apparaissent plus appropriés pour rendre compte ou analyser les actions artistiques de Sylvie Cotton, car celles-ci concernent l'intégration d'autrui dans un processus artistique où la rencontre devient matière à œuvre. Elles ne s'investissent pas directement dans les structures sociales afin de provoquer une certaine perturbation dans le contexte social. Sylvie Cotton use plutôt de son rôle d'artiste en tant qu'animatrice de ses actions dans un contexte artistique où elle élaborera des situations de rencontre entre elle, l'autre et le lieu de création.

Nous avons choisi de conserver, pour notre analyse, certaines notions de l'esthétique relationnelle de Bourriaud qui composent le « modèle de socialité » soit, la notion de collaboration et la notion proximité. Nous verrons si, effectivement, Sylvie Cotton intègre la collaboration de l'autre dans le processus de production et fait de lui un « voisin » et un « interlocuteur direct ».

CHAPITRE II

RENCONTRES AVEC LA COMMUNAUTÉ

Ce chapitre abordera trois actions artistiques de Sylvie Cotton : *Suppléances*, *Le théorème des Sylvie* et *Altérité*. Ces actions ont en commun la présence d'interactions entre l'artiste et le regroupement de plusieurs individus dans un centre d'artistes. Nous savons que la rencontre avec l'autre s'avère être la matière de l'œuvre en ce qui concerne le projet de l'esthétique relationnelle. Afin d'être réellement intégrés au processus de production, les participants devront collaborer à l'intention de l'artiste. Pouvons-nous alors figurer qu'ils suivront vraiment et de manière consciente l'intention conceptuelle du projet? De plus, pour qu'il y ait « modèle de socialité », c'est-à-dire une certaine forme de socialisation, un rapport de proximité devra être établi entre l'artiste et les individus. Or, ce rapport de proximité avec l'artiste permettra-t-il le développement d'une communauté basée sur les valeurs produites par les caractéristiques conceptuelles de l'intention? Nous aborderons donc ce chapitre sous le thème de la communauté.

En ce qui concerne *Suppléances*, l'artiste va introduire différentes personnes dans son processus de production. Ces participants provenaient soit du monde de l'art ou du monde extérieur à l'art. Sylvie Cotton voulait introduire leur quotidien dans le centre d'artistes afin de réaliser un « réel en marche ». Ainsi, l'action tend à former une microsociété ou communauté sociale. Dans le cadre du *Théorème des Sylvie*, l'artiste cherche à rejoindre, par le biais du téléphone, plusieurs Sylvie afin d'entreprendre une conversation sur l'identité du prénom Sylvie. Ainsi, nous verrons que c'est par le prénom qu'elle rassemble ces identités et semble constituer une certaine communauté d'individus. Concernant *Altérité*, nous observerons que l'artiste intègre les personnes présentes dans son action artistique en leur demandant de faire quelque chose en commun, c'est-à-dire se tremper les mains dans une eau commune. Nous serons à même

de constater que cette action, requérant ainsi la participation des gens présents, insère en quelque sorte la communauté humaine.

Afin de démontrer le « modèle de socialité » dans chacune de ces actions, nous avons fait un entretien avec l'artiste dans le but de reconstituer l'intentionnalité à l'origine de ces actions. Ensuite, nous avons interrogé les participants sur leur mode de collaboration avec l'artiste. Nous leur avons aussi demandé comment ils avaient vécu leur rapport de proximité avec Sylvie Cotton. Ces interrogations ont été réalisées dans le but de saisir le « modèle de socialité » en fonction de ces deux notions émergentes du projet de l'esthétique relationnelle. Ceci nous permettra d'élucider certains questionnements comme : est-ce que pour ces participants, l'action a donné lieu à la création d'une communauté? Ont-ils développé un lien d'appartenance à cette communauté?

2.1 L'événement *Suppléances*

L'action artistique *Suppléances* de Sylvie Cotton a été réalisée en 2002, du 7 septembre au 2 octobre, dans le centre d'artistes La Centrale⁵⁹ situé au 460 Sainte-Catherine Ouest à Montréal. Ce projet fut réalisé dans le cadre de la programmation « Les filles de la Cité », dont l'organisme était du conseil d'administration et de l'assemblée générale. Ce centre d'artistes diffuse principalement l'art de femmes artistes. Durant cinq semaines, Sylvie Cotton va occuper l'espace de La Centrale. Diverses personnes ont été invitées par l'artiste à poursuivre leur activité quotidienne que ce soit enseigner, donner des conférences, faire des performances ou autres : « C'est pour cette raison que j'ai titré le projet *Suppléances* parce que justement, ce sont les autres qui prenaient l'espace à ma place ou avec moi. Pendant cinq semaines, j'étais toujours là,

⁵⁹ Le centre d'artistes La Centrale est un lieu autogéré qui diffuse principalement l'art de femmes artistes. La Galerie La Centrale se situe actuellement au 4296, Boulevard Saint-Laurent Montréal.

mais je ne décidais pas de tout. J'ai bâti un horaire et organisé des activités⁶⁰ », affirme l'artiste lors d'un entretien.

Tout d'abord, afin de connaître l'intention de l'artiste au sein de *Suppléances*, nous avons procédé à la cueillette d'informations. Celles-ci comportent des documents écrits comme l'entretien de Sylvie Cotton, son texte *mot de passe* qui était distribué aux visiteurs de la galerie. Nous avons également comme référence le texte de la programmation de La Centrale qui décrit les grandes lignes de *Suppléances*. Celui-ci a été rédigé par Christine Dubois, une employée de La Centrale. De plus, nous avons comme documentation le témoignage écrit de six participants de *Suppléances*. C'est avec cette source de référence que nous pourrons comparer l'intention de l'artiste à l'expérience vécue par les participants. En d'autres mots, ces témoignages vont nous permettre de voir comment le projet artistique a été articulé et l'intention de l'artiste véhiculée. Certaines photographies de l'événement viendront compléter l'information dictée par nos interlocuteurs sur les caractéristiques de l'espace de la galerie.

2.1.1 L'intention de l'artiste

L'intention de l'artiste était la suivante : « [...] j'ai décidé d'effectuer une résidence de sept semaines dans la galerie et de ne rien exposer d'autres que des gestes faits seuls et avec d'autres, ce que j'ai nommé du réel en marche.⁶¹ » Afin de : « [...] rendre visible le quotidien dans l'art, bien qu'avec de petites différences, mais avec le moins de travestissement⁶² possible. Pour réaliser la formation d'un « réel en marche », l'artiste a donc sollicité la participation de plusieurs participants.

⁶⁰ Sylvie Cotton, entretien réalisé le 1^{er} avril 2004.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² Travestir : Déguisé pour une fête ou un rôle de théâtre, Paul Robert, *op.cit.*, p. 2612. (Sylvie Cotton souhaite que les participants conservent le plus possible l'authenticité de leur rôle social.)

comment faire survivre du réel en marche dans un espace artificiel ⁶⁷ »

Enfin, pour réaliser ce « réel en marche », l'artiste prévoit proposer et contenir dans l'espace d'exposition :

« Proposez des rendez-vous

les gens et la performance et l'art action, la psychanalyse, l'étude des arts, points de départ

voici un chantier où travaillent et s'entrechoquent des langages, des postures, du rêve de changement et du désir en masse voici un espace comme un chalet pour tout le monde ⁶⁸»

Au verso du document, l'artiste présentait l'horaire des activités : « occupé par du réel en marche, par des présences actives ou passives prévues ou imprévues selon au moins l'horaire suivant. ⁶⁹ » Nous retrouvons par exemple :

11mercredi 12@15 actions sur l'étage en duo avec Karen Spencer (depuis le printemps dernier, Karen et moi avons débuté une série d'actions que nous créons spontanément publiquement une fois par mois [...], **14samedi** 12@17 je célèbre mon anniversaire en organisant un bed in ⁷⁰ collectif auquel vous êtes toutes et tous invités (matériel fourni : draps + musique + vin + fruits + fromages). ⁷¹

2.1.2 Les activités proposées de *Suppléances*

Sylvie Cotton a organisé des activités réparties sur cinq semaines. Par exemple, sur le document *mot de passe* distribué aux visiteurs sont inscrits les noms des conférenciers,

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ *Bed in* : Expression qui signifie dormir à l'intérieur. Dans l'action, il s'agissait de dormir dans la galerie.

⁷¹ Le document intitulé *mot de passe*.

professeurs et artistes provenant de divers univers ou domaines. Ils ont été convoqués par Sylvie Cotton à venir participer à *Suppléances*.

L'artiste nous fait part des univers qu'elle intègre dans l'espace de la galerie :

Toutes sortes d'activités s'y déroulaient. Elles étaient liées : 1. soit au lieu de la galerie comme espace officiel de monstration⁷² (construction de l'immense passerelle); 2. soit à la personnalité de La Centrale qui a pour mission de diffuser l'art des femmes artistes (invitation à des femmes militantes et/ou artistes; 3. soit à mon univers artistique professionnel (invitation à des artistes avec lesquels je collaborais déjà pour continuer notre travail sur place devant public, par exemple les membres du Playgroup, Massimo Guerrera, Nathalie Claude ou Karen Spencer ou à des professeurs en histoire de l'art à donner leur séminaire dans la galerie au lieu de la salle de cours habituelle); 4. soit à mes proches (amis ou parents). Les actions étaient variées : *bed in*, performances, rencontres, conférences.⁷³

En résumé, on pourrait dire que j'ai exposé mes liens en invitant des personnes qui font partie de ma vie à poursuivre leur activité normale, mais publiquement ou à mener une action avec moi que nous avons décidée ensemble au préalable. Par exemple, j'ai invité ma mère à faire le récit de sa vie, ou encore, mon amie Claire, hortultrice, à donner une conférence sur les roses.⁷⁴

Nous comprenons que pour réaliser la formation d'un « réel en marche », l'artiste sollicite la participation de plusieurs participants. Ceux-ci sont supposés former avec l'artiste une micro société ou communauté de « réel en marche » dans le lieu de l'art. Nous verrons un peu plus loin si ces participants identifient leur présence dans le même sens que l'intention de l'artiste.

2.1.3 Organisation de l'espace de La Centrale

Sylvie Cotton a réalisé une installation à l'intérieur du centre d'artistes La Centrale. Plusieurs photographies (fig. 2.1 ; 2.2 ; 2.3 ; 2.4) nous montrent qu'une passerelle en bois

⁷² Monstration : Action de montrer, Paul Robert, *op. cit.*, p. 1629. Dans ce cas-ci, Sylvie Cotton désire montrer différentes actions issues du quotidien des gens dans l'espace de la galerie.

⁷³ Sylvie Cotton, entretien réalisé le 1^{er} avril 2004.

⁷⁴ *Ibid.*

divise l'espace; elles ne nous présentent pas une vue d'ensemble de l'espace, mais montrent diverses vues de l'installation et ce qu'elle contient : des matelas, des livres, des draps, des pétales de rose, de la nourriture, etc. « La passerelle faisait donc un premier segment entre l'entrée et le bureau, puis il y avait aussi un autre segment vers la droite qui ne se rendait pas tout à fait au mur ⁷⁵ », précise Sylvie Cotton. Elle nous dit aussi que les gens devaient monter six marches afin de se rendre au centre du lieu, sur la passerelle haute de quatre pieds :

Cette structure divisait l'espace en trois sous-espaces : un grand rectangle à gauche, un couloir au fond à droite, puis un espace plus carré devant.

La collection d'objets que j'avais apportée consistait en une vingtaine de matelas, un lecteur cd portatif, une lampe, de la vaisselle, une caméra photo et quelques vêtements. S'y trouvait aussi un tas de cordes emmêlées. Ces objets n'étaient pas des œuvres, mais des outils permettant d'installer l'espace comme nous le voulions, ⁷⁶ précise Sylvie Cotton.

Des matelas prédisposés à recevoir des personnes étaient disposés et utilisés différemment dans les divisions de l'espace selon l'activité qui se déroulait. Nous serons à même de constater la malléabilité de ces objets et le déroulement des activités à travers le discours des participants et l'appui de photographies.

Le programme du centre d'artistes La Centrale, rédigé par Christine Dubois, informait que l'espace de la galerie était constamment investi par du réel par opposition à la projection d'images représentatives de la réalité que l'on associe bien souvent au rôle d'exposition de la galerie :

Ici, dans la grande salle de La Centrale, le projet mis en place inverse le processus : prenant pleinement possession du lieu, son action vise moins à le remodeler qu'à le transformer en profondeur - dans sa chair, presque -, c'est-à-dire de faire en sorte que ce lieu de projection d'images utopiques qu'est une galerie devienne aussi un espace investi par du réel. Cette coquille vide et en continuelle attente d'un plein,

⁷⁵ Sylvie Cotton, entretien réalisé le 1^{er} avril 2004.

⁷⁶ *Ibid.*

Sylvie Cotton veut plus que lui apporter un contenu et « suppléer⁷⁷ » à une certaine absence, elle cherche à en faire un plein vivant pour lequel la distinction contenu/contenant s'avérera inopérante.⁷⁸

En plus d'infiltrer la réalité quotidienne au sein du centre d'artistes, ce document informait les visiteurs que : « Son projet d'« installation » vise ainsi à aménager des rencontres et des interactions d'espaces propres qui sont ordinairement sans connexions.⁷⁹ »

Rappelons que l'intention de l'artiste est de réaliser un « réel en marche » afin de rendre visible le quotidien dans l'art. Pour ce faire, elle sollicite la participation de plusieurs individus à venir produire leur quotidien dans la galerie. Voyons à présent si les participants concevaient leur présence dans le sens d'une collaboration avec l'artiste visant l'œuvre de ce « réel en marche ». Si tel est le cas, des valeurs communes seront partagées entre les participants et l'artiste à propos de l'investissement de ce « réel » dans l'espace de l'art. Ainsi, une micro société ou communauté sociale devrait voir le jour.

2.1.4 1^{er} événement : Le cours de Louis Jacob

Au moment de cette action artistique, Louis Jacob était chargé de cours au département de sociologie à l'Université du Québec à Montréal, et chargé du projet Art public au Centre d'information Arttexte. Il est aujourd'hui professeur. Jacob nous décrit le contexte dans lequel il se trouvait lorsque Sylvie Cotton lui a demandé de participer au projet *Suppléances* :

⁷⁷ Suppléer : Mettre à la place de (ce qui est insuffisant; mettre en plus pour remplacer (ce qui manque), Paul Robert, *op. cit.*, p. 2463.

⁷⁸ Programme de La Centrale rédigé par Christine Dubois, (voir, Appendice C, p. 126.)

⁷⁹ *Ibid.*

Je connaissais déjà le travail de l'artiste. La proposition de Sylvie cadrait parfaitement avec le contenu de mon cours qui s'intitulait *L'action culturelle dans les milieux culturels artistiques* dans le programme Animation et recherche culturelle. J'ai souvent fait cette expérience avec mes étudiants, c'est-à-dire les amener dans des lieux culturels comme les centres d'artistes afin de les initier.⁸⁰

La figure 2.5 nous montre les étudiants assistant au cours de l'enseignant Jacob. Ils sont assis les uns à côté des autres sur les matelas installés en forme de U en direction de la projection du diaporama. Notre interlocuteur nous fait part que l'artiste a, dans un premier temps, parlé de sa démarche artistique et, ensuite, il a enchaîné avec son cours : « Durant tout ce temps, l'artiste écoutait et a même posé une ou deux questions, ce qui a dynamisé le cours. ⁸¹ » Quant au récit de Sylvie Cotton, il nous décrit les actions qu'elle a fait faire ensuite aux étudiants de Jacob :

Un premier groupe d'environ quarante étudiants étaient étendus dans la grande pièce. Je leur ai proposé qu'ils se couchent tous sur les matelas et qu'ils fassent le récit de leur vie en même temps et à voix haute. Ensuite, dans le couloir, quatre paires d'étudiants se transportaient les uns sur les autres en rampant sur le plancher. Dans la pièce carrée, environ une douzaine d'étudiants eux s'employaient à démêler la corde en silence. Il y en avait aussi un qui sablait la surface d'un mur et une dernière qui poursuivait une action amorcée par moi dans un dictionnaire et qui consistait à effacer avec du blanc correcteur tous les mots qui ne sont pas en lien avec la sexualité, la sensualité, l'amour.⁸²

Jacob confirme ce témoignage et ajoute : « Pendant ce temps, l'artiste nous filmait avec le son. ⁸³ »

⁸⁰ Louis Jacob, entretien réalisé le 20 février 2006.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² Sylvie Cotton, entretien réalisé le 1^{er} avril 2004.

⁸³ Louis Jacob, entretien réalisé le 20 février 2006.

Voyons maintenant comment Jacob a perçu sa collaboration et participation au projet de l'artiste : « L'activité a été loin dans la participation vu l'implication active et intime des activités proposées par l'artiste. Toutefois, la collaboration revient à l'artiste qui a un rôle important à jouer, car c'est elle qui invite et propose. ⁸⁴ » En ce qui concerne la participation au « réel en marche », thème initié par l'artiste, le professeur Jacob nous fait part : « Je n'ai pas eu l'impression de faire partie d'un « réel en marche » sinon au sens de la participation et de l'échange. Tous les participants ont cependant pu prendre connaissance de l'aspect conceptuel du projet et approfondir leur compréhension. ⁸⁵ » De plus, il reconnaît que l'insertion de son cours dans *Suppléances* a enrichi, voire « dynamisé » le contenu de son cours.

Jacob affirme toutefois que les rapports de proximité se sont créés au moment où lui et ses étudiants étaient impliqués au sein des activités performatives initiées par Sylvie Cotton :

Les activités proposées par l'artiste ont grandement contribué à cette notion de proximité soit par les activités qui impliquaient l'investissement du corps avec l'autre comme l'exemple de la charrette⁸⁶. Cette action artistique amenait à une communication et une écoute davantage corporelle et gestuelle vu l'implication des corps. La notion d'intimité était aussi présente lorsque nous devions réciter le récit de notre vie à voix haute.⁸⁷

Selon Jacob, la notion de proximité se situait également au sein de leur interaction avec le lieu même de l'événement artistique, c'est-à-dire le centre d'artistes :

La notion de proximité était également présente entre les étudiants et l'art réalisé dans un centre d'artistes puisque l'expérience artistique les a initiés à connaître non seulement le travail d'une artiste, mais aussi le centre d'artistes dont la vocation est

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ Action qui consiste à prendre quelqu'un par les deux jambes et le faire avancer alors que celui-ci prend appui au sol à l'aide de ses deux mains.

⁸⁷ *Ibid.*

de faire connaître l'art au grand public. L'expérience a ouvert les yeux à certains sur ce qu'ils croyaient être un centre d'artistes. Certains sont même retournés durant la semaine. Bref, cette expérience a contribué au dynamisme du cours et a permis de vivre un rapport professeur/étudiant différent vu les expériences intimes qu'a permises la nature des performances.⁸⁸

Les activités proposées par Sylvie Cotton comme démêler ensemble de la corde, se transporter les uns sur les autres ou exprimer le récit de sa vie à voix haute, favorisaient l'interactivité et le rapprochement hors du commun entre les étudiants : « L'interaction était présente entre les étudiants et l'artiste. Cette expérience artistique a donné lieu à un moment d'effervescence privilégié. L'interaction est aussi demeurée présente après l'événement artistique, tout le long du cours ⁸⁹», nous fait part Jacob.

Nous constatons, par le biais de ce témoignage, que ces étudiants ne travaillaient pas de façon individuelle comme c'est souvent le cas dans les classes universitaires, mais devaient être à l'écoute les uns des autres. Ainsi, a eu lieu une proximité collective vécue par l'encadrement de l'art. De plus, cette expérience a permis à quelques-uns d'ouvrir leur intimité alors qu'ils ne l'avaient jamais fait auparavant : « Certains étudiants m'ont confié avoir dit des choses qu'ils n'avaient jamais dites. Ce fut une très belle expérience ⁹⁰», affirme notre interlocuteur.

Suppléances demeure une expérience artistique pour les étudiants de Jacob. Plutôt que d'avoir vécu un sentiment d'appartenance à une communauté, celui-ci exprime qu'il a vécu un sentiment de partage par le biais du travail de l'artiste :

C'est trop forcé de dire que j'ai fait partie d'une communauté sociale ou d'une organisation collective puisqu'il n'y avait pas d'interaction avec les autres participants de *Suppléances*. J'ai davantage vécu un sentiment de partage dû au fait

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ Louis Jacob, entretien réalisé le 20 février 2006.

que l'artiste nous parlait de son travail et, qui plus est, celui-ci permettait de faire connaître à un grand nombre de personnes le centre d'artistes⁹¹, rend compte Jacob.

2.1.5 2^e événement : Le cours de Carole Tardif sur les espaces sexués

À la figure 2.6, nous pouvons voir les étudiantes de Carole Tardif, alors chargée de cours au département de géographie à l'Université du Québec à Montréal. Elle enseignait le cours intitulé *Espaces sexués, perspectives géographiques*. Les étudiantes du cours font face au semblant de tableau fait avec du papier *kraft*. Voici comment elle nous fait part de ses raisons l'ayant conduit au projet *Suppléances* :

Je connais Sylvie depuis quelques années; c'est une connaissance. Lors d'une rencontre dans un bar, Sylvie m'a proposé de venir donner mon cours à La Centrale. J'ai accepté avec enthousiasme. Je trouvais le projet intéressant puisque cela permettrait aux étudiantes de mon cours de sortir du cadre universitaire, mais aussi de comprendre par le médium de l'art, le travail d'une artiste qui, dans certaines de ses actions artistiques, travestit l'espace public en espace sexué.⁹²

Le cours de la géographe donné dans l'espace de La Centrale portait sur trois aspects : les espaces de genre, l'utilisation du corps et les espaces publics. Tardif explique à ce propos :

Les espaces de genre réfèrent aux endroits qui sont catégorisés en fonction du genre (homme/femme) de l'individu (il y a d'autres considérations pour catégoriser les types d'espaces comme le temps, le contexte socioéconomique, le statut social, les fonctions, etc., les lieux sont aussi catégorisés en fonction du genre, par exemple, les toilettes publiques hommes/femmes, les tavernes à l'ancienne, les espaces sportifs, etc.) Les espaces sexués sexualisés réfèrent aux lieux publics dont les fonctions premières sont détournées ou travesties, comme, par exemple, faire l'amour dans les toilettes. Autrement dit, ces espaces ont été détournés de leur fonction publique première⁹³.

⁹¹ *Ibid.*

⁹² Carole Tardif, entretien réalisé le 3 février 2006.

⁹³ *Ibid.*

Le cours présentait aussi des exemples où le corps travestit l'espace ou le lieu. C'est précisément à ce moment-là que la chargée de cours invitait Sylvie Cotton à expliquer sa démarche aux étudiantes. Voici le récit qu'en fait l'artiste :

Après son cours, elle m'a demandé de parler aux étudiantes (il n'y avait que des femmes) de mes performances par lesquelles très souvent j'ai pris des risques comme être humain et parfois comme femme dans le sens où nous avons appris à catégoriser des gestes comme étant féminins ou non féminins. Lors d'une performance, j'ai par exemple embrassé des inconnus dans un ascenseur où nous étions enfermés ensemble, moi les yeux bandés.⁹⁴

Enfin, la géographe abordait la question des rapports entre l'espace public et l'espace privé :

C'est à ce moment-là que Sylvie faisait sa performance, le *Remake* de Valie Export. Une boîte de carton recouvrait le haut du corps nu de l'artiste. À tour de rôle, les étudiantes allaient mettre leurs mains à l'intérieur des deux trous du carton, ce qui leur permettait de toucher les seins ou autres parties de son corps « à l'aveugle »⁹⁵, raconte Tardif.

Sylvie Cotton faisant cette performance sur la passerelle de bois. Elle travestissait un lieu public en espace sexué (fig. 2.7). La performance remettait en question la notion de pudeur dans un lieu public tel que le centre d'artistes. Tardif nous fait part que certaines de ses étudiantes provenant d'une autre nationalité, donc d'un milieu culturel différent, avaient été ébranlées par cette expérience artistique⁹⁶.

En ce qui concerne son mode de collaboration à *Suppléances*, nous nous rendons compte que Tardif s'est davantage sentie impliquée que Jacob dans l'action de Sylvie Cotton puisqu'elle affirme : « Oui, je me suis sentie collaborer au projet, mais ça allait

⁹⁴ Sylvie Cotton, entretien réalisé le 1^{er} avril 2004.

⁹⁵ Carole Tardif, entretien réalisé le 3 février 2006.

⁹⁶ *Ibid.*

plus loin dans le sens où mon cours devenait l'intervention bien qu'il s'agissait d'une partie de l'œuvre totale de *Suppléances*. Je devenais alors ce qu'elle souhaitait que je sois, son matériel, son objet.⁹⁷» Elle relève que cette complicité dans la collaboration est due en partie à cause de la réciprocité dans l'échange entre l'artiste et elle-même; car le discours et la performance étaient devenus des éléments du contenu de son cours : « Ce fut vraiment la participation et les interventions de Sylvie qui servirent le plus pour illustrer mon propos et qui ont servi mes intentions. En cela, mes objectifs en tant que chargée de cours ont été plus qu'atteints⁹⁸», mentionne Tardif.

Par ailleurs, Tardif considère que donner son cours dans un contexte artistique a permis des échanges plus intimes entre elles, ses étudiantes et l'artiste :

Cette expérience a donné lieu à une dimension relationnelle. L'élimination de la séparation élève/maître a permis des échanges plus personnels, un contact allant d'individu à individu, c'est-à-dire vers le côté plus émotionnel de l'être humain. Il y a aussi le type d'intervention qui ouvre à des commentaires et à une réflexion sur le corps et sa perception dans l'espace : ça peut devenir et ça devient très personnel à un certain moment... surtout lorsqu'il y a des personnes provenant d'un contexte culturel différente, il y a des choses qui sont interprétées différemment... Certaines de mes étudiantes ont reparlé entre elles de cette expérience inédite, de ce cours vécu dans un centre d'artistes.⁹⁹

D'après ce témoignage, ce cours donnait l'occasion à ces étudiantes d'appréhender le contenu de leur cours sous un jour nouveau. La performance de Sylvie Cotton faisant le *remake*¹⁰⁰ de l'artiste Valie Export leur a permis de vivre une proximité concrète sur le travestissement de l'espace public de l'art en espace sexué. Dans la performance de l'artiste, le corps jouait un rôle important puisqu'il travestissait l'espace public de l'art en

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ *Remake* : Film reproduisant, avec de nouveaux acteurs, la première version d'un film à succès, Paul Robert, *op.cit.*, p. 2179. (Dans ce cas-ci, il s'agit de la reprise d'une performance en art visuel qui a eu lieu en 1968.)

espace sexué. Ainsi, les étudiantes pouvaient être en mesure de saisir concrètement les explications puisque Tardif affirme: « Cela a permis aux étudiantes du cours d'accéder directement à la culture, au discours actuel, ce qui diffère totalement du discours géographique traditionnel. ¹⁰¹» Le lieu, le centre d'artistes et le contexte artistique ont donc favorisé cette proximité et intimité entre elle, l'artiste et les étudiantes : « Oui, la disposition dans la galerie; le lieu en lui-même et la façon dont je l'ai utilisé pour donner le cours a influencé cette proximité. ¹⁰²» Par ailleurs, elle enchaîne en disant : « J'ai vécu l'expérience d'enseigner de façon différente. ¹⁰³» De surcroît, notre interlocutrice nous dit : « Il y a eu interaction entre l'artiste et les étudiantes et ça, même à la suite de l'expérience artistique. Elles ont continué à en discuter. ¹⁰⁴» La géographe nous dit que d'autres personnes sont également venues écouter le cours; celui-ci étant ouvert à tous.

Toutefois, Tardif relève qu'elle n'a pas perçu qu'elle faisait partie d'une communauté sociale :

La notion de communauté sociale ne m'est pas venue à l'esprit ni même au moment de l'intervention artistique. Je faisais partie d'un tout où j'étais un morceau de ce tout. Pour que la notion de communauté ait lieu, il aurait fallu que Sylvie réunisse tous les artefacts et discute avec l'ensemble des participants sur leur expérience vécue au sein de *Suppléances*. ¹⁰⁵

2.1.6 3^e événement : La réunion hebdomadaire de l'organisme Stella

Nous avons également recueilli le témoignage d'une des membres de l'organisation Stella venue elle et ses collègues, donner leur réunion hebdomadaire. La figure 2.8

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ *Ibid.*

confirme la présence des membres de l'organisme Stella à La Centrale. Ces membres travaillent au soutien et à la défense des droits des travailleuses du sexe. Sur la photographie que nous vous présentons à l'annexe des figures, les membres sont assises sur des matelas installés en rond. Michèle Burque était l'une des membres de l'organisme Stella au moment de l'événement artistique. Elle nous dit : « Je suis une amie de Sylvie. L'idée de faire une réunion à La Centrale était de sensibiliser les gens sur notre discours et sur ce que nous promouvons à travers nos revendications sociales. Cela devait effectivement situer celui ou celle qui, de loin comme de proche, écoutait la réunion.¹⁰⁶ » Ce sont leurs affiches que l'on retrouve sur les murs de La Centrale dans la section de l'espace où elles donnaient leur réunion. Burque nous dit : « La raison d'apporter ces affiches du bureau, c'était d'une part pour que l'on se sente à l'aise dans l'espace et, d'autre part, c'était aussi une façon d'afficher publiquement qui nous sommes, ce dont nous promouvons.¹⁰⁷ »

Burque nous fait part de ce qu'il y avait d'écrit sur ces affiches :

Si tu penses que ces femmes coûtent cher, tu devrais voir combien coûtent les hommes qui les arrêtent » et « une femme en colère c'est un syndrome prémenstruel, plusieurs femmes en colères, c'est une force politique.¹⁰⁸

À propos de la collaboration au projet de *Suppléances*, Burque nous dit :

Je me considérais comme une collaboratrice avec l'artiste dans le cadre de notre réunion à La Centrale. Cette collaboration s'est faite avant la réunion, c'est-à-dire qu'au moment où les membres ont décidé d'apporter la tirelire au centre d'artistes afin d'amasser des fonds pour la Fondation Farha qui lutte contre le VIH, Sylvie a eu l'idée de marcher dans la galerie le nombre de kilomètres soit, 7 km, ce qui se fait habituellement lors de cet événement.¹⁰⁹

¹⁰⁶ Michèle Burque, entretien réalisé le 20 février 2006.

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ *Ibid.*

Sylvie Cotton nous dit à ce propos : « J'ai aussi marché sept kilomètres dans la galerie, dans l'espace corridor. Je l'ai fait pour amasser des fonds pour la fondation Farha qui lutte contre le sida. Cette action représentait une autre façon d'amener du réel dans la galerie. ¹¹⁰»

Burque affirme avoir établi un échange avec l'artiste. Dans ses mots, elle explique :

D'une part, au sein de l'espace public de La Centrale, Sylvie nous donnait la chance de faire connaître notre travail, de lui donner une visibilité en nous autorisant de coller au mur nos affiches et, d'autre part, la participation des membres permettait à Sylvie de réaliser son projet de *Suppléances* soit, d'infiltrer un "réel en marche". ¹¹¹

L'intervenante précise qu'il y a eu un « projet commun », un « projet collectif » grâce à cet échange.

Notre interlocutrice dit qu'il n'y a pas eu de nouveaux rapports de proximité entre elle-même et ses collègues de travail puisqu'elles se connaissaient bien : « Nous étions déjà très proches entre nous. Donc, l'événement artistique n'a pas contribué à établir cette proximité qui était déjà installée. ¹¹²» Le lieu de la galerie a cependant modifié leur façon de faire parce qu'elles étaient dans un espace public :

Nous devons faire attention pour ne pas divulguer de l'information confidentielle. L'aspect créatif et public du projet a rendu notre réunion intéressante et quelque peu différente vu les modifications que nous devons apporter afin de conserver le caractère anonyme de la conversation ¹¹³, affirme Burque.

¹¹⁰ Sylvie Cotton, entretien réalisé le 1^{er} avril 2004.

¹¹¹ Michèle Burque, entretien réalisé le 20 février 2006.

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ *Ibid.*

À juste titre, l'artiste confirme : « Elles ont trouvé des moyens de tenir publiquement leur réunion tout en conservant le caractère souvent confidentiel des informations qu'elles échangeaient.¹¹⁴

Burque nous dit à propos de son sentiment d'appartenance à la communauté au sein de *Suppléances* : « J'ai participé à un projet commun avec l'artiste, à un projet collectif. *Suppléances* est un portrait de la communauté à cause de la diversité des actions qui sont produites en cinq semaines. J'ai vécu un partage et un échange avec l'artiste.¹¹⁵ » Soulignons que notre interlocutrice ne nous parle pas d'une formation concrète de la communauté, mais bien d'un portrait. Or, la nuance est importante à considérer puisque le portrait, comme nous le savons en art, n'est qu'une représentation de la réalité. Devant cette réflexion, pouvons-nous lire *Suppléances* comme étant une mise en scène représentative de la réalité dans laquelle le tandem serait l'art et la réalité du quotidien? Si tel était le cas, les participants seraient alors des acteurs et non plus des gens issus directement de la réalité quotidienne. Cela n'a pu être le cas puisqu'ils poursuivaient somme toute leur réalité quotidienne dans ce contexte artistique. Ont-ils alors réalisé en commun ce « réel en marche »? Poursuivons notre enquête.

2.1.7 4^e événement : La rencontre des employées de La Centrale autour d'une tasse de thé

Christine Dubois et ses deux collègues prenaient le thé dans La Centrale (fig. 2.9). Dubois était alors coordonnatrice à la programmation de La Centrale. Dans le cadre de *Suppléances*, Sylvie Cotton leur a demandé de venir prendre le thé dans l'espace d'exposition de La Centrale pendant qu'elle répondrait au téléphone¹¹⁶. L'intention de

¹¹⁴ Sylvie Cotton, entretien réalisé le 1^{er} avril 2004.

¹¹⁵ Michèle Burque, entretien réalisé le 20 février 2006.

¹¹⁶ Sylvie Cotton, entretien réalisé le 1^{er} avril 2004.

Sylvie Cotton était de donner l'opportunité aux membres afin de se connaître davantage. Toutefois, Dubois tient à préciser que l'artiste n'a pas complètement pris leur place : « On ne pouvait pas complètement intervertir¹¹⁷ les tâches à cause de la confidentialité des dossiers de travail. ¹¹⁸» Dubois nous fait aussi part que ses collègues de travail étaient les nouvelles employées de La Centrale et qu'elles se connaissaient à peine. À ce sujet, Dubois nous dit : « J'étais à la fois à la découverte de ma nouvelle fonction professionnelle de même qu'à la découverte de ces nouvelles personnes avec qui je travaillais en équipe.¹¹⁹» Notons que leur bureau se situait dans le centre d'artistes et donc, à proximité de la salle d'exposition.

Dubois a perçu sa collaboration au projet de l'artiste de la façon suivante : « Malheureusement, le fait que nous étions une nouvelle équipe, nous avons trop à apprendre de notre travail pour avoir une disponibilité à embarquer à plein dans le projet. Moi et l'équipe sommes embarquées indirectement dans le projet le mois qui l'a précédé. ¹²⁰» Dubois référence ici à son travail et à celui de ses collègues qui, d'une certaine manière, intégrait directement leur quotidien dans le projet de l'artiste puisque leur travail, situé dans ce centre d'artistes, contribuait à la gestion et à l'information qui sous-tendait le projet en question. Toutefois, c'est avec le recul que Dubois prend conscience que son travail cohabitait directement avec l'intention de *Suppléances* : « Cette interaction allait dans le sens du projet de Sylvie Cotton. Ce n'est qu'avec le recul que j'en prends connaissance ¹²¹», affirme notre interlocutrice.

Contrairement à Burque qui connaissait ses collègues de travail, Dubois, quant à elle, connaissait peu les deux autres filles avec qui elle travaillait. Ainsi, Dubois affirme

¹¹⁷ Intervertir : Déplacer (les éléments d'un tout, d'une série) en renversant l'ordre primitif, Paul Robert, *op. cit.*, p. 1360. (Christine Dubois signifie par là que l'artiste ne pouvait complètement la remplacer dans son travail.)

¹¹⁸ Christine Dubois, entretien réalisé le 9 mars 2006.

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ *Ibid.*

que prendre le thé dans l'espace de La Centrale a favorisé une certaine proximité entre elle et les deux autres organisatrices : « La conversation allait plus vers un dialogue d'individu à individu puisque la relation de travail était évacuée, la relation humaine arrivait. » Ce fut un moment privilégié qui nous a rapproché.¹²² De surcroît, elle dit à propos de l'installation : « Nous étions comme dans un cocon protecteur.¹²³ » Elle confirme l'usage de l'installation :

Chacune de nous trois avons pris un ou deux matelas que nous avons superposés. Ceux-ci m'ont permis de me sentir davantage à l'aise lors de la conversation avec mes coéquipières. Ce fut un moment privilégié durant lequel nous avons parlé à bâtons rompus¹²⁴. C'était l'occasion de se connaître entre nous, d'échanger et de parler dans un contexte autre que professionnel. Durant une heure, toutes les trois, on a parlé de nos relations amoureuses. L'aspect créatif de l'installation a permis de lâcher la relation de travail afin d'aller vers une relation plus humaine, c'est-à-dire plus intime et personnelle.¹²⁵

À propos de l'interaction vécue au sein de l'expérience artistique, elle affirme : « J'ai vécu différemment l'interaction avec mes coéquipières lorsque nous avons pris le thé puisque nous étions libérées de notre statut de travail.¹²⁶ »

Notre interlocutrice avoue ne pas avoir senti faire partie d'une communauté sociale :

Je n'ai pas senti faire partie d'une communauté sociale puisqu'en prenant le thé dans la galerie avec mes coéquipières, l'artiste nous sortait de notre contexte de travail afin de nous rendre notre autonomie individuelle comme s'il s'agissait d'un processus de condensation. Nous n'étions plus alors dans un « réel en marche » puisque nous étions en dehors de notre quotidien.¹²⁷

¹²² *Ibid.*

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ Bâton rompu : Parler à bâtons rompus, de manière peu suivie, en changeant de sujet, Paul Robert, *op.cit.*, p. 231.

¹²⁵ Christine Dubois, entretien réalisé le 9 mars 2006.

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ *Ibid.*

2.1.8 5^e événement : Une performance avec Sylvette Babin : *Les sœurs siamoises*

Sylvette Babin et Sylvie Cotton étaient couchées dans le même sac de couchage lors de leur performance intitulée *Les sœurs siamoises* (fig. 2.10). Babin explique qu'au sein de sa participation à *Suppléances* : « Sylvie m'a donné un rendez-vous précis à La Centrale afin de réaliser une performance en duo sur l'idée du double.¹²⁸ » La présence de Sylvette Babin à La Centrale consistait donc en une performance improvisée sur le thème des sœurs siamoises; thème initié par Sylvie Cotton dû au fait qu'elles ont la même date de naissance. C'est donc sur l'idée du double que les deux artistes ont décidé d'articuler leur performance :

L'artiste ne dirigeait pas tout, elle me laissait de la place afin de créer en commun une action artistique sur le thème des sœurs siamoises. C'est ainsi que nous avons articulé la performance sur l'idée du double. Nous nous sommes introduites toutes les deux dans le même sac de couchage et nous avons roulé sur le plancher de la galerie.¹²⁹

Selon notre interprétation, le sac de couchage reproduisait, en quelque sorte, cette attache corporelle auquel sont liées les sœurs siamoises.

En ce qui concerne sa collaboration à *Suppléances*, Babin dit : « J'ai collaboré au même titre que l'artiste. Ma participation et collaboration au « réel en marche » ne se situait pas au même niveau que la réunion hebdomadaire de Stella dont les membres apportaient leur quotidien dans la Galerie.¹³⁰ » Babin explique cette différence en ajoutant : « Cette performance différait de mon travail habituel dans le sens où d'habitude, je réalise en solo mes performances. De plus, je n'ai pas coutume d'exécuter une performance de façon aussi spontanée.¹³¹ » Notons toutefois que la nature de son

¹²⁸ Sylvette Babin, entretien réalisé le 6 mars 2006.

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ *Ibid.*

travail, en l'occurrence la performance, ne diffère pas puisque nous y retrouvons des éléments récurrents comme l'interaction et l'usage du corps dans l'espace : « La performance est en soi interactive. J'ai vécu cette interactivité différemment de l'habitude puisque j'étais en duo avec Sylvie, alors que d'habitude je réalise seule mes performances ¹³²», fait-elle part.

La performance réalisée par Babin en compagnie de Sylvie Cotton fut l'occasion d'une action artistique davantage privée à cause de l'absence de public :

Cette performance n'était pas ouverte sur un échange public parce qu'aucune annonce officielle sur celle-ci ne faisait appel à un public en question. Il n'y a pas toujours un public à La Centrale. Ce jour-là, ce fut l'occasion d'échanger dans un lieu plus intime puisqu'il n'y avait pas de public qui interagissait avec nous mis à part quelqu'un qui est passé et qui a pris des photos.¹³³

Concernant l'installation de l'espace, Babin laisse entendre que ça l'a directement influencé la performance : « L'espace nous a directement influencé, car la performance qui était de nature spontanée, est directement partie de ce lieu. L'espace invitait beaucoup au jeu et a contribué à l'improvisation.¹³⁴ » Elle explique toutefois que : « Cette performance en duo à La Centrale m'a un peu déstabilisée, mais le fait de la réaliser avec une autre personne m'a permis de voir une autre dimension de la réalité.¹³⁵ » Cette expérience artistique réalisée en duo la confrontait, mais : « Même si c'était confrontant, ce n'était pas moins compromettant puisque nous n'étions pas devant un public.¹³⁶ »

¹³² *Ibid.*

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ *Ibid.*

À propos de son sentiment d'appartenance face à l'élaboration d'une communauté, Babin affirme : « Je n'ai pas senti faire partie d'une communauté sociale au moment où j'exécutais la performance avec Sylvie. Toutefois, la notion de communauté sociale pourrait s'appliquer à la conférence de Joy Toyz¹³⁷ portant sur les objets érotiques.¹³⁸ »

Ayant assisté à cette conférence, elle affirme de surcroît :

Je me suis alors sentie au sein d'une communauté hors du traditionnel où l'art se mariait à l'intimité. Les gens osaient davantage s'acheter un objet érotique parce qu'ils le faisaient sous un prétexte artistique. Chacune des personnes présentes a acheté un objet.¹³⁹

2.1.9 6^e événement : performance avec Karen Spencer

Karen Spencer, quant à elle, est une artiste qui a participé à trois activités dans le cadre de *Suppléances*. Spencer fait partie d'un groupe d'artistes en performance composé uniquement de femmes qui expérimentent l'improvisation par des jeux de performance. Leur groupe se nomme *Playgroup*. Or, Spencer devait improviser avec ses camarades sur divers thèmes. Dans le cadre de *Suppléances*, Sylvie Cotton avait invité les membres de ce groupe à La Centrale à venir poursuivre leur activité d'improvisation. De plus, Spencer a réalisé une performance de nature spontanée avec l'artiste qui consistait à transférer sur le plancher de La Centrale tous les documents d'Artexte traitant de la performance, (fig. 2.11). Notons qu'Artexte est un centre de recherche en art contemporain situé sur le même étage que le centre d'artistes. Finalement, Spencer a participé à la réunion des *Performances Chics* dont elle faisait partie : « *Performance Chics* was an independent group within the structure of La Centrale. It was a group that

¹³⁷ Information tirée du document *mot de passe*. Joy Toyz . nom de l'organisme qui vend des objets érotiques. Dans le cadre de *Suppléances*, il s'agissait d'une conférence sur ces objets.

¹³⁸ Sylvette Babin, entretien réalisé le 6 mars 2006.

¹³⁹ *Ibid.*

sought to support and nurture performance and performative work through action, ¹⁴⁰» explique Spencer. Pour notre analyse, nous avons retenu le témoignage de sa performance en duo avec Sylvie Cotton ainsi que sa réunion avec les autres membres de *Playgroup*.

À propos de sa participation à *Suppléances*, Spencer nous fait savoir qu'elle s'est davantage sentie une participante au projet qu'une collaboratrice puisque c'est Sylvie Cotton, dit-elle qui était a priori l'instigatrice, la « leader » du projet en question :

This performance was not so spontaneous... Sylvie and I had been working collaboratively for a while... The structure of our collaboration was that one week Sylvie would be the leader and I would enter into her world, and the next week I would be the leader and Sylvie would come into my world, and the next where we met within the framework of *Suppleances* Sylvie was the leader. It was her initiative to relocate and lay out the performance books that were found in Artexte¹⁴¹.

À juste titre, elle dit que c'est Sylvie qui a initié l'action de transférer les documents d'Artexte à La Centrale. Sylvie Cotton affirme à ce sujet :

Moi-même, j'ai intégré mes activités habituelles dans l'espace. Par exemple, j'avais un projet avec Karen Spencer. À cette époque, nous nous voyions une fois par mois pour faire un projet. Nous avons décidé, pour cette fois, d'aller chercher chez Artexte, qui était situé au même étage, tous les documents de leur collection en rapport avec la performance, et de les exposer.¹⁴²

Spencer était aussi invitée avec les membres de son groupe intitulé *Playgroup*. Comme nous l'avons dit, il s'agit d'un groupe de femmes qui expérimentent ensemble des jeux improvisés de performance. Sylvie Cotton les a invitées à participer à *Suppléances* parce qu'elle voulait infiltrer du « réel en marche » et, par le fait même, donner l'occasion à l'équipe féminine de rencontrer l'équipe masculine *Black Market*

¹⁴⁰ Karen Spencer, entretien réalisé le 30 janvier 2006.

¹⁴¹ *Ibid.*

¹⁴² Karen Spencer, entretien réalisé le 30 janvier 2006.

dont les membres sont composés d'artistes performeurs masculins originaires d'Allemagne¹⁴³. C'était la première fois que les deux équipes se rencontraient. Lors de cette rencontre, Spencer nous dit qu'il n'y a pas eu de courant entre elles et l'équipe masculine, mais explique que ce n'est peut-être pas le point de vue des autres. Voici ce qu'elle en dit : « I am only speaking for myself and my personal experience. It is very possible that other members of *Playgroup* did connect with the members of *Black Market*.¹⁴⁴ » Elle affirme que l'interaction entre les deux groupes a généré des divisions au lieu des rapprochements entre eux, selon elle, les divisions de l'espace par la passerelle de bois seraient peut-être l'un des facteurs attribuables au manque de connexion entre les deux équipes :

Yes, the interaction of two groups and the space as constructed created divisions, but I would not say that the space itself was the cause of division...for it could also have worked the other way, that the difficulty to enter and exit the space could have made people feel more secure and « held », I think space is always something that is interacted with...and is not in itself the conditioning factor of one's experience.¹⁴⁵

Spencer ne s'est pas non plus sentie faire partie d'une communauté sociale :

For me, community is something that either takes years and years to build, or it is something that is thrust upon one due to a crisis situation of some kind i.e.a community comes together after a fire. I am very reluctant to use this word in a casual sense. So, no, based upon my « literal » understanding of the word. I did not have the feeling of being of a social community within *Suppléances*.¹⁴⁶

Ce commentaire rejoint celui de Carole Tardif qui disait que la notion de communauté prendrait sens si tous les participants de *Suppléances* s'étaient rencontrés pour parler de l'expérience artistique une fois celle-ci achevée.

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ *Ibid.*

Souvenons-nous que l'intention de l'artiste en ce qui concerne cette action artistique était de réaliser un « réel en marche », c'est-à-dire intégrer continuellement le quotidien dans l'art pour faire de la galerie un espace en réel mouvement; espace qui irait en opposition avec l'espace de représentation construit traditionnellement par l'œuvre d'art. Ainsi, nous avons constaté que l'artiste a intégré des participants afin que ceux-ci occupent l'espace en exerçant leur profession respective. Or, nous savons que Nicolas Bourriaud considère qu'il y a collaboration lorsque l'artiste intègre l'autre au sein de son processus de production¹⁴⁷. De plus, afin de produire un rapport de proximité, l'artiste doit faire de l'autre un « voisin », un « interlocuteur direct ».

Pouvons-nous conclure, qu'au terme de l'analyse de *Suppléances*, il y a eu construction d'un « modèle de socialité » selon les notions de collaboration, de proximité et de communauté? Parmi les participants, certains ont eu conscience de collaborer à l'action de Sylvie Cotton, alors que d'autres non. Tous cependant se sont sentis participer à l'événement. Louis Jacob, Christine Dubois et Karen Spencer ont considéré que la collaboration revenait à l'artiste puisque c'est elle qui est l'initiatrice du projet artistique de Sylvie Cotton. Les autres nous ont répondu avoir collaboré au projet de l'artiste. Ce fut le cas de Tardif qui a considéré que son cours donné à La Centrale a été un des éléments constitutifs de *Suppléances*. La collaboration de Michèle Burque s'est vécue dans un échange, c'est-à-dire la visibilité de l'organisme Stella contre leur présence au projet de l'artiste. Finalement, pour Sylvette Babin, la collaboration a pris la forme d'une complicité et d'un échange marqué par la créativité spontanée de la performance.

En ce qui concerne la relation de proximité, la majorité des participants ont répondu l'avoir vécue pour diverses raisons. Pour Jacob, l'expérience artistique permettait une nouvelle relation entre les étudiants et une nouvelle relation entre eux et le

¹⁴⁷ Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, op. cit., p. 85 : « Les artistes cherchent des interlocuteurs : puisque le public demeure une entité assez irrécelle, ils vont inclure cet interlocuteur dans le processus de production lui-même. »

lieu de l'art. Pour Tardif, l'expérience a permis une compréhension concrète du cours portant sur les espaces sexués de même qu'un nouveau rapport entre professeurs et étudiants. Dubois a fait l'expérience d'un rapprochement entre elle et ses collègues lors du remplacement du cadre de travail par un contexte d'échanges interpersonnels. Pour Babin, le lieu, l'absence de public a favorisé un échange plus intime entre elle et Sylvie Cotton lors de la performance. Burque affirmait que l'action artistique n'avait pas pour autant développé de proximité entre elle et ses collègues qui se connaissaient déjà. Quant à Spencer, elle mentionnait que le courant n'a pas passé entre elle et les autres membres de l'équipe de *Black Market* qu'elle rencontrait pour la première fois.

Quant à la notion de communauté, nous observons que peu de participants ont ressenti un sentiment d'appartenance à une communauté qui se serait formée lors de leur participation à *Suppléances*. Une participante seulement sur six a répondu l'avoir vécu. Il s'agit de Burque. Toutefois, celle-ci a interprété *Suppléances* comme étant un portrait de la communauté. Les raisons entourant le non-sentiment d'appartenance à la communauté sont multiples. Plusieurs d'entre eux ont mentionné que c'est parce qu'il n'y a pas eu d'interaction avec les autres participants de *Suppléances*. Spencer affirmait que la communauté se réalise essentiellement dans le temps. Les participants, n'ayant pas partagé de valeurs communes à un même moment n'ont pas formé une communauté de « réel en marche ». Les caractéristiques énoncées par l'artiste en ce qui concerne l'intention d'un « réel marche » n'ont pu être atteintes dans un « commun accord ». L'expérience vécue, l'énergie déployée par les participants s'est orientée comme nous l'avons vu dans diverses directions.

En l'occurrence, le « modèle de socialité » mis en œuvre par *Suppléances* est surtout fondé sur de nouveaux rapports de proximité. Les activités réalisées par les invités ont modifié les modes d'exercices habituels de leur activité professionnelle.

2.2 L'événement *Le théorème des Sylvie*

Le théorème des Sylvie, réalisé en 2001, fut une action artistique qui dura quatre semaines, du 31 mars au 28 avril, du mercredi au samedi de 12h à 17h. Il s'agissait pour l'artiste de contacter le plus grand nombre de Sylvie possible par téléphone afin de connaître les liens qui les unissent. Au cours du projet, les organisateurs du centre d'artistes Skol ont fait passer une annonce dans la rubrique de recherche du journal *La Presse* « Sylvie cherche des Sylvie ¹⁴⁸»; ils ont également placardé cette annonce dans le building au 460 Sainte-Catherine où se trouve le centre d'artistes. Le numéro de téléphone de la galerie était indiqué afin qu'elles puissent contacter l'artiste. De plus, un document nommé *Résonance* produit par le centre d'artistes Skol était distribué au public afin de l'informer du projet.

Voici ce que le document en question indiquait :

C'est une véritable entreprise de recherche et d'échange onomastique¹⁴⁹ que mène Sylvie Cotton pour un second projet dans le cadre des Commensaux, le dénominateur commun étant le prénom « Sylvie ». Par téléphone, l'artiste cherchera au hasard ses homonymes afin de partager leur expérience en tant que Sylvie, compilant, analysant et affichant les données recueillies tout au long de son séjour à Skol.¹⁵⁰

Lors des conversations téléphoniques, Sylvie Cotton occupe la petite salle du centre d'artistes autogérés de Skol situé au 460 Sainte-Catherine Ouest, espace 511 à Montréal. À la fin de l'expérience, l'artiste a rappelé les 72 Sylvie contactées afin de les réunir à Skol. Douze se sont présentées au rendez-vous fixé par l'artiste.

¹⁴⁸ Jérôme Delgano « Sylvie cherche des Sylvie », *La Presse*, Montréal, samedi 7 avril 2001.

¹⁴⁹ Onomastique : Relatif aux nom propres, et spécialement aux noms de personnes, à leur étude, Paul Robert, *op.cit.*, p. 1743.

¹⁵⁰ Programme rédigé par le centre d'artistes Skol, (voir Appendicc D, p. 128.)

2.2.1 L'intention de l'artiste

Sylvie Cotton exprime son intention : « Dans le projet qui m'occupe, je cherche à voir si ce prénom a participé à forger l'identité et à savoir si, à partir du prénom, il serait possible de développer une appartenance à un groupe.¹⁵¹» Faire de cette enquête téléphonique une recherche de données statistiques était également une de ses intentions. À ce sujet, nous pouvons voir le communiqué¹⁵² réalisé par l'artiste et distribué aux Sylvie lors de leur rencontre à Skol. Selon l'artiste, la mise en marche des appels téléphoniques a donné lieu à un échange entre elle et l'autre dans lequel elle y retrouve son intérêt véritable :

Avec les questions auxquelles j'ai eu des réponses, j'ai voulu faire des statistiques sur la personnalité des Sylvie. C'était un peu l'idée du *Théorème des Sylvie*. J'ai bien vu en effet qu'il y avait des points en commun, des traits de caractéristiques communs, mais au bout du compte, ce n'est pas l'aspect qui m'a curieusement le plus intéressé. Mon intérêt s'est déplacé sur la richesse des échanges entre deux inconnues, situations que j'avais déjà abordées avec deux projets menés les yeux bandés. J'ai préféré les conversations spontanées aux statistiques. J'ai préféré le côté immatériel et impermanent de l'entreprise. Certaines des Sylvie ont voulu me rencontrer. À la fin, j'ai donc organisé une journée des Sylvie et je les ai toutes rappelées pour les inviter. Une douzaine sont venues et nous avons mangé et discuté.¹⁵³

En plus de savoir si, à partir du prénom, il est possible de développer une appartenance à un groupe de personnes s'appelant Sylvie, Sylvie Cotton a aussi voulu faire l'expérience de l'abandon à l'autre qu'elle voit comme quelque chose de prédominant dans son action artistique. Selon elle, le rassemblement final des Sylvie était un des moments de l'événement et non sa finalité : « [...] je ne veux pas le voir comme la fin, je le vois juste comme un événement dans le projet. J'aurais pu ne jamais les voir et

¹⁵¹ Sylvie Cotton, intention inscrite dans le journal de bord que tenait l'artiste lors de l'action artistique. Le public n'en avait pas accès lors de l'événement. Nous le retrouvons actuellement dans les archives de l'artiste.

¹⁵² (Voir appendice E, p. 130.)

¹⁵³ Sylvie Cotton, entretien réalisé le 5 mai 2004.

mon projet aurait été complet et parfait parce qu'il a permis cette qualité d'abandon à l'autre¹⁵⁴», explique l'artiste.

Pour notre analyse, nous devons considérer les faits réalisés par l'artiste. Or, rappeler les 72 Sylvie et les convier à un rassemblement afin qu'elle puisse échanger sur leur personnalité prouve que l'artiste voulait intentionnellement vivre et partager un sentiment d'appartenance avec d'autres Sylvie. Et, parce que cette rencontre s'exécute dans le contexte artistique du *Théorème des Sylvie*, nous devons considérer ce rassemblement comme partie prenante du processus créateur.

2.2.2 L'installation

Sylvie Cotton a peint les murs de la galerie Skol en noir, fait poser une ligne téléphonique, un téléphone rouge, un bottin téléphonique, fait placer deux divans, des coussins, crayons, papiers, livres de psychanalyse, etc. De plus, elle a fait mettre une porte dans l'espace de son installation afin que cet espace ressemble à un petit « bureau / salon » (fig. 2.12) : « [...] j'étais présente à la galerie de midi à cinq heures, cinq jours par semaine et, de ce bureau / salon, je composais des numéros de téléphone et demandait : « Y a-t-il une Sylvie qui habite chez vous? »¹⁵⁵ » Cet espace a donc été meublé pour cet événement. Au début des appels téléphoniques, Sylvie Cotton utilisait un questionnaire afin de démarrer la conversation avec les Sylvie, mais cette dernière n'accordait pas plus d'importance puisqu'elle affirme :

J'ai encore tous ces formulaires, mais je te dirais que ce n'est pas l'élément le plus important. Le véritable projet commençait après le questionnaire. Car soit la conversation se terminait parce que les personnes n'avaient pas envie d'aller plus loin ou soit au contraire, s'amorçait une espèce d'engagement dans une conversation plus intime, plus profonde, plus libre et à ce moment, ça devenait

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ *Ibid.*

extrêmement intéressant. Comment deux personnes qui ne se connaissent pas en arrivent à tant de confidences? Le fait de ne pas se voir ni se connaître y est pour beaucoup.¹⁵⁶

Pour choisir les « Sylvie », l'artiste a d'abord ouvert l'annuaire au hasard et choisi un numéro, par la suite, elle est allée au « S », et, après, aux « Sylvie » : « Je souhaitais d'abord commencer à partir du plus large possible pour voir comment le hasard me mènerait, mais après, j'allais directement au « S »¹⁵⁷ », affirme-t-elle. À chaque fois qu'elle contactait une Sylvie, elle traçait sur le mur noir un cercle où elle inscrivait à l'intérieur un code composé de flèches, ce qui lui permettait de savoir si la personne était contactée, s'il y a eu conversation, si elle a laissé un message sur le répondeur, si elle a refusé de se prêter au jeu (fig. 2.13 ; 2.14)¹⁵⁸. Au bas du cercle tracé, la première lettre du nom de famille est précédée d'un numéro par exemple 5A qui correspondait à la cinquième Sylvie contactée et nom de famille commençant par la lettre A. Chacun de ces cercles était ainsi identifié par l'artiste. Ainsi, à mesure que Sylvie Cotton établissait une conversation téléphonique, le mur du centre d'artistes se remplissait de cercles blancs.

Rappelons que l'intention première de Sylvie Cotton était de voir si le prénom a participé à former l'identité de l'individu, en l'occurrence la sienne et, s'il est possible de développer, à partir du prénom « Sylvie », une appartenance à un groupe d'individus qui, parce qu'ils ont le prénom en commun, seraient susceptibles de partager des traits de personnalité. Nous avons pris connaissance que l'artiste va abandonner le côté technique du procédé de statistiques pour s'abandonner à une rencontre plus profonde avec l'autre. Or, cette recherche identitaire au contact des Sylvie ne va pas cesser pour autant. Elle s'effectuera de manière beaucoup plus fluide et naturelle. Lors de la rencontre des Sylvie

¹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ Sylvie Cotton, journal de bord de l'artiste lors de l'action artistique, (Archives de l'artiste).

à la galerie Skol, l'artiste leur a donné un macaron portant leur prénom, ce qui sans aucun doute favorisait un sentiment d'appartenance entre les Sylvie (fig. 2.15).

2.2.3 Témoignage de Sylvie Tanguay

Sylvie Tanguay nous livre son enthousiasme quant à sa participation au projet artistique : « La rencontre des Sylvie à Skol fut très agréable. Le fait qu'il y avait des Sylvie de différents âges rendait d'autant plus le projet intéressant.¹⁵⁹ » Elle affirme ne pas y avoir collaboré, mais plutôt participé : « J'ai eu l'impression qu'il se passait quelque chose de plus grand, mais le projet commun des Sylvie, discuté lors de la rencontre, est tombé à l'eau. Je me suis sentie davantage une participante qu'une collaboratrice.¹⁶⁰»

Tanguay n'éprouve pas de difficulté à s'ouvrir à autrui : « Pour moi, ce n'est pas un problème de m'ouvrir aux autres. » Conséquemment, l'expérience artistique ne l'a pas amené à vivre un rapport de proximité puisque l'ouverture de sa personne envers autrui est quelque chose de bien acquis.

Lors de sa rencontre avec les autres Sylvie, la participante a tout de même vécu un sentiment :

Cette expérience artistique a fait naître chez moi un sentiment d'appartenance à la communauté des Sylvie. Cette expérience m'a beaucoup impressionnée. Quelqu'un de mon entourage m'a même demandé récemment : "Qu'est-ce qui arrive aujourd'hui avec les Sylvie"? Cette expérience est restée bien vivante dans la mémoire des gens. J'ai ressenti cette appartenance lors de la rencontre des Sylvie. J'aurais aimé poursuivre ce projet commun.¹⁶¹

¹⁵⁹ Sylvie Tanguay, entretien téléphonique réalisé le 31 janvier 2006.

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ *Ibid.*

2.2.4 Témoignage de Sylvie Saint-Germain

Sylvie Saint-Germain témoigne du caractère convivial et sympathique de son expérience vécue au sein de ce projet : « J'ai vécu cette expérience artistique de façon sympathique et conviviale. Sylvie Cotton nous a très bien reçu. Elle était très sympathique et chaleureuse. ¹⁶²» La participante nous fait savoir qu'elle s'est davantage sentie participer que collaborer au projet de l'artiste : « Je ne me suis pas sentie collaborer au projet en question. Je me considérais davantage comme une participante au *Théorème des Sylvie*. ¹⁶³»

Saint-Germain affirme que la proximité n'a pu prendre forme à cause du caractère éphémère du projet : « La proximité et les liens n'ont pu se faire puisqu'il aurait fallu plus d'une rencontre. ¹⁶⁴ »

Espérant vivre une expérience de partage assidue avec les Sylvie, notre interlocutrice se dit déçue des attentes qu'elle espérait en participant au projet :

J'ai interprété le *Théorème des Sylvie* comme étant un événement enthousiaste qui me permettrait d'appartenir à un « clan Sylvie » qui générerait des rencontres et qui agrandirait mon réseau social. Je suis déçue du projet, car il n'y a pas eu continuité des rencontres suite à la réunion des Sylvie. ¹⁶⁵

La réalisation de la communauté des Sylvie n'a donc pas vu le jour pour Saint-Germain.

¹⁶² Sylvie Saint-Germain, entretien téléphonique réalisé le 3 février 2006.

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ *Ibid.*

¹⁶⁵ Sylvie Saint-Germain, entretien téléphonique réalisé le 3 février 2006.

2.2.5 Témoignage de Sylvie Ungauer

Sylvie Ungauer est une artiste qui était de passage au Québec. Elle nous explique que l'expérience du *Théorème des Sylvie* fut l'occasion pour elle de faire des nouvelles rencontres : « Cette expérience fût agréable, j'ai pu rencontrer l'artiste dont la démarche m'intéresse puisque je suis moi-même artiste. J'ai pu aussi approcher de très près des personnes québécoises que je n'aurais jamais rencontrées lors de ma résidence.¹⁶⁶ » La conception du *Théorème des Sylvie* étant l'initiative de Sylvie Cotton, Ungauer considère qu'elle n'a pas collaboré au projet :

Non, je suis une participante. La conception du projet est l'artiste Sylvie Cotton, c'est elle qui nous a convoqués. Il est vrai que son projet n'aurait pas vu le jour sans nous, sans notre participation. Mais nous sommes aussi souvent sollicités par des statisticiens qui nous demandent aussi de participer à des questionnaires pour établir des représentations. Et s'il y a théorème, c'est Sylvie qui nous l'a suggéré. Je trouve que c'est une démarche intéressante pour une artiste.¹⁶⁷

Cette rencontre qu'elle percevait comme un jeu, n'a pas donné lieu à un rapprochement entre elle et les Sylvie réunies : « J'ai perçu cette rencontre comme un jeu. Mais personne n'est rentré dans une discussion intime. Nous nous sommes raconté des histoires de Sylvie. Je pense que la discussion était plus sur le plan comportemental.¹⁶⁸»

Cette discussion, relative au prénom de « Sylvie », n'a opéré chez elle aucun sentiment d'appartenance avec les autres Sylvie :

L'origine de notre prénom, la sémantique¹⁶⁹ du mot est forcément très présente chez nous comme je pense chez chacun d'entre nous, donc, nous avons échangé

¹⁶⁶ Sylvie Ungauer, entretien via le courrier électronique réalisé le 26 mars 2006.

¹⁶⁷ *Ibid.*

¹⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁹ Sémantique : Étude du langage considéré du point de vue du sens, Paul Robert, *op.cit.*, p. 2345.

nos réflexions sur ce thème. Mais aucune ressemblance ou appartenance ne s'est dégagée pour moi. Le prénom est aussi très répandu en France chez des filles de ma génération. J'ai donc été confrontée à des groupes de Sylvie, sans y avoir forcément une identité commune.¹⁷⁰

Voilà sa réflexion concernant la formation d'une communauté des Sylvie :

Une Sylvie a dû évoquer lors de la rencontre un rassemblement annuel ou je ne sais plus à quelle fréquence des Sylvie. Mais après on a dit pour faire quoi? Pour qu'il y ait communauté des choses à voir à faire ensemble, on n'avait pas trop d'idée...Et puis ça fait penser un peu à une secte. Bon du coup personne n'a suivi à ma connaissance.¹⁷¹

Elle ne croyait pas vraiment à la formation d'une communauté dans ce projet qui unissait des Sylvie : « Si cette communauté devenait une réalité pour je ne sais quelle raison, ce qui me semble fort improbable. ¹⁷²»

Au terme de cette action, l'artiste établit bel et bien une rencontre dans la « sphère des relations humaines » puisqu'elle a contacté des Sylvie et organisé une rencontre avec elles. Elles ont été le matériau premier de l'artiste. Oui, en interrogeant cette matière première, c'est-à-dire les participantes, nous constatons qu'il y a eu échange, entre l'artiste et les Sylvie. Au sein de tout échange, nous ne pouvons écarter complètement la possibilité de proximité. Les contraintes de temps de l'œuvre et la non-appropriation du projet par les Sylvie, c'est-à-dire tenir des rencontres régulières, a rompu la possibilité d'entretenir des liens entre elles. Conséquemment, le « modèle de socialité » prend davantage une forme conceptuelle ou intentionnelle devant la possibilité de réaliser une certaine communauté des Sylvie. Les participantes se seraient sans doute senties collaborer au projet si elles avaient décidé d'organiser d'autres rencontres afin de mieux

¹⁷⁰ Sylvie Ungauer, entretien via le courrier électronique réalisé le 26 mars 2006.

¹⁷¹ *Ibid.*

¹⁷² *Ibid.*

se connaître. Elles auraient alors initié quelque chose avec l'artiste. Mais comme le projet est demeuré à l'état du possible, les Sylvie se sont perçues comme étant des participantes à son projet artistique. En ce sens, la notion de communauté que nous questionnons pour cette action artistique est également demeurée à l'étape de la conception.

2.3 L'événement *Altérité*

Contrairement à *Suppléances* et au *Théorème des Sylvie* dont les actions artistiques se déroulaient sur plusieurs semaines, *Altérité* est, quant à elle, de courte durée, environ une heure. Inscrite dans la série *Mon corps mon atelier* débutée au Japon, *Altérité*¹⁷³ de Sylvie Cotton a été réalisée pour la première fois le 29 novembre 2002, au Centre culturel catalan de Barcelone (CCCB) organisé par Angel Pastor dans le cadre du festival IBEN à Barcelone. Cette action va être reprise à Skol en 2003 dans le cadre du colloque : « Les citoyens volontaires » et organisé par les employés de la revue *Esse*¹⁷⁴.

L'artiste nous livre le déroulement de l'événement :

Chacun a trouvé sa place debout ou assis. J'ai sorti une bouteille d'eau d'un sac ainsi qu'un bol en plastique, puis deux serviettes. J'ai vidé l'eau dans le bol. J'y ai lavé mes mains, sans savon, dans l'eau seulement, puis je les ai séchées avec une serviette. Ensuite, j'ai demandé à tout le monde de laver ses mains dans la même eau. J'ai donc circulé avec le bol et les deux serviettes et présenté le bol à chaque personne présente pour qu'elle s'y plonge les mains. Je laissais la serviette pour la récupérer quelques minutes plus tard et j'enchaînais avec la personne suivante. L'action s'est déroulée à un rythme assez lent. Une soixantaine de personnes environ étaient présentes.¹⁷⁵

¹⁷³ Sylvie Cotton, entretien réalisé le 4 mars 2004.

¹⁷⁴ « Citoyens volontaires », *Esse arts + opinions*, n° 48 (printemps-été) 2003.

¹⁷⁵ Sylvie Cotton, entretien réalisé le 4 mars 2004.

Lorsque l'action fut réalisée à Montréal au centre d'artistes Skol : « [...] le bol circulait librement entre les personnes d'une assemblée assise tandis que je donnais une conférence à l'avant de la salle. À Barcelone, c'est moi qui circulais parmi le public avec le bol et les serviettes.¹⁷⁶ » Après que les gens se soient trempés les mains dans le bol d'eau (fig. 2.16), l'artiste a transvidé cette eau dans sa bouteille d'origine (fig. 2.17) pour ensuite la boire jusqu'à la dernière goutte (fig. 2.18). L'artiste nous livre son témoignage : « Après que chacun ait lavé ses mains, je suis retournée m'asseoir sur le banc où j'avais débuté la performance et j'ai pris un entonnoir que j'avais pris soin de laisser dans un sac. J'ai transvidé l'eau dans la bouteille de plastique et j'ai bu l'eau de lavage des mains.¹⁷⁷ » Elle a donc absorbé cette eau qui, étant pure au départ, s'est retrouvée fortement altérée, c'est-à-dire brunie au contact des mains.

2.3.1 Intention de l'artiste

L'intention de Sylvie Cotton dans *Altérité* est d'établir une rencontre avec l'autre, avec la communauté présente sur les lieux à ce moment-là. Elle affirme :

En fait, comme presque partout dans mon travail, il a été question d'organiser une rencontre, simplement, cette fois, elle est plus subtile. Il faut garder en tête que les gens ne savaient pas que j'allais boire l'eau. C'est très important : ils ne savaient pas ce que j'allais en faire.¹⁷⁸

L'artiste recherche, au-delà du risque encouru, une rencontre qui puisse lui permettre de vivre une « altération signifiante » :

Mais ce que j'aime lire dans cette action, c'est qu'en absorbant l'autre, je risque d'être différente, altérée. Dans chaque performance se tient un risque comme dans chaque œuvre. Comme dans chaque rencontre ou relation lorsqu'on s'abandonne,

¹⁷⁶ *Ibid.*

¹⁷⁷ *Ibid.*

¹⁷⁸ *Ibid.*

on risque une altération intérieure signifiante. Les autres sont certainement présents dans nos vies pour que nous nous transformions. Ce qui est amusant, c'est que pendant les jours qui ont suivi, je me sentais justement différente.¹⁷⁹

Elle explique plus en détail ce qui s'est passé concrètement dans son corps :

Mais, physiquement, dans mon ventre, je sentais que je portais quelque chose. Mais le fait est que j'ai concrètement absorbé de la saleté, toutes sortes de matières mélangées. Alors, bien entendu, il a fallu filtrer tout ça! Il n'y a rien de métaphorique. L'expérience est réelle. Véritablement, cette saleté devait traverser le système du corps. Et puis, je parle de saleté, mais ce n'est pas positif, ni négatif; simplement c'est un fait. Je considère que l'expérience a été marquante. Je suis très contente de l'avoir faite. Parmi toutes les actions que j'ai réalisées, elle représente une de celle que je préfère.¹⁸⁰

Les gens qui ont participé à cette action artistique partageaient-ils cette idée de transformation lors de leur rencontre avec l'artiste, c'est-à-dire au moment où ils ont trempé leurs mains dans cette eau commune? En d'autres mots, ont-ils vraiment senti qu'ils collaboraient au projet de l'artiste, à son altération intérieure lorsqu'elle a absorbé cette eau? Si tel fut le cas, il y aura eu création d'une communauté humaine dans un contexte artistique puisqu'ils auraient partagé avec l'artiste et entre eux des valeurs communes sur cette « altération intérieure ». Avant de porter une conclusion à nos propos, avançons avec le témoignage d'un des participants qui a vécu l'expérience artistique.

2.3.2 Entretien avec Antoine Vermette

Les personnes présentes lors de l'événement *Altérité* n'étaient pas majoritairement connues de l'artiste. Il devenait difficile de les retracer. Néanmoins, nous avons recueilli le témoignage d'un seul participant. Ce fut le hasard qui nous mena vers cette personne.

¹⁷⁹ *Ibid.*

¹⁸⁰ *Ibid.*

Lors d'un colloque organisé par Engrenage noir¹⁸¹, Marc-Antoine Vermette échappa un quartier d'orange par terre et mangea le fruit sans le laver. Il nous dit ensuite : « Depuis que j'ai vu Sylvie Cotton boire l'eau de lavage de ses mains, mon rapport à l'hygiène a complètement changé.¹⁸² » C'est à ce moment-là que l'idée de l'interroger sur cette action artistique m'est apparue fort intéressante.

Marc-Antoine Vermette explique comment il a vécu cette expérience artistique :

Je crois que sur le coup, je ne me suis pas vraiment posé la question à savoir ce que l'artiste allait faire avec l'eau de lavage des mains. J'ai plongé mes mains dans l'eau et les ai essuyées avec la serviette.

Lorsque l'artiste a versé l'eau dans le verre, j'étais surpris. Je n'étais pas frustré, mais je trouvais qu'elle allait un peu trop loin en provoquant, comme si elle cherchait seulement à créer le plus gros impact. Le sens de son intervention n'a pas embarqué immédiatement chez moi. Ce fut ma première réaction que de me demander ce qu'elle voulait prouver avec ça; la réaction de mon ego par rapport à ma propre démarche artistique qui évalue la sienne, j'imagine. Nécessairement, il devait y avoir quelque chose de menaçant pour moi pour que je réagisse de la sorte. Peut-être était-ce associé à des questions comme : jusqu'où faut-il aller pour créer un effet chez les gens? Sylvie Cotton s'est permis d'aller assez loin.

Après cette première réaction, ça m'a vite fait un autre effet, un certain sens s'est créé dans les jours et semaines qui ont suivis. Si elle se permettait ça, je pouvais aussi m'en permettre, sans aller nécessairement aussi loin. Comparativement à son intervention, il me semble désormais qu'il y a beaucoup moins de choses de réellement malpropres. Je me suis questionné sur sa santé et lui ai même demandé si elle avait été malade la dernière fois que je l'ai vue il y a deux semaines. Je me suis demandé jusqu'où quelqu'un peut être prêt à risquer (sacrifier) sa santé dans le but de faire passer un message? À plus long terme, son intervention a changé assez fortement mon rapport à l'hygiène. Elle est devenue une référence un peu constante. Cette tolérance au niveau de l'hygiène, de la malpropreté peut s'illustrer par exemple par le fait de manger tout de même un aliment qui tombe sur un plancher visiblement assez propre au lieu de le jeter à la poubelle. Ou encore de serrer la main d'un itinérant en ayant moins peur de ce qu'il pourrait me « transmettre ». Sans tomber dans l'autre extrême, celui du manque volontaire

¹⁸¹ Engrenage noir est un organisme artistique indépendant à but non lucratif créé en 2001 par Johanne Gagnon et Paul Grégoire. Le lieu de la rencontre était situé au 1301, Ontario à Montréal, le 25 février 2006. Le thème de la table ronde portait sur la problématique de Quand est-ce de l'art?, en référence à la théorie de Nelson Goodman.

¹⁸² Marc-Antoine Vermette, entretien réalisé le 31 mai 2006.

d'hygiène, son intervention a eu pour conséquence de réduire une certaine préoccupation, parfois un peu démesurée je crois, dans ma vie.¹⁸³

Vermette explique que collaborer au projet équivaldrait à prendre des décisions au même titre que l'artiste et des autres participants. Or, selon lui, ce n'est pas ce qui s'est produit : « J'ai plus le sentiment d'avoir participé, mais sans connaissance de cause. La collaboration à mes yeux, implique une certaine égalité entre les participants d'un projet, au niveau décisionnel entre autres. ¹⁸⁴»

Vermette affirme que l'action l'a ouvert à plus de proximité envers autrui puisqu'elle a fait en sorte de repousser chez lui les barrières psychologiques de la peur d'être contaminé :

La proximité s'est peut-être engendrée indirectement par l'appivoisement de la peur de la « contamination » par l'autre. En ayant moins peur au niveau de l'hygiène, ça peut favoriser une proximité dans une situation où un apparent manque d'hygiène peut représenter un obstacle. Cependant, selon moi, la saleté, le parfum, ou même la sueur des autres ne leur appartenant pas fondamentalement, je ne me sens pas nécessairement plus proche d'eux (une proximité d'êtres) parce que j'entre en contact avec ces substances.¹⁸⁵

Le participant répond au sujet de sa participation à une communauté :

Non, je n'ai pas senti appartenir à une communauté par ma participation à cette action artistique. Il y avait quelque chose de rituel dans ça, mais pour qu'il y ait impact, il faut que j'aie eu le temps de me l'approprier plus que ça. Faire un geste n'est pas relié à l'essence de la personne. Ce n'est pas la répétition d'un même geste qui fait que l'on a quelque chose en commun¹⁸⁶, affirme Vermette.

Celui-ci constate qu'il ne connaissait nullement l'intention de l'artiste :

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ *Ibid.*

¹⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁶ *Ibid.*

Je me suis senti inclus, mais aveuglément. Je ne savais pas ce qu'elle allait faire de mon intervention, sans que ça soit menaçant pour autant. Je me demandais toutefois si son but était de créer un sentiment de communauté par le fait que l'on se trempe tous les mains dans la même eau.¹⁸⁷

Cette expérience a eu pour conséquence de transformer intérieurement le participant quant à son rapport à l'hygiène : « Globalement, l'expérience a eu un fort impact sur moi dans la mesure où elle me suit encore de manière assez vive. Elle a modifié certains de mes conditionnements de fond au niveau de l'hygiène.¹⁸⁸ » Ainsi, l'intention de l'artiste nous disant plus haut qu'elle établit des rencontres parce que ça lui permet de se transformer, s'est également vécue du côté du participant.

Afin de conclure sur cette action, rappelons-nous que l'intention de l'artiste était de réaliser une rencontre avec les gens présents dans le but d'opérer chez elle une « altération intérieure » qui aurait une valeur significative. Elle décida de le faire en buvant l'eau de lavage de ses mains confondue à l'eau de lavage des mains des participants. Du point de vue de Nicolas Bourriaud sur la définition qu'il donne à la notion de collaboration, l'artiste utilisait effectivement l'autre dans son processus de production même si *Altérité* fut d'une durée beaucoup plus courte que les actions analysées précédemment. Toutefois, le témoignage de Vermette ne va pas dans ce sens. Il se sentait plutôt participer parce que pour lui, collaborer signifie être à la même égalité entre l'artiste et les participants au niveau décisionnel. De plus, comme il ignorait complètement l'intention de l'artiste sur la nature de son geste, comment aurait-il pu partager des valeurs communes avec l'artiste et les autres participants quant à cette « altération intérieure »? Dans cette œuvre, il n'y a pas de communauté humaine, mais bien des individus à moitié spectateur et à moitié participant de la scène.

¹⁸⁷ *Ibid.*

¹⁸⁸ *Ibid.*

Le « modèle de socialité » dans cette action artistique s'est élaboré selon un rapport de proximité entre le sujet et l'œuvre. Elle a permis au participant de redéfinir son sentiment face à l'hygiène et, en l'occurrence, sa relation envers les choses et les êtres pouvant être recouverts de saletés. *Altérité* a donc joué sur la subjectivité de cet individu. Elle a agi sur les rapports sociaux de Marc-Antoine Vermette puisque celui-ci s'en est trouvé transformé, voire *altéré*. En définitive, nous pourrions dire que le participant rejoint indirectement le propos de l'artiste qui disait : « Comme dans chaque rencontre ou relation lorsqu'on s'abandonne, on risque une altération intérieure significative. ¹⁸⁹»

En conclusion du chapitre, l'analyse de ces trois actions artistiques soit : *Suppléances*, *Le théorème des Sylvie* et *Altérité*, nous permet de comprendre que plus l'intention de l'artiste est éloignée du sujet, c'est-à-dire lorsqu'il n'y a pas a priori consultation avec le participant sur le but recherché par l'artiste alors, moins fortes sont les chances que le participant puisse collaborer au projet de l'artiste.

Par exemple, lors de l'événement *Suppléances*, l'intention de Sylvie Cotton était clairement affichée, mais les participants ne se sentaient pas pour autant investis dans le cadre d'une démarche artistique dont l'objectif était de réaliser un « réel en marche ». Ils considéraient bien plus sa présence comme étant un partage entre leur profession, le projet de l'artiste et le lieu de l'art. C'est par ce partage qu'il y a eu proximité et, par conséquent, création d'un nouveau « modèle de socialité ». De plus, leur participation n'engageait pas une relation ou un dialogue avec les autres participants sur la nature de ce « réel en marche ». Il ne pouvait y avoir construction d'une micro communauté sociale dans ce contexte artistique puisqu'ils n'ont pas mis en commun des valeurs entourant la possibilité d'un « réel en marche ».

Dans *Le théorème des Sylvie*, l'intention de l'artiste était clairement communiquée aux Sylvie soit : organiser une rencontre avec les Sylvie dans le but de voir si le prénom

¹⁸⁹ Sylvie Cotton, entretien réalisé le 4 mars 2004.

peut participer à forger l'identité et s'il est possible à partir de lui de développer une appartenance à un groupe. Elles auraient sans aucun doute collaboré à former une communauté d'individus au prénom de Sylvie si les rencontres s'étaient poursuivies. Dès lors, nous comprenons que celles-ci ont vu leur présence comme étant une participation à un échange autour d'un projet qui, de leur point de vue, était en pleine germination. Or, puisqu'il y a eu échange avec l'artiste et les autres Sylvie sur la nature du projet, nous ne pouvons écarter la présence d'une certaine proximité entre elles et l'artiste. C'est donc à travers ce rapport de proximité entre les Sylvie et la nature conceptuelle du projet que le « modèle de socialité » a pu voir le jour.

Au sein d'*Altérité*, l'artiste n'affichait pas son intention aux participants. Ainsi, n'ayant pas connaissance de l'intention de l'artiste, soit de participer à une « altération intérieure », Vermette n'a pu situer sa collaboration au projet ni même envisager un sentiment d'appartenance en regard à la communauté humaine. Nous avons compris que le « modèle de socialité » a vu le jour grâce à la proximité du sujet avec l'œuvre parce qu'elle lui a permis de vivre une « altération intérieure » quant à son rapport à l'hygiène.



Figure 2.1 Activité de *Suppléances* à La Centrale : conférence sur la culture des roses donnée par Claire Laberge, horticultrice responsable de la roseraie du Jardin botanique de Montréal. (Photo : Sylvie Cotton)



Figure 2.2 Rendez-vous avec l'artiste Massimo Guerrera dans le cadre du projet *Suppléances*. Sylvie Cotton, comme plusieurs autres personnes de Montréal, participe au projet *Porus* de Massimo Guerrera qui consiste à faire des rencontres en tête à tête autour d'un repas. (Photo : Sylvie Cotton)



Figure 2.3 Performance de Sylvie Cotton et Nathalie Claude sur la passerelle de bois.
(Photo : La Centrale)



Figure 2.4 Louise Gilbert venue conter le récit de sa vie à sa fille Sylvie Cotton.
(Photo : La Centrale)



Figure 2.5 Les étudiants de Louis Jacob lors de son cours *Art, culture et société*. (Photo : Sylvie Cotton)



Figure 2.6 Les étudiantes de Carole Tardif lors de son cours *Espaces sexués : perspective géographique (espaces sexués des villes)*. (Photo : Sylvie Cotton)



Figure 2.7 Sylvie Cotton exécutant le *Remake* de l'artiste Valley Export. (Photo : La Centrale)



Figure 2.8 Réunion hebdomadaire de Stella, un organisme Montréalais qui travaille au soutien et à la défense des droits des travailleuses du sexe et à la prévention du VIH. (Photo : Sylvie Cotton)



Figure 2.9 Les employées de La Centrale prenant le thé dans l'espace d'exposition.
(Photo : Sylvie Cotton)



Figure 2.10 Performance de Sylvie Cotton et Sylvette Babin intitulée *Les sœurs siamoises* en raison de leur anniversaire qui se trouve à être à la même date. Cette partie de la performance consistait à rouler toutes les deux sur le plancher dans un sac de couchage.
(Photo : Martin Dufrasne)



Figure 2.11 Vue de l'installation des documents d'Artexite qui ont été transportés à La Centrale lors de la performance de Sylvie Cotton et Karen Spencer. (Photo : Sylvie Cotton)



Figure 2.12 Sylvie Cotton parlant avec une Sylvie au téléphone lors du *Théorème des Sylvie*. (Photo : Guy L'Heureux)



Figure 2.13 Installation de la petite pièce du centre d'artiste Skol. (Photo : Guy L'Heureux)



Figure 2.14 Rencontre des Sylvie autour d'un souper tenue à Skol. (Photo : Guy L'Heureux)



Figure 2.15 Macaron porté par les Sylvie lors de la rencontre à Skol. (Photo : Guy L'Heureux)



Figure 2.16 Les participants trempant leurs mains dans le bol d'eau lors de l'événement *Altérité*. (Photo : Joan Casellas)

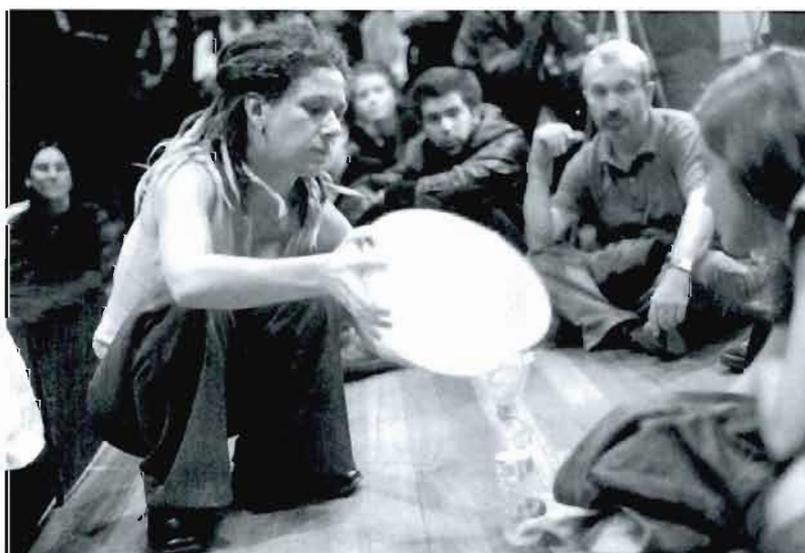


Figure 2.17 Sylvie Cotton en train de transvider l'eau de lavage des mains dans sa bouteille d'origine. (Photo : Joan Casellas)

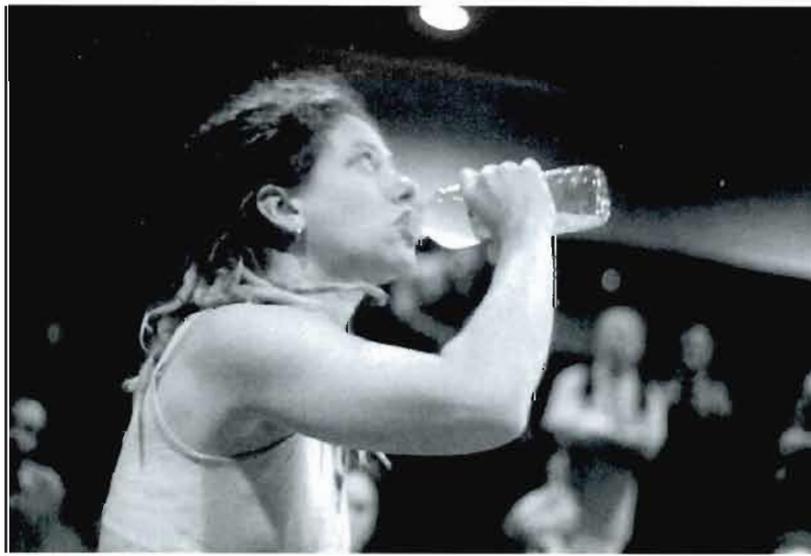


Figure 2.18 Sylvie Cotton buvant l'eau de lavage des mains. (Photo : Joan Casellas)

CHAPITRE III

RENCONTRES INTERPERSONNELLES

Le chapitre trois abordera les actions artistiques intitulées : *Aujourd'hui, c'est avec toi que je veux être toute seule* et *Ton corps mon atelier* de Sylvie Cotton. La rencontre avec l'autre demeure, encore une fois, le matériau de l'artiste. Elle proposait au participant de faire des actions en sa compagnie. Elle passait ainsi du temps avec un individu à la fois. Nous parlerons alors de relation interpersonnelle en ce qui concerne ce chapitre.

Dans l'action artistique *Aujourd'hui, c'est avec toi que je veux être toute seule*, l'artiste établit des contraintes avec chacun des participants comme être attentif aux objets et à l'environnement. Celles-ci sont mises à exécution dans le but que le participant soit davantage plongé dans le moment présent, dans le ici et maintenant. Concernant *Ton corps, mon atelier* dans la série des taches de naissance, la relation interpersonnelle va davantage se situer dans un échange au niveau des corps, c'est-à-dire à travers la transposition par dessin de la tache de naissance de l'autre sur le corps de l'artiste et réciproquement.

Pour comprendre comment se construisent les « modèles de socialité » dans le travail de Sylvie Cotton, nous avons, comme pour le chapitre précédent, recueilli les témoignages des participants afin de les comparer à l'intention de l'artiste. Nous les avons interrogés sur leur expérience de collaboration, de proximité et de relation interpersonnelle; expérience vécue par les pratiques artistiques relevant de l'esthétique relationnelle.

3.1 *Aujourd'hui, c'est avec toi que je veux être toute seule*

Sylvie Cotton a réalisé des séries de promenades dans lesquelles elle établit une rencontre avec l'autre. Elle a réalisé la première promenade à New York (Albany, États-Unis) en 2001¹⁹⁰; ensuite elle a exécuté plusieurs séries de promenades à Helsinki (Finlande) en 2001¹⁹¹, à Joliette (Québec, Canada) en 2002¹⁹² où elle incorpore pour la première fois des dessins qui rendent compte du parcours réalisé à Toronto (Ontario, Canada) en 2003¹⁹³, en Serbie (Belgrade) en 2004¹⁹⁴, en Abitibi dans la région de Rouen Noranda (Québec, Canada) en 2005¹⁹⁵ et à Montréal (Québec, Canada) en 2006. Dans le cadre de ce chapitre, nous traiterons de la dernière série de promenades intitulée *Aujourd'hui, c'est avec toi que je veux être toute seule* qui a été réalisée à Montréal du 1^{er} au 4 février 2006 dans le cadre de la 5^e édition du festival biennal¹⁹⁶ de *Vasistas* organisé par le Théâtre La Chapelle. L'organisateur de l'événement, Richard Simas, s'est occupé de recruter les huit participants de cette série de promenades.

¹⁹⁰ Action artistique intitulée *Blind journey* réalisé à New York aux États-Unis le 30 avril 2001 dans le cadre de l'événement « The Unbearable Art Festival ».

¹⁹¹ Action réalisée à Helsinki en Finlande en octobre 2001. Il n'y a pas eu de cadre organisationnel pour cette action artistique.

¹⁹² Action réalisée à Joliette au Canada dans le cadre de l'événement Champignon convertible, les ateliers convertibles de Joliette en février 2002.

¹⁹³ Action réalisée à Toronto au Canada dans le cadre de l'événement Public/Private places organisé par Fado, Annexes, du 19 au 26 février, 2003.

¹⁹⁴ Action réalisée à Pancevo en Serbie (ex-Yougoslavie) dans le cadre de la 11^e Biennale internationale d'arts visuels de Pancevo, du 20 mai au 10 juillet, 2004.

¹⁹⁵ Action réalisée à Rouen-Noranda au Canada dans le cadre de l'événement Traffic Inter/national d'art actuel d'Abitibi-Témiscamingue.

¹⁹⁶ *Vasistas* promeut, sous forme de festival, l'interdisciplinarité et l'interactivité entre plusieurs spécialistes et spécialités. Les artistes vont interroger : [...] les rapports entre le créateur et sa démarche, les matériaux et les nouvelles technologies, l'œuvre et le public, Nathalie Guimond « Vase communicant », 2006, p. 1. (www.Lachapelle.org, site Internet consulté le 22 février, 2007.)

Le lieu de la rencontre se déroulait au Théâtre La Chapelle. L'action artistique devait durer au minimum trois heures. Sylvie Cotton décrit ainsi le déroulement de cette action artistique :

La condition était encore très simple mais contrairement aux expériences précédentes, elle était moins concrète, plus floue: il s'agissait de marcher tout en étant attentif l'un à l'autre ainsi qu'aux situations et objets que nous croisions. Nous nous rendions sur le Mont Royal (sauf avec une personne, on est allé jusqu'au fleuve, mais sinon, nous sillonnions plutôt la montagne ou son flanc, le parc Jeanne-Mance). Nous cheminions donc ensemble en parlant doucement puis en ramassant des petits objets qu'on trouvait; surtout des branches, bref des écofacts. Nos promenades étaient lentes. Au retour, nous nous réservions du temps pour faire un assemblage spontané avec les objets ramassés. J'avais installé dans le café du théâtre une surface de travail; c'était notre atelier de fortune. Sur cette surface, on assemblait les objets. Puis avec l'ombre que la lumière jetait autour des formes ainsi créées, on réalisait un dessin en calquant le contour des objets. Donc, à quatre mains, on créait un dessin ou deux que je gardais sur place. Chaque jour, se déroulaient de nouvelles promenades et s'ajoutaient de nouveaux dessins. J'ai tout conservé et j'en ai tiré deux objets: un nouveau cahier et une sculpture en plâtre. Le cahier contient les dessins que nous avons faits et quelques phrases-clefs qui ont animé nos parcours, tandis que la sculpture est formée de tous les objets (ou presque) que nous avons collectés sur la route et qui avaient servi aux assemblages¹⁹⁷.

En fait, Sylvie Cotton a reproduit à main levée et à dimension réduite, les dessins de tous les participants. Elle en a fait un cahier unique qui se trouve présentement dans ses archives (fig. 3.1). Sur chacun des dessins, l'artiste a pris soin d'inscrire le nom des participants par exemple : avec Frédéric, avec Annie, etc. De plus, au début du cahier, nous retrouvons dix phrases (fig. 3.2) La première, qui est à la fois le titre de l'action et du cahier est : « Aujourd'hui, c'est avec toi que je veux être toute seule » et, la dernière est : « Et qu'on est tous la même personne seule parmi d'autres ». Toutes les deux sont de l'artiste alors que les huit autres « phrases-clefs » sont des participants. Elles renvoient aux paroles dictées par ces derniers lors de la promenade. L'artiste les a retenues et les a ensuite inscrites dans ce cahier qu'elle présente comme une œuvre et un objet témoin de

¹⁹⁷ Sylvie Cotton, entretien réalisé le 17 février 2006.

la rencontre. Sylvie Cotton a aussi réalisé une sculpture composée uniquement de branches ramassées par elle-même et les participants lors des promenades (fig. 3.3). La sculpture « représente » un paysage hivernal rendu par le plâtre rappelant la neige et ces branches rappelant la forêt. Le voile semi-opaque ajouté par-dessus la sculpture, nous fait part l'artiste, est là pour rappeler le caractère intime de ces rencontres¹⁹⁸.

Concernant la sculpture et le cahier, l'artiste affirme : « C'est peut-être un objet témoin des rencontres. Tous les gens avec qui j'ai marché y voient et y comprennent quelque chose. Quelque chose qui peut relater leur présence singulière, mais aussi quelque chose qui puisse leur être commun.¹⁹⁹» De plus, elle ajoute : « Je la vois comme une sculpture contenant des éléments liés à chaque participant.²⁰⁰» À considérer ce témoignage, l'artiste, à travers la réalisation de ces assemblages, exprime son sentiment d'appartenance. Elle nous explique la manière dont elle les intègre à sa démarche artistique :

Au début, c'était des documents témoins pour rendre compte de ce que j'avais fait avec les participants. Je ne trouvais pas ça nécessaire de fabriquer une trace. Selon moi, l'œuvre est vraiment la rencontre. Puis, j'ai senti le besoin; je ne sais pas si c'est par pression interne (besoin artistique personnel) ou par pression externe (besoin du diffuseur) de créer un objet, un document, une preuve. Je ne sais plus si le besoin de la preuve est venu de moi ou des autres ou des deux, mais ça c'est imposé. Cela dit, ce n'était pas une exigence ou un problème. C'était un désir et c'était très intéressant et stimulant de trouver un véhicule pour reformuler ces expériences²⁰¹. Encore aujourd'hui, j'y ai pris goût. En développant les dessins qui sont des dessins très spécifiques aux promenades, j'ai développé un plaisir à les faire puis à développer une esthétique graphique. Depuis quelque temps, ça s'est transformé sous forme de cahier. Je transforme très souvent les données sous forme de cahiers. Maintenant, c'est aussi des sculptures.²⁰²

¹⁹⁸ Sylvie Cotton, entretien réalisé le 10 mars 2006.

¹⁹⁹ *Ibid.*

²⁰⁰ *Ibid.*

²⁰¹ *Ibid.*

²⁰² Sylvie Cotton, entretien réalisé le 24 mars 2006.

Lors de cette série de promenades réalisée à Montréal, l'artiste considère maintenant ces objets (cahier des dessins et sculpture) comme des œuvres alors que ce n'était pas le cas lors des dessins correspondants aux promenades antérieures. Notons que ce n'est qu'à Montréal qu'elle réalise des dessins à « quatre mains ». Ainsi, il y a eu développement d'une expérience commune lors de la réalisation du dessin. Il en est de même pour la sculpture puisqu'elle renvoie aux branches que les participants ont décidé de ramasser. Elle nous explique pourquoi ces objets sont à présent des œuvres : « Maintenant qu'une expérience s'est développée par rapport à cette étape de la création, je considère que ces nouveaux objets sont aussi des œuvres complètes en soi.²⁰³ »

3.1.1 L'intention de l'artiste

L'intention première de Sylvie Cotton lors de la réalisation de ces promenades était d'établir une « vraie rencontre » : « La racine première qui est commune à toutes les promenades, c'est de passer du temps avec quelqu'un que je ne connais pas et qui ne me connaît pas dans le but de faire naître une rencontre, une vraie rencontre. Même si elle est établie dans un temps déterminé, je souhaite que ce soit un moment privilégié.²⁰⁴ » Nous lui avons alors demandé sa propre définition d'une vraie rencontre : « C'est un vis-à-vis ou un côte à côte plus profond que ce que les rencontres mondaines nous donnent. C'est de sentir le don de la présence de l'autre et le don de sa présence à l'autre. Il s'agit de creuser un peu plus.²⁰⁵ »

Lors des promenades, l'artiste établit toujours des contraintes avec les participants, par exemple : conserver le silence, être attentif aux objets qui les entourent, lui donner la

²⁰³ *Ibid.*

²⁰⁴ Sylvie Cotton, entretien réalisé le 24 mars 2006.

²⁰⁵ *Ibid.*

main, la guider alors qu'elle a les yeux bandés. Elle nous explique la raison de ces contraintes :

Justement, peut-être pour nous éviter de rester dans un mode superficiel. Quand on a une condition à respecter, on est plus vigilant. On est plus présent. On a plus d'acuité par rapport à sa propre présence et à la présence de l'autre. L'idéal serait de ne plus avoir besoin de contraintes. De se donner continuellement, dans l'art et en dehors de l'art. Ça donne une direction pour démarrer la rencontre et une certaine limite puisque ça permet de dire que l'action se déroule à l'intérieur d'un cadre, dans un temps X.²⁰⁶

L'artiste ajoute : « Aussi, la participation implique une durée minimale de trois heures, car je considère que ce temps correspond au temps minimum nécessaire pour établir un contact plus sérieux avec quelqu'un.²⁰⁷ » Cette stratégie de rencontre réalisée par l'entremise de ces conditions permettrait une proximité entre les sujets de la façon suivante :

Je me rends compte aussi que ça nous ramène à notre corps. Les yeux bandés, en silence, main dans la main, ce sont toutes des conditions qui nous ramènent à notre corps qui est notre premier instrument pour être dans le moment présent. Quand on s'éloigne de nos sens, on a plus tendance à s'échapper, à fuir du moment présent. Notre corps nous ramène ici et maintenant.²⁰⁸

Sentir le moment présent par le rapprochement kinesthésique²⁰⁹ semble donc être primordial pour l'artiste, pour l'établissement d'une « vraie rencontre ».

Sylvie Cotton nous explique que les notions d'abandon et de confiance qui permettent la proximité entre deux individus arrivent ou n'arrivent pas lors de la

²⁰⁶ *Ibid.*

²⁰⁷ *Ibid.*

²⁰⁸ *Ibid.*

²⁰⁹ Kinesthésie : Sensation interne du mouvement des parties du corps assurée par le sens musculaire (sensibilité profonde des muscles) et les excitations de l'oreille interne, Paul Robert, *op.cit.*, p. 1411.

rencontre²¹⁰ : « Les choses se font d'elles-mêmes. La chimie ne se commande pas. J'installe un climat et une condition, je m'ouvre et j'observe. On développe intensément ou non. Je suis consciente des limites que cette approche comporte. Je les respecte.²¹¹ » En ce sens, l'artiste ne force pas la relation, mais recherche tout de même cette proximité : « Oui, mais je ne force pas. Je risque le risque et je m'abandonne à ce qui est là ²¹² », affirme-t-elle. Elle laisse ainsi une certaine liberté au développement du processus de la rencontre interpersonnelle.

Or, nous lui avons demandé si les participants étaient pour elle plus que des participants dû au fait qu'ils collaborent au projet artistique. Elle nous a répondu : « Oui. Mais surtout parce qu'ils sont, avec moi, le matériau premier. On est le matériau ensemble.²¹³ » L'artiste considère ainsi qu'il y a effectivement une relation interpersonnelle au sein de ses promenades : « Oui, bien qu'éphémère et si différente avec chaque personne. Une chimie parfois s'installe qui fait que les choses sont très facilitées. Mais le contraire est aussi possible, bien que moins fréquent.²¹⁴ » Cependant, l'artiste ne considère pas ses actions artistiques comme des relations, mais plutôt comme des rencontres qui posent les premières bases d'une relation :

À mon sens une relation, c'est un état plus profond et plus développé qu'une rencontre. Par contre, je te dirais quand même que c'est effectivement une base potentielle. C'est une expérience de la même famille. Il y a toujours un rapport personnel, mais à des degrés divers de profondeur. Il peut rester extrêmement superficiel avec certaines personnes.²¹⁵

²¹⁰ Sylvie Cotton, entretien réalisé le 24 mars 2006.

²¹¹ *Ibid.*

²¹² *Ibid.*

²¹³ Sylvie Cotton, entretien réalisé le 10 mars 2006.

²¹⁴ *Ibid.*

²¹⁵ *Ibid.*

En résumé, l'intention de Sylvie Cotton était d'établir une « vraie rencontre » où l'instant présent, en l'occurrence l'attention portée aux corps marchants devait favoriser l'instant présent, mais aussi l'intimité au sein de la rencontre. Ainsi, chacun serait en mesure de sentir le don de la présence de l'autre et le don de sa présence à l'autre. Elle décida donc d'adopter une attitude d'abandon et d'ouverture à l'autre tout en installant un climat de confiance.

Passons maintenant à la partie analytique de cette action artistique. Voyons de quelle manière le témoignage des participants rend compte des moyens énoncés par l'artiste afin d'atteindre son intention de « vraie rencontre ». Dès le départ, nous devons souligner que ces participants sont tous des artistes. En l'occurrence, nous verrons leur témoignage se rapprocher étroitement du discours d'artistes.

3.1.2 Promenade avec Lucie Marchand

Lucie Marchand est une artiste. Elle a reçu l'information de participer à ce projet par le centre de recherche informatique en arts visuels (CIAM)²¹⁶. Elle a fait part de son expérience dans ces termes :

Nous avons marché sur le Mont-Royal jusqu'au lac des Castors. La consigne de départ était de passer trois heures ensemble et d'être attentives aux objets qui se trouveraient sur notre passage. La promenade terminée, nous sommes retournées au Théâtre La Chapelle. Nous avons fait un collage avec les branches ramassées lors de la promenade. La forme de l'écorce, lorsqu'elle fut posée sur la table, nous rappelait la silhouette d'une louve. Nous avons dessiné l'ombre des branches sur une feuille de papier. Sylvie s'amusait à essayer de lier les traits des dessins des participants.²¹⁷

²¹⁶ Notre interlocutrice mentionnait que c'est probablement le théâtre La Chapelle qui s'est chargé de diffuser l'information au CIAM.

²¹⁷ Lucie Marchand, entretien réalisé le 7 mars 2006.

Marchand a recours à la notion de participation pour caractériser ou nommer son insertion dans cette action artistique :

La collaboration peut se comparer au bénévolat jusqu'à un certain point afin d'aider à la conception de l'œuvre d'art ou cela peut être vu comme un atelier. Toutefois, c'est plus que ça, car ça ouvre à participer à la création de quelque chose dans un contexte performatif²¹⁸ où l'instant présent fait place à la spontanéité.²¹⁹

En décidant de plonger dans ce projet conçu par l'artiste, elle constate qu'elle a pris sa place en tant que participante. En ce sens, elle ajoute « Je pouvais faire ce que je voulais avec ce qu'elle me donnait. Je participais toutefois dans le contexte de l'artiste comme par exemple, à telle étape du processus, je devais tracer l'ombre. Pour moi, l'ombre fait partie du résultat final, de la vie et de la mort.²²⁰ » De plus, elle affirme : « J'ai senti davantage ma participation au projet artistique lorsque je me suis mise à dessiner l'ombre des branches (fig. 3.4).²²¹»

En ce qui a trait à l'expérience d'un rapport de proximité avec l'artiste, celle-ci semble s'être vécue dans la conversation lors de la promenade :

La conversation que j'ai eue avec l'artiste n'était pas seulement une communication sur l'art, mais sur la vie en général. Sylvie m'a posé des questions sur ma vie personnelle. Lors du lancement du livre de Sylvie à Vasistas, je lui ai donné l'extrait d'un texte, une citation tirée du livre *Raconter Mourir*. L'Éros de Platon, Aristote qui s'est approprié la philosophie platonicienne et l'importance du vide, est le sujet de la citation. Nous avons parlé de nos familles respectives. Bref, nous en sommes venues à développer une complicité et à être d'une part et d'autre sur la même longueur d'onde.²²²

²¹⁸ Un contexte performatif signifie un lieu au sein duquel l'artiste va réaliser des actions de nature créatrice, voire artistique.

²¹⁹ Lucie Marchand, entretien réalisé le 7 mars 2006.

²²⁰ *Ibid.*

²²¹ *Ibid.*

²²² *Ibid.*

Ce qui semble ressortir le plus de cette rencontre pour Marchand, c'est l'attention faite au moment présent : « C'est l'espace de la création, du surgissement de l'image, de l'ombre, de l'objet trouvé. Cette expérience fut un déplacement temporel. C'est un emboîtement de différents moments vécus au présent qui fut riche de sens.²²³»

Concernant le développement d'une relation interpersonnelle au sein de cette action artistique, Marchand affirme : « Il faudrait pour cela que je puisse revoir l'artiste. Ce fut une expérience trop courte, mais qui a permis de poser les premières bases d'une relation. Cette expérience commune vécue avec l'artiste va peut-être se produire une prochaine fois.²²⁴ » Cette participation a eu un impact chez cette participante puisqu'elle affirme : « Cette expérience artistique a renforcé mon retour entamé à ma création artistique.²²⁵ » La phrase de la participante qui a été retenue par l'artiste et que l'on retrouve dans l'objet témoin du cahier est : « Qu'ils sont beaux à tous les âges les humains (fig. 3.2). »

3.1.3 Promenade avec Micheline Huot

Micheline Huot est aussi une artiste et membre du centre d'artistes Dare-Dare. Elle nous dit avoir reçu l'information via le courrier de la galerie. Curieuse d'en savoir plus sur le travail de l'artiste, elle a accepté de participer. Elle nous a fait part du déroulement de l'action artistique ainsi que de la signification que prenait pour elle cette rencontre avec l'artiste :

Je devais rejoindre Sylvie au Théâtre La Chapelle. Il pleuvait beaucoup. Je voyais cette rencontre sous le signe féminin à cause de l'eau, de la pluie qui abondait. Durant la promenade, il fallait ramasser des bouts de branches, mais ça pouvait être aussi autre chose. Par exemple, j'ai ramassé une chaîne de bicyclette. Sylvie

²²³ *Ibid.*

²²⁴ *Ibid.*

²²⁵ *Ibid.*

voulait faire un montage avec ces objets, mais elle ne savait pas quoi encore. L'artiste m'a également demandé de lui dire une phrase qui m'avait marquée lors de notre promenade. Sylvie devait les inscrire dans son journal avec le nom du participant.²²⁶

Concernant sa collaboration au projet artistique en question, Huot affirme : « Je considère ma présence comme une forme de participation au projet de l'artiste. Je me disais : « je suis capable de lui donner un matériel pour qu'elle puisse composer son travail.²²⁷»

La participante nous a fait part qu'il y a eu proximité entre elle et l'artiste, surtout à un moment précis du processus artistique : « La proximité entre nous deux est apparue au moment où nous dessinions ensemble sur du papier l'ombre des objets recueillis lors de notre promenade. C'est à ce moment-là que la relation interpersonnelle était à son plus fort (fig. 3.5).²²⁸ » Selon Huot, toute rencontre a un sens : « On ne rencontre jamais les autres sans raison. Il y a un synchronisme dans les rencontres en général et dans tout ce que l'on vit aussi.²²⁹ » Notre interlocutrice, qui est aussi une artiste, concevait sa participation comme une entraide à la démarche de l'artiste, voire une façon d'exprimer sa solidarité avec une autre artiste : « Vu que je suis également une artiste, je ne veux pas laisser les autres.²³⁰ » Elle s'est donc ouverte à l'artiste en lui parlant de son cheminement artistique et du fait qu'elle a eu beaucoup d'enfants :

Je croyais qu'il fallait que je raconte à l'artiste mon vécu. Je me suis bien rendue compte que l'artiste laissait aller la rencontre comme elle se présentait, avec une certaine fluidité. Elle m'a fait part que mon vécu rejoignait son vécu, mais elle ne

²²⁶ Micheline Huot, entretien réalisé le 21 février 2006.

²²⁷ *Ibid.*

²²⁸ *Ibid.*

²²⁹ *Ibid.*

²³⁰ *Ibid.*

m'a pas dit en quoi exactement. Les jeunes sont moins préoccupés que les anciens à communiquer leur vécu.²³¹

De surcroît, l'artiste lui laissait une certaine liberté d'expression : « Durant la promenade, Sylvie n'a pas intellectualisé ça, c'est-à-dire que la promenade n'était pas directive, mais marquée par un enchaînement fluide d'improvisation. Il y avait beaucoup de fluidité au sens métaphorique parce qu'il pleuvait²³²», exprime Huot. Le climat semble avoir influencé l'état d'être de ces deux individus et, par le fait même, la relation interpersonnelle : « La nature déchaînée par le vent et la pluie provoquait chez moi et l'artiste un trop-plein d'émotion²³³», rend compte la participante.

Cette rencontre aussi intense fut-elle par le témoignage que vient de nous livrer Huot n'est pas sans effet puisqu'elle affirme au moyen d'une métaphore : « Cette rencontre fut comme une constellation qui se touche et se disperse. » L'effet de l'expérience fut « réel » : « Sylvie m'a dit qu'il serait temps dans ma vie de reprendre le chemin de la création. Elle était là pour me remettre dans le chemin de la créativité. Ce fut là une très belle rencontre », relève la participante. Elle recevait ainsi une certaine autorité morale de la part de l'artiste. À juste titre, Sylvie Cotton nous a affirmé que, lors de son vernissage à la galerie Joyce Yahouda, peu de temps après le projet artistique, Huot lui a laissé un message lui disant que sa rencontre avec elle a été le moteur pour entreprendre ses projets artistiques; projets qu'elle avait mis longtemps de côté²³⁴. La phrase de la participante qui a été retenue par l'artiste et inscrite dans son cahier est : « De loin la montagne est splendide. »

²³¹ *Ibid.*

²³² *Ibid.*

²³³ *Ibid.*

²³⁴ Sylvie Cotton, entretien réalisé le 10 mars 2006.

3.1.4 Promenade avec Frédéric Lago

Frédéric Lago est un artiste en création vidéo. C'est par l'intermédiaire d'un ami journaliste qu'il a reçu l'information concernant le projet artistique de Sylvie Cotton. Il a donc posé sa candidature et, peu de temps après, il a été recruté par l'organisation *Vasistas* du théâtre La Chapelle. Avec lui, l'artiste a décidé de réaliser, en plus du tracé des ombres, le dessin du parcours qu'ils avaient réalisé entre le théâtre La Chapelle au fleuve St-Laurent. Il nous explique le déroulement de sa participation :

J'ai aimé cette expérience artistique vécue en compagnie de l'artiste. Je voulais vivre l'expérience en étant le plus neutre possible, c'est-à-dire sans avoir d'attente, et ça, même si je savais que cette expérience se faisait dans un cadre précis de la performance. Je voulais rester moi-même sans me cacher derrière une apparence. L'artiste m'avait demandé, lors de la promenade, d'être attentif à l'écoute de l'autre, attentif à sa manière de marcher (la progression lente et vite de cette dernière) et à l'environnement. Pour moi, ce fut une expérience très intéressante parce que je prenais du temps avec quelqu'un. Dans notre société, on ne prend pas le temps et cette expérience artistique révèle cette réalité sociale.²³⁵

Lago nous fait part que l'artiste lui a proposé d'aller marcher sur le Mont-Royal, mais spécifie qu'elle lui donnait libre cours à une proposition : « Je voulais voir l'eau. Je lui ai donc proposé de marcher en direction du fleuve Saint-Laurent tout en suivant la rue St-Dominique qui longe le théâtre La Chapelle, mais qui débouche à un certain moment sur une autre rue,²³⁶ » nous fait-il part. Sylvie Cotton accepte, la proposition du participant. Ainsi, ils ont été jusqu'au Vieux-Port de Montréal.

Il évoque : « Au début, nous étions dans la ville avec tous les bruits qu'elle contient et, plus nous avançons vers le fleuve, plus ce bruit, son grondement devenait sourd. Une fois arrivés au port, nous étions à l'extérieur de la ville et sa présence ne fut qu'un murmure. C'est à cet endroit que j'ai passé un très beau moment en compagnie de

²³⁵ Frédéric Lago, entretien réalisé le 7 mars 2006.

²³⁶ *Ibid.*

l'artiste.²³⁷» Ils regardaient les glaces sur l'eau : « Il y avait une couche de neige vierge, immaculée qui, à peine venait-elle de reposer sur cette étendue d'eau gelée. Cela donnait l'impression d'y voir une carte géographique. Ce fut un moment qui nous a beaucoup touchés moi et Sylvie.²³⁸» Durant la promenade, il devait aussi ramasser des objets : « Le fait de ramasser des branches nous a amenés à parler de l'environnement, des arbres, du recyclage, etc. On savait qu'on allait récupérer des objets, mais on ne savait pas quelle sorte d'objet. Ce n'était pas déterminé au départ.²³⁹»

De retour au théâtre en empruntant le même chemin, mais à l'inverse, l'artiste a proposé au participant de se remémorer le trajet en le traçant sur une feuille de papier. L'un à côté de l'autre, ils ont laissé glisser le stylo en se donnant des points de repère : « [...] une maison, une personne couchée par terre, un arbre, etc. On s'est remémoré le trajet, les choses vues et les événements vécus, l'impression qu'on en gardait.²⁴⁰» Avec les branches, ils ont fait un montage : « C'était une façon de faire revivre ces branches mortes pourtant pleines de bourgeons²⁴¹ », rend compte Lago.

Notre interlocuteur nous dit avoir à la fois collaboré et participé à cette action artistique. À un certain moment, il s'est senti dans le processus de collaboration avec l'artiste lorsque lui-même a suggéré : « Je me suis senti collaborer au processus artistique lorsque je lui ai suggéré, lors de la promenade, de retenir certains artefacts²⁴² pour la suite du projet.²⁴³ » Par ailleurs, il ajoute à un autre moment : « Je sentais que je participais à

²³⁷ *Ibid.*

²³⁸ *Ibid.*

²³⁹ *Ibid.*

²⁴⁰ *Ibid.*

²⁴¹ *Ibid.*

²⁴² Artefact . Phénomène d'origine humaine, artificielle (dans l'étude de faits naturels), Paul Robert, *op.cit.*, p. 147. (Dans ce cas-ci, il s'agira d'un artefact par l'usage qui sera fait des branches ramassées.)

²⁴³ *Ibid.*

une œuvre lorsque je dessinais avec l'artiste, alors que pendant la promenade, je me sentais davantage dans un échange humain que dans un processus artistique. Cela dit, je savais bien que la promenade allait nourrir l'œuvre finale (fig. 3.6).²⁴⁴»

La proximité entre Lago et Sylvie Cotton était bel et bien présente puisqu'en ses termes il affirme :

L'expérience artistique m'a permis de vivre des moments de proximité et d'intimité. Nous avons discuté à propos de l'art, de la solitude et du thème de la promenade qui est *Aujourd'hui, c'est avec toi que je veux être toute seule*. Nous avons eu un moment de partage et cette expérience a révélé nos intérêts communs. Le fait d'être deux permet d'atteindre plus rapidement une intimité.²⁴⁵

Ensemble, ils ont donc tenté de vivre un moment commun tout en se le partageant, et ça, dans l'instant même où se produisait l'élément déclencheur de cette intime complicité :

Parfois, on regardait le même objet, le même événement et on le partageait, car nous étions tous les deux parfaitement disponibles. Lorsque nous échangeons à propos du moment que nous venions de vivre, l'instant devenait plus fort, renforçait l'intimité entre nous deux. Nous rapprochions les événements, nous tissions des liens entre les choses vues et, par le fait même, entre nous deux. Je réalise maintenant que cela nous permettait de construire un rapport plus intime,²⁴⁶ nous révèle Lago.

L'attitude de l'artiste dans le fait de donner libre cours au participant de poursuivre l'échange a donc favorisé, à plus forte dose, cette proximité : « L'intimité vécue avec l'artiste était encore plus grande à la suite de la promenade, car l'artiste me laissait libre de poursuivre ou non l'échange.²⁴⁷»

²⁴⁴ *Ibid.*

²⁴⁵ *Ibid.*

²⁴⁶ *Ibid.*

²⁴⁷ *Ibid.*

De plus, c'est précisément l'attention portée au moment présent, aux événements qui se déroulaient devant eux qui a permis ce rapport proxémique entre les deux individus concernés et, qui plus est, l'attention portée aux mouvements du corps marchant de l'un et de l'autre : « Quand on marche, on est dans le moment présent et c'est ça que j'ai ressenti; le plaisir d'être en compagnie d'une personne qu'on ne connaît pas à la base, mais que dans l'échange on apprend à découvrir²⁴⁸ », mentionne Lago.

La notion de relation interpersonnelle fut donc présente et particulièrement vécue, encore une fois, dans l'instant présent :

J'ai vécu une relation interpersonnelle avec Sylvie notamment en partageant des impressions. Dans le moment présent, on sent que les choses se définissent peu à peu, qu'elles se construisent doucement. Entre nous, un sourire, un regard, un geste, une expression..., autant de moments partagés qui venaient confirmer notre complicité, la qualité de notre communication.²⁴⁹

Or, cette expérience artistique n'est pas demeurée sans effet pour notre interlocuteur puisqu'il affirme :

Cela m'a fait revenir à mon propre cheminement artistique, mes désirs, mes envies. Cette expérience m'a fait communiquer avec l'énergie créatrice. Le fait que l'artiste soit allée jusqu'au bout de son processus a fait surgir en moi l'énergie nécessaire pour entreprendre mes propres créations. En fin de compte, l'expérience que j'ai vécue avec Sylvie Cotton m'a donné le goût de me consacrer davantage à la création.²⁵⁰

La phrase du participant qui a été retenue par l'artiste est : « C'est en dessous que c'est vivant. »

²⁴⁸ *Ibid.*

²⁴⁹ *Ibid.*

²⁵⁰ *Ibid.*

3.1.5 Promenade avec Annie Brunette

Annie Brunette nous fait part :

Je connaissais déjà Sylvie. J'avais hâte de la rencontrer. Je n'ai jamais pris le temps de passer du temps avec elle. C'est par l'intermédiaire du centre d'artistes Dare-Dare que j'ai pu prendre connaissance de l'annonce qui affichait le projet artistique et l'appel de participants.²⁵¹

Elle décrit ainsi son expérience vécue au sein de ce projet artistique :

J'étais contente de participer au projet. On s'est dit moi et l'artiste que nous aimerions ça passer du temps dans le silence. Nous sommes donc allées marcher dans la montagne main dans la main. Rendue à la montagne, j'ai constaté qu'il y avait beaucoup de neige. Une grande branche pendait après un arbre. Nous avons joué avec. On laissait libre cours à nos exclamations. On s'était dit en silence, mais finalement, on se permettait aussi la parole si c'était nécessaire. Quand nous étions presque rendues au sommet de la montagne, nous avons vu un arbre décoré de fleurs, Sylvie a dit que nous devrions faire de même avec les arbres dans le parc Saint-Aloyxius, notre parc voisin. En haut de la montagne, je constatais le contraste, l'écart qu'il y a entre la nature et la ville. À ce moment-là, j'ai eu un beau rapprochement avec Sylvie. Elle m'a serrée dans ses bras. La beauté de la nature l'avait rendue très émotive. Ça m'a touchée aussi. Ensuite, nous nous sommes amusées comme des petites filles. On s'est laissé glisser pour redescendre la montagne. C'était très amusant.

Ce fut une expérience de partage. Nous avons pris le temps de vivre, de respirer dans la nature. On ne le vit pas suffisamment en ville. C'est ce que je retire le plus de cette expérience, c'est-à-dire prendre plus le temps de vivre les choses et d'être présente avec quelqu'un. À chacun des participants, Sylvie posait la question : « Pourquoi aimes-tu la nature? » J'ai répondu : « Parce qu'elle nous ressemble et que c'est vivant ». Sylvie répond : « La plupart des personnes répondent ça ». Je lui ai alors dit : « Tu as de belles feuilles Sylvie », en rapport avec l'analogie²⁵² que nous venions de faire à propos de notre ressemblance avec la nature, l'être humain et l'arbre.²⁵³

²⁵¹ Annie Brunette, entretien réalisé le 25 avril 2006.

²⁵² Analogie . Ressemblance établie par l'imagination (souvent consacrée dans le langage par les divers acceptions d'un même mot) entre deux ou plusieurs objets de pensée essentiellement différents, Paul Robert, *op.cit.*, p. 89.

²⁵³ Annie Brunette, entretien réalisé le 25 avril 2006.

À propos de la collaboration, notre interlocutrice affirme effectivement qu'elle s'est sentie collaborer au processus créatif de l'artiste par sa présence : « Je me suis sentie collaborer au processus de l'artiste dans le sens où ma présence a permis un rapprochement entre l'art et la vie.²⁵⁴» De surcroît, Brunette situe également sa collaboration en considérant l'intention de l'artiste :

Si Sylvie voit l'œuvre comme étant une présence l'une à l'autre alors oui, j'ai collaboré d'une certaine façon. Les objets que nous avons ramassés au cours de notre promenade et qui ont servi au bricolage étaient des traces de notre présence, du temps que nous avons passé ensemble.²⁵⁵

Concernant la présence de proximité passée entre les deux individus, Brunette confirme un moment d'abandon et d'intimité vécu en compagnie de l'artiste :

Oui, au début, je me suis laissée aller dans le moment avec elle. Lorsque nous nous sommes pris la main, ce fut un moment d'intimité. Au début, je sentais de la gêne, mais après ce geste est devenu naturel. Le touché est quelque chose d'intime et ça demande une part d'abandon, de laisser-aller. Lorsque nous sommes retournées à l'atelier, ce fut aussi un laisser-aller. Je n'ai pas eu de retenue. Je lui ai confié beaucoup de choses. C'était comme de l'art thérapie. L'action de créer conjointement m'a permis de me laisser aller dans les souvenirs et au même moment de me détacher d'eux. C'est la même chose pour les objets que nous fabriquons ensemble. Cette expérience artistique a favorisé l'ouverture du cœur.²⁵⁶

Nous constatons, une fois de plus, que la considération au mouvement de l'autre, ce rapprochement kinesthésique et tactile entre les corps a favorisé l'intimité, l'abandon à l'autre ainsi que la confiance en ce qui concerne Brunette. La relation interpersonnelle s'est manifestée comme suit pour la participante :

²⁵⁴ *Ibid.*

²⁵⁵ *Ibid.*

²⁵⁶ *Ibid.*

J'ai eu l'impression au retour à l'atelier²⁵⁷, que Sylvie était plus à l'écoute et que la conversation était plus ouverte pour elle. L'échange dans les choix à faire pour le bricolage favorisait aussi cette ouverture. Nous avons eu des façons différentes de nous confier. Moi, c'était de façon plus verbale alors que chez Sylvie, ça se manifestait au niveau émotionnel et physique.²⁵⁸

Une fois de plus, nous retrouvons cette liberté, « les choix à faire », que Sylvie Cotton donne à ses participants afin qu'ils puissent sentir qu'ils sont avec elle, le matériau de l'œuvre. Dans ce cas-ci, ce fut aussi lors de la réalisation du dessin (fig. 3.7).

Quant à l'effectivité de cette expérience artistique, Brunette affirme :

Cette expérience artistique m'a apporté beaucoup de choses. J'ai pris conscience que j'avais besoin de passer du temps privilégié avec mes amis. Je me suis rendue compte de l'importance de la communication avec les autres et aussi, que la communication se vit beaucoup avec la simplicité.²⁵⁹

L'artiste a retenu de la participante cette phrase : « Qu'un vide et qu'un plein établissent une même présence ». Sylvie Cotton termine en ajoutant sa propre phrase à la fin de celles des participants : « Et qu'on est tous la même personne seule parmi d'autres. »

Afin de conclure sur cette action, souvenons-nous que pour Nicolas Bourriaud, l'« esthétique relationnelle » relève de la création d'un « modèle de socialité » qu'il définit comme étant un « interstice social » dont la forme principale est l'expérience; expérience qui se situe dans le cadre d'une rencontre réciproque entre l'artiste et l'autre. Ces expériences vont générer des « nouvelles possibilités de vie », c'est-à-dire des valeurs qui soient transposables dans la réalité. Pour y arriver, il nous faisait part que

²⁵⁷ Il s'agit du théâtre La Chapelle.

²⁵⁸ Annie Brunette, entretien réalisé le 25 avril 2006.

²⁵⁹ *Ibid.*

l'action artistique doit engager une certaine proximité²⁶⁰, c'est-à-dire lorsque le regardeur est transformé en « voisin », en « interlocuteur direct ». De plus, le contact, la tactilité et la considération à l'instant présent, à « l'immédiateté » lors de son rapport à autrui caractérisent également selon lui, cette notion de proximité. De même, la notion de collaboration²⁶¹, c'est-à-dire l'intégration du participant au sein du processus de production constituait pour Bourriaud un atout essentiel à l'élaboration du « modèle de socialité ».

L'intention de l'artiste lors de ces promenades avec les participants était de vivre une « vraie rencontre » de nature profonde avec l'autre en sentant le don de la présence de l'autre et le don de sa présence à l'autre. La présence opérée soit par l'attention portée aux objets ramassés, soit par le mouvement des corps ou par le partage d'expressions et d'émotions a effectivement contribué à établir une rencontre profonde avec l'artiste.

À partir de ces observations, le « modèle de socialité » réalisé s'est construit par l'entremise du sentiment de collaboration et de participation au processus créatif de l'artiste ainsi que par une proximité vécue au sein d'une relation interpersonnelle. Certains participants ont vu leur présence comme une forme de participation au processus créatif de l'artiste. Ce fut le cas de Marchand qui considérait son insertion comme étant une ouverture à participer à la création. Huot, quant à elle, considérait sa présence comme une forme de participation où elle se voyait comme étant le matériau de l'artiste. En fait, chacun des participants a affirmé avoir vécu au plus fort soit leur collaboration ou participation au processus créatif ou leur proximité entre eux et l'artiste, lors du tracé des ombres des branches ou du parcours remémoré. Quant à la notion de collaboration, nous avons vu que Lago se sentait collaborer lorsque l'artiste lui laissait la liberté de choisir les artefacts pour le projet, alors qu'Annie Brunette se sentait collaborer à l'intention de l'artiste puisqu'elle disait donner sa présence à l'artiste et réciproquement.

²⁶⁰ Nicolas Bourriaud, *op. cit.*, p. 45.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 85.

Le « modèle de socialité » s'est aussi appuyé sur des rapports de proximité puisque cette rencontre leur a permis de vivre des moments intimes avec l'artiste. Cette proximité s'est traduite par la relation interpersonnelle, c'est-à-dire par l'attention portée à la présence du corps expressif de l'autre lors de la marche; un sourire, un toucher, une accolade a nourri pour la majorité des participants cet instant présent avec l'artiste et, de surcroît, a également nourri l'intention de Sylvie Cotton, c'est-à-dire vivre une « vraie rencontre », une rencontre profonde avec l'autre à des degrés divers de profondeur.

Pour ces participants qui sont en fait des artistes, cette action artistique apportait une signification tant dans leur vie personnel que dans leur vie professionnel en ce qui a trait à leur propre démarche artistique. Cette expérience artistique a été très bénéfique pour eux puisqu'elle a été le moteur, l'énergie qu'il leur fallait pour les remettre dans le chemin de leur création respective. Ce projet vécu dans le cadre de l'art les a ainsi motivés à poursuivre leur propre démarche artistique.

Étant donné que ce sont là tous des artistes que nous avons interrogés, leur témoignage référait davantage à un discours d'artistes. Ils se sentaient vraiment en coproduction avec l'artiste et particulièrement lors du tracé des ombres. La « coproduction ²⁶² » est aussi un thème que Bourriaud emploie pour désigner les artistes qui pratiquent « l'esthétique relationnelle ». En ce sens, les participants insérés dans le processus de création artistique mis en place par l'artiste – qui demeure l'auteure – partageaient en quelque sorte « l'auctorialité » de l'œuvre. Cela dit, cette action artistique rejoint totalement l'intention de l'artiste et l'élaboration d'un « modèle de socialité » qui s'est bâti sur les notions propres au projet de l'esthétique relationnelle.

²⁶² *Ibid.*, p. 59-60 : « [...] à travers des formes qui n'établissent aucune présence a priori du producteur sur le regardeur (disons : aucune autorité de droit divin), mais négocie avec lui des rapports ouverts, non résolus par avance. Ce dernier oscille alors entre le statut de consommateur passif et celui de témoin, d'associé, de client, d'invité, de coproducteur, de protagoniste. »

3.2 *Ton corps, mon atelier* dans la série des taches de naissance

Ton corps mon atelier dans la série des taches de naissance a été réalisé à La Centrale en 2004 dans le cadre de la 6^e édition du Mois de la performance. Cet événement biennal a été organisé par le centre d'artistes La Centrale à Montréal. L'artiste nous dit dans ses propres mots :

J'étais présente à La Centrale 5 heures par jour pendant 7 jours. L'action consistait à demander à chaque individu qui entrait dans la galerie (passant ou habitué) s'il avait une tache de naissance. Si oui, nous la regardions ensemble et j'en faisais la reproduction par dessin dans un grand cahier. Ensuite, je lui montrais le dessin et lui demandais de recopier sur moi l'image le plus fidèlement possible et au même endroit sur mon corps.²⁶³

Nous avons demandé à Sylvie Cotton si cet aspect mimétique dans le geste de l'autre, c'est-à-dire le fait que celui-ci dessine à son tour la tache de naissance sur le corps de l'artiste était nouveau dans son travail :

Oui, c'est exact et cette nouveauté installe une réciprocité rafraîchissante, car non seulement les gens qui participaient reproduisaient leur tache de naissance sur moi, mais ensuite, dernière étape, je leur montrais la mienne qui se trouve sur mon genou droit, et je la dessinais sur leur genou à eux. Chacun portait alors la marque de l'autre. Eux repartaient avec une marque en plus tandis que de mon côté je superposais les marques de tout le monde sur mon corps et que je conservais aussi dans mon cahier.²⁶⁴

Précisons d'emblée que dans les autres actions artistiques ayant eu lieu antérieurement à celle de Montréal, le participant ne repartait pas avec le signe de l'artiste, c'est-à-dire avec sa tache de naissance dessinée sur son genou (fig. 3.8). Il ne reproduisait pas non plus au dessin sa tache de naissance sur le corps de l'artiste. Ce n'était alors que l'artiste qui dessinait et accumulait sur son propre corps les grains de

²⁶³ Sylvie Cotton, entretien réalisé le 4 février 2005.

²⁶⁴ *Ibid.*

beauté ou les tatouages des personnes. C'est donc la première fois en fait qu'elle intégrait la réciprocité dans *Ton corps mon atelier* concernant la série d'actions avec les taches de naissance : « En effet, j'ai intégré une action réciproque. Alors qu'à New York, je reproduisais les tatouages des autres sur moi, à Montréal, avec les taches de naissance, le geste devient un échange total, dans les deux directions ²⁶⁵», confirme Sylvie Cotton.

Pour réaliser ce projet, l'artiste avait installé dans la galerie quatre pans²⁶⁶ fait avec de longs tissus de rideau afin de créer un espace fermé dans les cas où la tache de naissance était située sur des endroits plus intimes du corps²⁶⁷.

L'artiste nous a mentionné d'autres actions artistiques antérieures à celle-là. Elle regroupe également ces autres collections de marques dans *Ton corps mon atelier* :

J'ai décidé de travailler en continuité avec les projets de grains de beauté et de tatous amorcés une année auparavant et que je rassemble sous le titre *Ton corps mon atelier* en référence aux actions autoréférentielles que je nomme *Mon corps mon atelier*. Pour cette nouvelle expérience, j'ai décidé de collectionner les taches de naissance. Ce « collectionnement » des marques corporelles d'autrui a d'abord été réalisé avec des tatous dans le cadre du Festival Currency à New York en mars 2004. Ensuite, en Pologne, puis en Italie, j'ai collectionné des grains de beauté issus de visages ou de bras d'inconnus. À Montréal, je me suis naturellement penchée sur les taches de naissance.²⁶⁸

²⁶⁵ Sylvie Cotton, entretien réalisé le 24 mars 2006.

²⁶⁶ Pan : Pan de mur : partie plus ou moins grande d'un mur, Paul Robert, *op. cit.*, p. 1789.

²⁶⁷ Sylvie Cotton, entretien réalisé le 4 février, 2005.

²⁶⁸ *Ibid.*

3.2.1 L'intention de l'artiste

Sylvie Cotton nous fait part de son intention : « L'intention première est de mélanger nos corps, nos marques corporelles, bref nos identités²⁶⁹ » Nous lui avons demandé si, dans son intention, il y a aussi une recherche de rencontre avec l'autre : « Oui. C'est comme si nos corps se rencontraient. C'est un déplacement symbolique, une métaphore. Mais quand on se sépare, la personne repart avec ma tache de naissance dessinée sur mon corps et moi, je garde la sienne. Chacun est empreint d'une marque de l'autre.²⁷⁰» L'artiste constate néanmoins une différence avec les promenades : « C'est différent parce que les promenades c'est plus long. C'est une rencontre qui se développe dans le temps. Les taches de naissance et les grains de beauté, ça prend quelques minutes.²⁷¹ »

Dans cette rencontre avec l'autre, l'artiste intègre un rapport proxémique par le rapprochement des corps : « Il y a en effet une intimité puisque la personne pour me montrer sa tache de naissance doit dévoiler une partie de son corps. Ce peut être un genou, un bras, mais ça peut aussi être une fesse, un sein.²⁷²» Selon elle, cette intimité demeure relative à la personnalité des participants :

C'est un petit dévoilement éclair. Certaines personnes pourraient être gênées de montrer leur tache de naissance sur la cuisse, mais ne seraient pas gênées de passer trois heures avec moi les yeux bandés. Quelqu'un ne serait pas gêné de montrer sa tache de naissance sur la fesse, mais il serait extrêmement mal à l'aise de passer trois heures en silence. Tout ça pour dire que le dévoilement ne passe pas par le même objet pour tous.²⁷³

²⁶⁹ Sylvie Cotton, entretien réalisé le 24 mars 2006.

²⁷⁰ *Ibid.*

²⁷¹ *Ibid.*

²⁷² *Ibid.*

²⁷³ *Ibid.*

À propos du dessin de la tache de naissance dessiné par l'artiste dans un cahier croquis et qui constitue la trace de l'expérience artistique, Sylvie Cotton considère qu'ils sont comparables aux dessins réalisés à la suite des promenades, leur particularité réside dans le fait que : « Les marques corporelles sont des marques uniques. Elles font partie de l'identité physique de la personne. C'est pour cette raison, je crois, que nous les nommons ainsi, comme si elles marquaient, comme le prénom, l'existence d'une personne, sa présence.²⁷⁴ » En comparaison des promenades, elle ajoute : « C'est différent parce que les promenades sont des occasions de partage de plus longue durée. C'est donc une rencontre qui se développe dans le temps et qui mûrit dans le temps. Tandis que l'échange des taches de naissance et des grains de beauté ne prend que quelques minutes. Cela dit, la qualité d'intimité ne se mesure pas en regard du temps. Elle implique une ouverture, un passage laissé ouvert à l'autre.²⁷⁵ »

Maintenant, procédons à l'analyse de cette action en tenant compte de l'intention de l'artiste qui est de vivre une rencontre par l'intermédiaire de la tache de naissance qui singularise les corps. Observons comment les deux participantes au projet de Sylvie Cotton, Hélène Lord et Sylvie Tourangeau confirment le projet de l'esthétique relationnelle. Il faut mentionner que ces dernières sont également des artistes donc, accoutumées à vivre le processus d'une démarche artistique.

3.2.2 Rencontre avec Hélène Lord

Hélène Lord est une artiste et elle connaît Sylvie Cotton depuis longtemps. Voici comment elle a vécu cette expérience artistique :

C'est quelque chose d'assez intime. Sylvie voulait que ce soit exclusivement des taches de naissance, j'en ai une sur l'œil et l'autre sur la fesse. La tache de naissance sur la fesse, je n'en connaissais pas la forme, je me disais qu'il fallait que

²⁷⁴ *Ibid.*

²⁷⁵ *Ibid.*

je passe par-dessus cette barrière, cette peur de montrer mon corps à l'autre, celui d'une femme dans la cinquantaine. C'était une épreuve que de dévoiler ce corps vieillissant à une jeune femme et, de surcroît, l'accepter. Ce fût le moment d'une expérience, d'un échange et je devais me faire rapidement à l'idée de montrer mes fesses à une autre femme. Je suis une personne qui vit seule, mon corps est rarement dévoilé. Ce fût une belle expérience, car Sylvie sait créer la confiance, elle a cette énergie, cette capacité de me permettre cette liberté, c'est-à-dire, celle de montrer cette partie intime de mon corps et de l'accepter tel qu'il est.²⁷⁶

Notre interlocutrice constate que l'expérience artistique lui a permis de découvrir la forme de sa tache de naissance : « Cette expérience m'a révélée quelque chose à moi-même. L'artiste a remarqué que ma tache de naissance sur la fesse a la forme d'un cœur, quelque chose que je ne savais pas ne l'ayant jamais vue.²⁷⁷ » Elle relève également ceci : « Au sein de cette expérience artistique, il y avait vraiment une réciprocité, un lieu d'échange. Il s'agissait d'une relation interpersonnelle, l'énergie circulait entre elle et moi.²⁷⁸ »

Quant à savoir si la participante s'est sentie collaborer au processus créatif de l'artiste, celle-ci affirme : « Je me sentais engagée dans cette expérience artistique. Il y avait une proposition qui me laissait le choix d'accepter ou de refuser.²⁷⁹ » De surcroît, Lord nous révèle : « [...] je devenais le sujet et l'objet pour l'artiste dans le cadre de son projet, de sa démarche. Celle-ci a ramassé toutes les traces en les dessinant dans son cahier ce qui donne des configurations différentes.²⁸⁰ »

Au sein de l'échange vécu avec l'artiste, il y a effectivement eu proximité par le dévoilement de son corps qui interagissait avec celui de l'artiste :

²⁷⁶ Hélène Lord, entretien réalisé le 7 avril 2006.

²⁷⁷ *Ibid.*

²⁷⁸ *Ibid.*

²⁷⁹ *Ibid.*

²⁸⁰ *Ibid.*

Certainement, j'ai ressenti une intimité, une proximité au niveau des corps, il y avait aussi une communication que je ne peux verbaliser. C'était une façon inhabituelle de le dévoiler, c'est-à-dire dans le contexte d'une expérience artistique. Il n'y avait pas de public.²⁸¹

Concernant la relation interpersonnelle, celle-ci nous confirme qu'elle était bien présente : « Oui, certainement, si je ne l'avais pas vécu, ç'aurait été différent et sans intérêt. Toutes expériences relationnelles révèlent quelque chose à soi-même. Dans mon cas, ce fut d'abord une barrière psychologique à surmonter, c'est-à-dire la gêne de montrer cette partie intime de mon corps et d'accepter de le faire.²⁸²» Ainsi, Lord donne un sens à cette rencontre. L'attitude de l'artiste lors du dévoilement de la tache de naissance a encouragé l'ouverture de la participante à dépasser une certaine pudeur :

Il y a eu réciprocité à travers l'échange corporel de même que dans la façon d'en parler et d'aborder le sujet. Sylvie a une personnalité très enveloppante, rassurante et elle sait nous mettre en confiance, je ne me serais peut-être pas dénudée aussi facilement avec un autre artiste. Je la connais depuis longtemps et ça me tentait de vivre cette expérience avec elle qui m'a toutefois demandé une certaine ouverture, surtout envers moi-même,²⁸³ affirme Lord.

Notre interlocutrice interprète ou donne sens à la portée ou à la signification identitaire de cette action artistique en affirmant dans ces termes :

Nous étions deux artistes, deux femmes. C'est l'identité de la fille dans la cinquantaine que je lui révélais, cette gêne, cette inquiétude de la perte de jeunesse, c'était visible aussi pour Sylvie. Notre corps est un livre, nos taches de naissance sont les traits qui caractérisent notre image corporelle, elles sont peut-être la ponctuation ou sa cartographie... Elles disent quelque chose de nous comme un code qui le singularise, peut-être un code-barre ?... Il ne s'agit pas d'une identité sur le plan mental, mais plutôt anatomique. Par exemple, ces traces pourraient

²⁸¹ *Ibid.*

²⁸² *Ibid.*

²⁸³ *Ibid.*

permettre d'identifier un corps et ainsi retracer l'identité d'une personne disparue ou recherchée.²⁸⁴

Nous avons aussi interrogé notre interlocutrice sur ce que cette expérience lui avait procuré : « Cette journée-là, j'ai vécu certainement une expérience émotionnelle et relationnelle. Ce fut aussi une façon différente d'être en contact avec l'art puisque j'étais objet et sujet aussi acteur et récepteur de l'œuvre en cours », nous révèle Lord.

3.2.3 Rencontre avec Sylvie Tourangeau

Sylvie Tourangeau nous fait part de sa participation à cette expérience artistique : « Sylvie Cotton a reproduit ma tache de naissance située dans le bas du dos. J'ai trouvé cette expérience très fraternelle. J'ai bien aimé l'idée que mon corps fasse une géographie et un dessin. J'ai trouvé ça davantage personnel qu'intime. Je trouvais qu'il y avait aussi quelque chose de joyeux.²⁸⁵»

Voilà comment la participante identifie sa collaboration au processus artistique :

Je me sentais participante dans ce projet artistique. Je me sentais faire partie d'une certaine communauté qui devait donner une partie de son corps et une œuvre avec le cahier de dessin dans lequel l'artiste avait reproduit la tache de naissance. J'avais l'impression de faire partie d'un dessin, mais pas de collaborer. C'est à tous les niveaux que je me suis sentie participer. Toutes les parties de l'expérience étaient chaleureuses parce qu'il y avait un processus d'échange; les objets de ce processus sont là pour en témoigner. Ce n'était pas un processus mental, mais de corps à corps.²⁸⁶

Notre interlocutrice affirme effectivement avoir vécu une proximité :

Oui, il y avait une intimité, un échange à travers cette action de cueillir une empreinte de mon corps. Cette proximité se situait dans l'échange, dans les silences, dans le soin qu'apportait Sylvie aux gestes. Ce soin-là ressemblait à un

²⁸⁴ *Ibid.*

²⁸⁵ Sylvie Tourangeau, entretien réalisé le 10 avril 2006.

²⁸⁶ *Ibid.*

rituel. C'est important dans l'art relationnel « la stratégie d'existence », c'est-à-dire comment la personne est.²⁸⁷

La relation interpersonnelle était également de la partie pour Tourangeau et, elle se traduit dans ces termes : « Oui, tout le long de l'action il y a eu relation interpersonnelle entre moi et Sylvie. Je l'entendais respirer, elle était attentionnée; je sentais sa présence et une intensité tout le long de l'activité.²⁸⁸ » La réciprocité entre ces deux individus est de toute évidence venue renforcer cette relation interpersonnelle : « Oui, il y avait réciprocité, c'est-à-dire une sensation que nous sommes tous des êtres humains marqués par quelque chose²⁸⁹ », affirme de surcroît Tourangeau. En ce qui touche au caractère identitaire de l'œuvre, elle rend compte : « Oui, il y avait une certaine identité dans le fait d'échanger une certaine particularité.²⁹⁰ » C'est ainsi que, tout comme Lord, Tourangeau donne sens à cette rencontre, ce qui lui permet davantage de se sentir investi dans le processus artistique. De surcroît, elle rend compte :

Ça me ramenait au fait que chaque chose a un sens. Le détail renforce un côté de nous. Chaque détail est une partie de mon histoire et la capacité de me connecter à moi et à l'essentiel. L'essentiel se retrouve dans les petits détails et c'est ce que Sylvie m'a fait voir. À travers des choses familières comme la tache de naissance, nous pouvons voir autre chose.²⁹¹

L'intention de Sylvie Cotton se concrétise donc dans *Ton corps mon atelier* en ce sens qu'il y a eu rencontre entre l'artiste et les deux participantes à travers l'interchangeabilité de la marque corporelle. La notion de collaboration a pris forme pour Lord en ce sens qu'elle se considérait comme étant le sujet et l'objet de l'œuvre. Quant à

²⁸⁷ *Ibid.*

²⁸⁸ *Ibid.*

²⁸⁹ *Ibid.*

²⁹⁰ *Ibid.*

²⁹¹ *Ibid.*

Tourangeau, elle a vécu son expérience sous une forme de participation qui s'avère être un état de don.

Rappelons, encore une fois, que la proximité, selon Bourriaud, signifie que l'artiste va transformer le participant en voisin et en interlocuteur direct par le contact, la tactilité et l'immédiateté²⁹². À juste titre, c'est précisément à travers l'échange, les silences et le soin qu'apportait Sylvie Cotton en regard des gestes qu'elle exécutait que Tourangeau l'a vécue. Concernant Lord, elle l'a vécue au moment du dévoilement de sa tache de naissance qui se situait sur une région intime du corps.

De plus, c'est à travers le non verbal, c'est-à-dire par l'échange communicatif et expressif des deux corps que cette rencontre avec l'artiste s'est effectuée. L'expérience artistique permettait ainsi, dans les deux cas, la présence d'une subjectivité établie par l'interrelation des deux corps, soit, la transcription de la marque corporelle du corps de l'une sur le corps de l'artiste et réciproquement.

En ce qui concerne le caractère identitaire de l'action artistique tel que le soulevait Sylvie Cotton dans son témoignage, les deux participantes nous confirmaient qu'il y a effectivement un lien à faire avec l'identité. Pour Lord, l'identité se traduisait par le fait que la tache de naissance est un trait qui caractérise l'image corporelle et qui dit quelque chose de nous. Elle ne situait pas l'identité sur le plan mental, mais bien corporel. Quant à Tourangeau, elle affirmait que l'identité reliée à la tache de naissance se vivait dans le fait d'échanger une certaine particularité. Dans les deux cas, la tache de naissance singularise l'individu. L'action artistique consistait, à juste titre, à échanger cette singularité avec l'autre.

²⁹² Nicolas Bourriaud, *op. cit.*, p. 45.

À travers cette expérience artistique, les deux participantes affirmaient avoir recueilli quelque chose de cette expérience. Pour Lord, sa participation au projet artistique lui a permis de vivre une façon différente l'art, c'est-à-dire d'une façon relationnelle et émotionnelle. Pour Tourangeau, ce fut, comme nous venons de le voir, l'occasion de considérer l'essentiel dans les petits détails, ce qui lui permettait davantage de se connecter à elle-même. Ainsi, l'artiste a construit avec l'autre un moment de « socialité alternative », c'est-à-dire un « modèle de socialité » vécu dans un contexte artistique, une expérience qui réhabilite la proximité à travers l'échange d'une marque qui singularise l'identité corporelle de deux individus.

En conclusion de ce chapitre, les actions artistiques *Aujourd'hui, c'est avec toi que je veux être toute seule* et *Ton corps mon atelier* dans la série des taches de naissance, rejoignent sans contredit le projet de l'esthétique relationnelle. Les témoignages nous permettent d'affirmer que l'intention de l'artiste voulant réaliser une rencontre, soit par le biais de la promenade ou par le mélange des signes du corps de l'un et de l'autre, a été concrétisée. Pour certains, la participation expliquait mieux leur insertion au projet de l'artiste que la notion de collaboration.

La proximité ainsi que la relation interpersonnelle a été unanimement vécue chez eux bien qu'elle se soit manifestée de manière différente étant des êtres différents. Au sein de l'action artistique, *Aujourd'hui, c'est avec toi que je veux être toute seule*, l'échange entre l'artiste et le participant à travers la promenade et la réalisation du dessin, ne se situait pas seulement dans la relation des corps, mais aussi au sein de la conversation, de la confiance; la longue durée de l'action artistique permettant le développement de la relation interpersonnelle. L'action artistique, *Ton corps mon atelier*, étant plus courte, a tout de même permis l'élaboration d'un « modèle de socialité » comme nous venons de le voir.

La réalisation d'un dessin avec le participant en ce qui concerne ces deux actions artistiques semble avoir favorisé leur sentiment d'appartenance au projet créateur. Dans

les deux cas, l'attitude de l'artiste, c'est-à-dire le climat de confiance, d'ouverture et de liberté qu'elle donnait à l'autre a permis aux participants de se sentir davantage dans un mode de coproduction avec l'artiste. Ainsi, cette attitude d'ouverture permettait au participant de s'approprier davantage le projet en lui donnant un sens personnel. Cela a eu pour conséquence de renforcer leur sentiment de collaboration au processus créateur de l'action ainsi que leur proximité avec l'artiste. Il importe de noter que c'est grâce à cette liberté donnée au participant que l'œuvre en est venue à prendre un sens profond pour lui. Dès lors, nous pouvons émettre une nouvelle notion au projet de l'esthétique relationnelle qui correspond à cette liberté donnée au participant dans les choix à faire.

Ce que nous pouvons également relever de cette enquête, c'est que tous avaient ou ont actuellement une démarche artistique. Bien que chaque rencontre avec une nouvelle personne soit quelque chose de nouveau, leur contact avec le monde de l'art faisait en sorte qu'ils avaient *a priori* une affinité avec le caractère expressif de l'art. Ainsi, nous constatons d'emblée que leur expérience à l'art pouvait, à juste titre, faciliter leur intégration au processus de production de l'artiste.

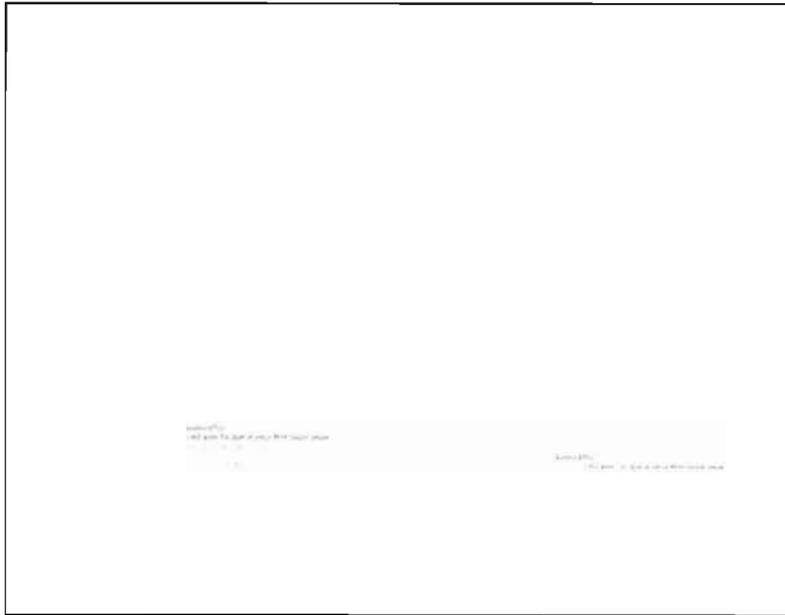


Figure 3.1 La couverture du livre (Recto/Verso) de l'action *Aujourd'hui, c'est avec toi que je veux être toute seule*.

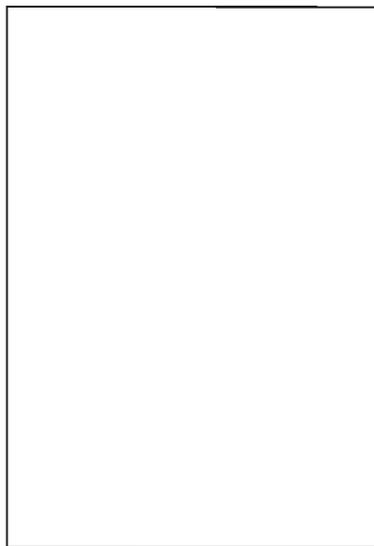


Figure 3.2 Les phrases de l'artiste et des huit participants inscrites sur la première page du livre de l'action *Aujourd'hui, c'est avec toi que je veux être toute seule*.

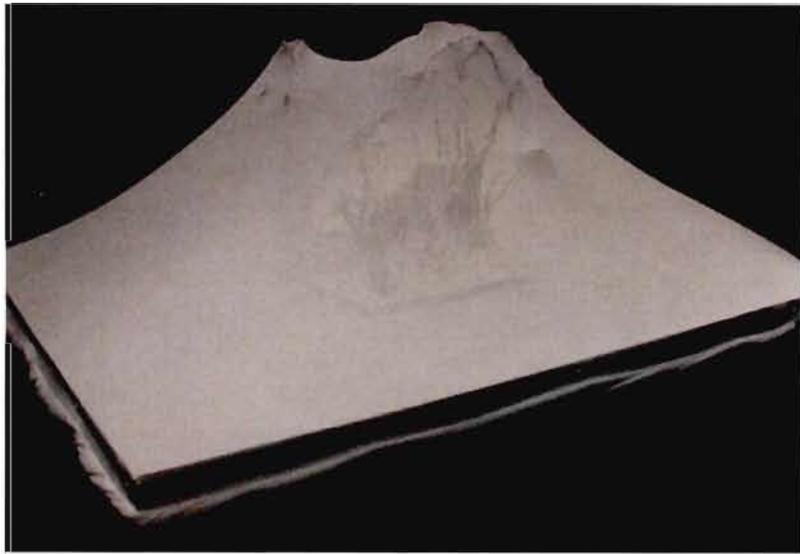


Figure 3.3 Sculpture qui rappelle le paysage hivernal lors des promenades avec l'artiste. Elle est composée de branches ramassées par les participants et de plâtre. Un tissu semi-opaque la recouvre afin de rappeler le caractère intime des rencontres. (Photo : Annie Brunette)



Figure 3.4 Avec Lucie Marchand : détail du dessin réalisé avec Sylvie Cotton (tracé des ombres des branches recueillies lors de la promenade.)



Figure 3.5 Avec Micheline Huot



Figure 3.6 *Avec Frédéric Lago*



Figure 3.7 *Avec Annie Brunette*



Figure 3.8 Tache de naissance sur le genou de Sylvie Cotton et reproduction au crayon de la tache de naissance de l'artiste sur le genou d'une participante. (Photo : Anneessa Hashmi)

CONCLUSION

Le projet de l'esthétique relationnelle, tel que le formule Nicolas Bourriaud, fait appel à la notion de collaboration et à la notion de proximité afin qu'aient lieu de nouveaux « modèles de socialité ». Rappelons que les « modèles de socialité », créés dans le cadre de l'art, résultent d'un ou plusieurs dispositifs mis en place par l'artiste afin qu'une forme de rencontre puisse générer un espace de communication dans notre société. Nous comprenons que l'art devait cohabiter avec la relation humaine qui est partie prenante de la vie en société. Dans le cadre de ce mémoire, nous avons donc analysé les actions de Sylvie Cotton en nous appuyant sur la définition de l'« esthétique relationnelle » de Bourriaud afin de cerner les nouveaux « modèles de socialité » mis en œuvre par les actions de cette artiste. Pour ce faire, nous avons posé les questions suivantes : Sylvie Cotton a-t-elle intégré autrui dans son processus artistique? Le participant, une fois intégré, projeta-t-il de collaborer avec l'artiste au développement de l'œuvre? Puisque l'œuvre s'avère être la rencontre, est-ce qu'il y a eu proximité entre le participant et l'artiste? Pour avoir une vue exacte sur l'application des notions de collaboration et de proximité, nous avons comparé le discours d'intention de l'artiste aux témoignages des participants que nous avons recueillis. Maintenant, que retirons-nous de cette enquête exhaustive qui a permis l'analyse du travail d'une artiste en fonction d'une étude comparée, c'est-à-dire le résultat établi entre son discours d'intention et le témoignage des participants? D'abord, nous retirons que le « modèle de socialité », constitué de ces deux notions (collaboration et proximité), a pris différentes formes. Dans un premier temps, nous devons signifier que le participant abordait l'œuvre selon sa propre compréhension de celle-ci, selon ses expériences antérieures et la façon dont il percevait sa propre présence au moment où il vivait l'expérience artistique. C'est la manifestation de sa présence et son ouverture au projet que nous avons interrogées. Un espace était aménagé par l'artiste afin de l'accueillir dans le processus de production de l'œuvre. Il entrait donc dans un espace artistique propice à la rencontre et à l'interactivité.

Cependant, Sylvie Cotton ne pouvait avoir le contrôle sur la réalisation éventuelle d'une proximité entre elle et les participants.

Le « modèle de socialité » devait s'élaborer selon un échange entre l'artiste et le sujet. Cet échange pouvait donner lieu à un système de collaboration et de proximité qui soit en dehors de l'intention conceptuelle émise par l'artiste puisque la considération de leur présence au projet prenait, quelques fois, des formes diverses. Ce fut le cas de *Suppléances* lorsque l'artiste invitait plusieurs participants au centre d'artiste La Centrale afin de réaliser un « réel en marche ». Quant au *Théorème des Sylvie*, où l'artiste appelait des Sylvie par téléphone pour finalement les réunir au centre d'artistes Skol, la collaboration et la proximité allaient dans la direction intentionnelle de l'artiste, c'est-à-dire une rencontre basée sur un échange entre les personnalités des Sylvie. Les « Sylvie » faisaient indéniablement partie du projet en plus du titre *Le théorème des Sylvie* qui les désignaient comme partie intégrante. À l'opposé de ces deux actions, l'intention de l'artiste dans *Altérité* n'était pas du tout communiquée aux participants lorsque l'artiste buvait l'eau de lavage des mains des gens présents. Malgré cela, cette action a eu un impact important chez le participant interrogé. Revenons, dans un premier temps, à l'élaboration du « modèle de socialité » dans *Suppléances*.

Dans *Suppléances*, même si l'intention de l'artiste était affichée sur les murs de la galerie et distribuée aux participants, ceux-ci ne collaboraient pas à l'intention conceptuelle du projet, c'est-à-dire au « réel en marche » puisqu'il n'y a pas eu de discussion avec l'artiste et avec les autres participants sur la réalisation de celui-ci. À travers les propos de Michel Burque, la collaboration était le fruit d'un échange de service dans lequel la réunion de Stella permettait à l'artiste de réaliser son intention et, de leur côté, de divulguer publiquement qui elles sont. Quant à Sylvette Babin, la collaboration faisait partie de son implication et de celle de l'artiste lors du développement de la performance. En ce qui concerne les autres participants, ils se considéraient participants et non comme des collaborateurs parce que, selon eux, l'initiation du projet revenait à l'artiste. C'est à travers l'échange et le partage que ceux-ci

auront vécu leur participation. Les participants n'ont donc pas collaboré à la conception du projet, mais il n'en demeure pas moins que leur présence fut motivée par ce qu'ils désiraient composer avec l'œuvre, c'est-à-dire quelque chose qui leur soit utile en regard à leur contexte respectif. Cela explique pourquoi chacun situait différemment sa collaboration et participation et démontre que le « modèle de socialité » s'est bel et bien construit en dehors de l'intention de l'artiste. En définitive, c'est surtout grâce à la proximité vécue entre les participants, l'artiste, la pratique artistique et le centre d'artistes que leur motivation et, en l'occurrence le « modèle de socialité » a vu le jour. Celui-ci a pris forme par l'échange se manifestant entre leur présence au projet de l'artiste et le fruit de cette présence. Par exemple, pour alimenter le cours de Louis Jacob et de Carole Tardif, il a fallu un rapport de proximité entre eux et le travail de l'artiste. Ils ont su, à juste titre, unir leur présence à celle de l'artiste puisque celle-ci a effectivement favorisé la création d'un lien entre les étudiants de Louis Jacob, le travail de l'artiste et le centre d'artistes. Elle a aussi permis le développement des rapports humains entre les élèves et Carole Tardif et entre Christine Dubois et ses collègues de travail. De même, la proximité a eu lieu entre Sylvette Babin et Sylvie Cotton lors de leur performance.

Dans le *Théorème des Sylvie*, l'intention de l'artiste était également clairement communiquée aux Sylvie. L'artiste voulait voir si le prénom pouvait participer à forger l'identité et s'il était possible à partir de lui de développer un sentiment d'appartenance à un groupe. Lors de leur rencontre au centre d'artistes Skol, les Sylvie discutaient entre elles, partageaient et échangeaient sur elles afin de connaître ce que les Sylvie ont en commun. Elles désiraient poursuivre les rencontres afin de vivre réellement un sentiment d'appartenance à un groupe de Sylvie. Or, les Sylvie interrogées ne se sont pas senties collaborer au projet, mais participer. Peut-être se seraient-elles senties collaborer au projet si les réunions s'étaient poursuivies. Mais comme la réunion des Sylvie fut la première et la dernière, elles ne percevaient pas non plus leur proximité entre l'artiste et les autres Sylvie. Considérant cet état de fait, le « modèle de socialité » s'est élaboré grâce à cette réunion où la rencontre était de toute évidence un échange qui contribuait fortement à l'avant-goût d'une proximité durable entre elles. Ainsi, s'il y a eu désir de

poursuivre les rencontres dans le sens d'un développement plus profond, c'est qu'il y a d'abord eu un brin de proximité et de sentiment d'appartenance à un groupe.

Dans l'action *Altérité*, Sylvie Cotton n'affichait pas du tout son intention qui était de « vivre une altération intérieure » qu'elle considérait significative. Marc-Antoine Vermette ne connaissait pas du tout l'intention de l'artiste. Il disait avoir participé, mais sans connaissance de cause. Collaborer, pour lui, aurait signifié être sur le même niveau des participants à propos des décisions à prendre. Après avoir vécu l'expérience artistique, il nous fit part que l'œuvre a eu chez lui un impact, elle lui a permis de réévaluer son rapport à l'hygiène. Nous comprenons que le sujet n'était pas motivé à vivre au départ une expérience de rencontre avec l'artiste, mais était complètement présent quant aux effets sensitifs de l'œuvre en lui. Conséquemment, il y a eu proximité entre le participant et la nature de l'œuvre, c'est-à-dire par l'entremise du geste de Sylvie Cotton qui dénotait une certaine « insouciance » face à l'hygiène. Le « modèle de socialité » s'est donc élaboré selon cette proximité née de la présence du participant envers la nature de l'œuvre qui le ramenait à son propre rapport à l'hygiène. L'expérience artistique a précisément permis à Marc-Antoine Vermette de réaliser la trop grande importance qu'il accordait à l'hygiène envers non seulement les aliments, mais aussi envers l'hygiène d'autrui dont la malpropreté pouvait devenir un obstacle à la rencontre. En prenant conscience de cela, il est devenu, avec le temps, plus indulgent envers les objets et personnes marqués par la malpropreté. Or, cette rencontre fut non seulement une rencontre avec la nature de l'œuvre, mais aussi une rencontre avec lui-même en tant que personne dotée d'un pouvoir d'« altération » ou de transformation intérieure puisque lui seul avait le choix d'accepter ou de refuser cette prise de conscience.

La communauté ne peut voir le jour que s'il y a non seulement relation des sujets entre l'intention conceptuelle de l'artiste et la réalisation du projet, mais aussi un partage commun des valeurs devant soutenir soit le concept de « réel en marche » (*Suppléances*), soit le concept d'identité et d'appartenance à un groupe attribué aux personnalités des Sylvie (*Le théorème des Sylvie*) ou soit le concept d'une altération intérieure lors de la

rencontre avec l'autre (*Altérité*). Or, comme nous avons pu le constater, ce ne fut pas toujours le cas mis à part *Le Théorème des Sylvie* où le « modèle de socialité » se développait parallèlement à l'intention conceptuelle du projet.

Les participants des actions incluses dans ce chapitre ont donc vécu en groupe une rencontre tactile et kinesthésique avec l'espace de l'art et les activités interactives proposées par l'artiste. Or, dans le chapitre qui le suivait, les actions : *Aujourd'hui, c'est avec toi que je veux être toute seule* et *Ton corps mon atelier* dans la série des taches de naissance se déroulaient au sein d'une rencontre vécue seule à seule avec l'artiste. C'est entre les deux individus, l'artiste et le participant, que l'espace tactile et kinesthésique prenait la forme d'une authentique rencontre.

L'intention de l'artiste pour ces dernières actions était de réaliser une rencontre par la médiation des corps. Dans *Aujourd'hui, c'est avec toi que je veux être toute seule* et *Ton corps mon atelier*, il s'agissait de sentir le don de sa présence à l'autre et le don de la présence de l'autre. Lors de la promenade, la présence entre les deux individus se trouvait accentuée par certaines actions qui constituaient les contraintes émises par l'artiste comme : ramasser des objets, être attentif à l'environnement, aux situations et aux mouvements des corps. C'est ainsi qu'il y a eu réalisation d'une « vraie rencontre ». Dans l'autre action traitée, *Ton corps mon atelier*, l'intention de l'artiste était de vivre une expérience de rencontre avec l'autre. La rencontre devait s'effectuer par la médiation des corps, par l'interchangeabilité de la tache de naissance de l'artiste et du participant.

L'artiste dirigeait partiellement l'activité, c'est-à-dire qu'elle demeurait ouverte à la créativité de l'autre comme élément venant nourrir le processus de production. Ainsi, nous constatons qu'à travers cette rencontre intime avec l'artiste, celle-ci devenait davantage le processus de l'œuvre. Conséquemment, l'intention de l'artiste était davantage assimilée par le participant puisque le processus évolutif de l'œuvre impliquait de lui des gestes comme : ramasser des bouts de branche lors de la promenade ou

dessiner sa tache de naissance sur le corps de l'artiste et réciproquement. Cela lui permettait de sentir sa contribution tactile au projet. En ce sens, la relation interpersonnelle entre le sujet et l'artiste favorisait la réalisation du « modèle de socialité ». Il importe de se rappeler que les participants interrogés furent tous des artistes. Ils étaient alors davantage disposés à agir en coproduction avec l'artiste vu leur affinité avec la démarche artistique.

Le « modèle de socialité » dans *Aujourd'hui, c'est avec toi que je veux être toute seule*, s'est construit selon les notions propres au projet de l'esthétique relationnelle. La collaboration a eu lieu lorsque le participant se sentait collaborer au développement de l'œuvre. Ce fut le cas de Lucie Marchand, de Frédéric Lago et d'Annie Brunette. Lucie Marchand disait que sa collaboration au projet fut une forme de participation à la créativité, au processus créateur de l'œuvre. De même, Frédéric Lago disait s'être senti collaborer au processus artistique lorsque l'artiste lui suggérait de ramasser des artefacts. Quant à Annie Brunette, elle se sentait également collaborer au processus parce que sa présence a permis, selon elle, le rapprochement entre l'art et la vie. Micheline Huot voyait sa présence comme une forme de participation et, qui plus est, se considérait comme étant le matériau de l'artiste.

La notion de proximité a également contribué à la réalisation d'un « modèle de socialité » dans cette action artistique. Elle a pris différentes formes selon la sensibilité de chacun, mais le fait commun, c'est qu'elle s'est réalisée directement lors de leur rencontre seule à seule avec Sylvie Cotton, c'est-à-dire lors de la promenade et, au moment où ils dessinaient, au retour, l'ombre projetée des branches. L'attention portée aux mouvements du corps de chacun, aux regards, aux expressions, aux émotions, aux exclamations spontanées et aux discussions sur ce qu'ils voyaient et vivaient ensemble, a effectivement contribué à renforcer l'instant présent et l'intensité de la rencontre. Se promener dans un esprit de « vraie rencontre », c'est-à-dire dans un état de réelle présence où chacun demeurait ouvert à ce qui pouvait surgir en eux et autour d'eux comme forme relationnelle ou comme objet pouvant renforcer la présence d'un moment

vécu. Voilà ce qui souligne la nature de ce « modèle de socialité » et, en l'occurrence, celle d'une pratique artistique où l'œuvre n'est pas l'objet final, mais bien la rencontre comme processus de création.

Concernant *Ton corps mon atelier* dans la série des taches de naissance, nous avons pris connaissance que le « modèle de socialité » s'est élaboré selon la notion de collaboration et de proximité. Encore une fois, lorsqu'il y avait collaboration, la participante sentait qu'elle avait un choix à faire dans la proposition de l'artiste. Pour Hélène Lord, ce fut celui d'accepter ou de refuser la proposition de Sylvie Cotton. L'ayant acceptée, elle se sentait engagée dans la démarche de l'artiste. Elle se considérait comme l'objet et le sujet de cette démarche. Quant à Sylvie Tourangeau, elle considérait sa présence au projet comme un don qu'elle faisait à l'artiste en lui donnant une partie de son corps et une œuvre. Ainsi, selon son témoignage, elle ne collaborait pas au projet, mais participait à un don. Elle donnait à l'artiste le don de sa présence. Or, nous savons qu'un don ou une offrande n'a pas nécessairement de signature contrairement à l'éthique qui veut que tous les collaborateurs apparaissent dans le générique d'un film, par exemple.

La proximité a été vécue chez les participantes. Elle a effectivement eu lieu par la médiation des corps, par l'échange et le dévoilement de la tache de naissance. Elle se percevait aussi dans le langage non verbal, c'est-à-dire par la tactilité et l'émanation de la présence cinesthésique²⁹³ de chacune. Grâce à l'atmosphère de confiance qui émanait de Sylvie Cotton, Hélène Lord nous expliquait que l'expérience lui a permis de franchir une barrière psychologique quant au dévoilement d'une partie intime de son corps. Cette rencontre des deux corps a aussi permis à Sylvie Tourangeau de vivre la proximité dans cet échange avec l'artiste, mais aussi à travers les silences et les gestes attentionnés de celle-ci. Ainsi, nous constatons que cette rencontre intime entre les deux corps a permis à

²⁹³ Cinesthésique : Kinesthésique. *Le petit Larousse illustré* 2007, p. 248.

la relation interpersonnelle de prendre forme et a, par la même occasion, produit un espace de socialité dans notre société.

Nous constatons d'emblée que l'œuvre de Sylvie Cotton renferme un lien à l'identité. Celui-ci était présent dans *Mon corps mon atelier* et au sein du *Théorème des Sylvie*. Le témoignage de Lord et Tourangeau nous renseignait que la tache de naissance identifie le corps, le singularise. Dans le *Théorème des Sylvie*, l'artiste ou plus exactement, la personne de l'artiste, cherchait, en quelque sorte, à se connaître à travers d'autres Sylvie.

Ce mémoire prouve bien que la pratique de l'esthétique relationnelle n'est pas le fruit d'une rencontre qui va dans le sens du jetable après usage tel que la formule Yves Michaud dans son ouvrage *L'art à l'état gazeux*²⁹⁴. L'artiste considère sans ambages ses participants et la preuve se trouve dans leur témoignage. Pour les artistes qui ont participé à *Aujourd'hui, c'est avec toi que je veux être toute seule*, tous et sans exception, on repris goût à leur propre création. Avec *Ton corps, mon atelier*, il y a eu un partage intime sur le fait d'échanger une identité corporelle. Quant aux autres, l'expérience a permis de colorer soit leur contexte de travail dans *Suppléances*, soit, aux Sylvie, de se sentir unies par leur prénom dans le *Théorème des Sylvie* et, avec *Altérité*, de transformer pour le mieux le rapport à l'hygiène d'un participant et, par conséquent, son rapport avec lui-même et autrui lorsque la saleté peut devenir un jugement, voire un obstacle lors de la rencontre. Dans tous les cas étudiés, ces actions permettaient la création de liens entre les individus. Cela amenait de la socialité dans le contexte social. Or, toutes ces actions artistiques réunissaient des individus à participer à un échange humain, à puiser au fond d'eux des valeurs et des ressources humaines à partager, ce qui, bien entendu, allait à l'encontre de la « Société du Spectacle », c'est-à-dire de notre société de consommation qui est l'objet du capitaliste.

²⁹⁴ Yves Michaud, *L'art à l'état gazeux, Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Stok, 2003, p. 43.

Lorsque le peintre produit un tableau, il engage un dialogue non seulement avec la matière de l'œuvre, mais aussi avec sa propre culture, sa vie personnelle, ses joies, ses peines. L'œuvre devient alors le lieu de cette mise en relation entre son univers intérieur et l'univers extérieur. Sa matérialité relève, pour ainsi dire, de cette rencontre. Mais nous, en tant qu'observateur de ce tableau, il nous manque l'essentiel de sa réalisation, c'est-à-dire sa démarche. Nous ne voyons là que son produit final. Or, avec la pratique artistique de l'esthétique relationnelle, le participant devenait le témoin vivant de ce processus de rencontre à l'intérieur duquel l'œuvre prenait forme. Il était en mesure d'identifier que sa présence contribuait, d'une quelconque manière, au développement d'une rencontre qui fut l'œuvre.

Étant conscient de cela, une question s'impose. Si l'œuvre aujourd'hui se révélait être non pas l'objet final, mais tout le processus créateur qui en découle, pourrions-nous à jamais connaître son produit réel si ce n'est que par la révélation de ceux et celles qui l'auront vécu?

Les actions artistiques de Sylvie Cotton nous font réfléchir sur trois aspects. D'abord, sur celui qui a trait à un art fondé sur le partage remettant en question la signature de l'artiste, ensuite, sur l'influence sociale de cette pratique et, enfin, la manifestation d'une certaine philosophie de vie.

Nous avons vu que Sylvie Cotton est une artiste structurée et organisée, voire mathématicienne lorsqu'elle utilise diagrammes et schémas comme ce fut le cas avec *Le théorème des Sylvie*. Dans cette structure rigoureuse, elle laisse cependant une grande place à l'imprévu, à la spontanéité et à l'ouverture d'une communication. Sa très grande ouverture envers le participant qu'elle considère être avec elle le matériau de l'œuvre, nous montre que ce n'est plus la signature qui est mise de l'avant, mais bien le partage dans le sens de partager l'art et l'art de partager ensemble une expérience artistique. Nous ne sommes plus devant l'œuvre entendue comme objet accompli puisque nous faisons parties inhérentes de l'œuvre en train de se faire. L'œuvre ne s'aborde plus comme de la

marchandise née du capitalisme. Plutôt, elle nous engage à l'intérieur même du déroulement créatif qui redéfinit nos façons de voir et de penser les relations humaines. L'œuvre se vit et se construit en même temps. On ne s'arrête plus devant elle, car elle fait partie de nous. Nous la réalisons avec l'artiste.

L'art de Sylvie Cotton trace un lien direct avec notre époque actuelle. En laissant place au côté émerveillé de l'enfant, à cette spontanéité cocasse et généreuse, à l'audace de créer cette atmosphère qui soit en dehors d'une certaine norme quotidienne de soi-disant sérieux, cet art répond à un besoin social. Il pallie de façon incontournable au déficit de la communication présent dans notre société duelle et compétitive. Dans sa formule artistique, Sylvie Cotton redonne des poumons à la libre expression de tout individu. Ces actions artistiques viennent mettre un baume sur cette réalité sociale parce qu'elles créent l'ouverture nécessaire afin que naisse une rencontre basée sur l'échange authentique des valeurs humaines.

L'art de Sylvie Cotton institue une philosophie de vie. Le processus artistique nous convie à un mode réflexif sur la vie, car en exerçant notre état de présence à l'autre, notre écoute et notre vigilance, il nous transforme. Chaque expérience de la vie nous transforme, mais là, nous en prenons davantage conscience, car l'expérience artistique nous libère de notre quotidien. C'est parce qu'il nous engage sur le chemin de l'inconnu, qu'il nous permet d'être le plus totalement présent à soi-même et à l'autre.

Plus que jamais, l'art de notre époque intègre, avec autrui, les valeurs humaines dans un processus de création artistique, car, plus que jamais, nous avons besoin d'humanité afin de nous libérer de l'ère névrotique du capitalisme.

APPENDICE A

ARTICULE, PROJETS SPÉCIAUX, « DÉRANGER ». COMMUNIQUÉ DU
CENTRE D'ARTISTES ARTICULE (JUIN), 1999.

article

PROJETS SPÉCIAUX

- entre le 16 mai et le 10 juin 1999, sur le Plateau
- rencontre avec l'artiste le vendredi 11 juin 1999, à 19h00, chez article

Sylvie Cotton

Situations

L'événement consiste à réaliser une série d'actions performatives empruntant aux moyens de la distribution d'imprimés publicitaires, et principalement par les mots. Les actions seront concentrées dans des lieux publics ou privés, tous compris à l'intérieur du quadrilatère formé par les rues Saint-Denis, Marie-Anne, avenue du Parc Lafontaine et Roy.

Il s'agit de créer des situations auxquelles seront simplement confrontés les résidents et les passants. L'ensemble du projet cherche à établir et à expérimenter un contact de nature et de qualité différentes entre l'art et la vie, à transformer la communication artistique en la disséminant en dehors du lieu d'exposition habituel. Les thèmes abordés sont universels: l'existence, le désir, l'amour, la parole. Le projet affiche un caractère poétique et philosophique tout en s'inspirant de l'art sociologique, de la performance et de la création *in situ*.

Entre le 16 mai et le 10 juin, les résidents du quartier se verront donc offrir un message écrit ou une image alors qu'ils traverseront la rue ou iront chez l'épicier. À l'exception d'une action impliquant une distribution systématique à toutes les portes du quartier, les lieux de création des autres situations seront déterminés de semaine en semaine et selon les effets et réactions engendrés.

Après des études en littérature et en photographie, Sylvie Cotton fondait en 1985 la galerie Dare-Dare. Depuis, elle a notamment terminé une maîtrise en muséologie, travaillé en Belgique, dirigé le centre SKOL, et édité, en collaboration avec Anne Bérubé, un ouvrage important sur la pratique de l'installation au Québec. Parallèlement à toutes ces activités, elle se consacre à une production en arts visuels, à des projets d'écriture et, plus récemment, à la performance.

Situations

The project consists of realizing a series of actions, including an intervention modeled on advertising flyer distribution. The actions will take place principally in public locations, within the neighbourhood bordered to the north by Marie-Anne, the south by Roy, the east by Parc Lafontaine, and by Saint-Denis in the West.

The idea is to create situations which residents and passers-by simply must confront. The project seeks to establish and experiment with a different kind (and a different quality) of contact between art and life, to transform artistic communication by presenting it outside the usual exhibition places. The themes are universal: existence, desire, love, exchange. The project has a poetic and philosophical character while being inspired by sociology, performance and *in situ* creation.

Between May 16 and June 10, messages or images will be offered to people crossing the street or going to the grocery store. Apart from one action which consists of a door-to-door distribution throughout the neighbourhood, the location of the actions will be determined each week, according to the results and reactions generated.

After studying literature and photography, Sylvie Cotton founded Dare-Dare Gallery in 1985. Since, she has completed a Masters in Museology, worked in Belgium, directed the SKOL Centre, and, in collaboration with Anne Bérubé, edited a major publication on installation practice in Québec. In parallel, she has pursued her creative production as a visual artist, with writing projects, and, more recently, performance.

4001, rue Berri, #105, Montréal (Québec) H2L 4H2
Téléphone: (514) 842-9686 • Télécopieur: (514) 842-2144
Email: article@cam.org • Web: <http://www.cam.org/~article/>
Heures d'ouverture : du mercredi au dimanche, de midi à 17h00

Sylvie Cotton remercie le Conseil des arts et des lettres du Québec.

article remercie ses membres, le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil des Arts du Canada et le Conseil des arts de la Communauté urbaine de Montréal. article est membre du Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec.

APPENDICE B

HORAIRE DES ACTIVITÉS DE *SUPPLÉANCES* : DOCUMENT *MOT DE PASSE*
RÉALISÉ PAR SYLVIE COTTON.

S U P P L É A N C E

ESPACE OCCUPÉ <OCCUPIED-OCCUPADO> PAR DU RÉEL EN MARCHÉ,
PAR DES PRÉSENCES ACTIVES OU PASSIVES, PRÉVUES OU IMPRÉVUES,
SELON AU MOINS L'HORAIRE SUIVANT <ACTIONS' SCHEDULE>

7samedi 14@15 j'entame un ouvrage que je poursuivrai à temps perdu pendant tout le mois et qui consiste à effacer les mots du dictionnaire, sauf quelques-uns. lesquels? 16@17 version remaniée d'une performance créée par l'artiste autrichienne Valie Export en 1968.
10mardi 16@16:30 rencontre avec Michel Demers, gardien de sécurité de l'édifice en poste les soirs de semaine jusqu'à minuit. je lui ferai voir les galeries du 460 qu'il n'a jamais eu l'occasion de visiter. 11mercredi 12@15 action sur l'étage en duo avec Karen Spencer (depuis le printemps dernier, Karen et moi avons débuté une série d'actions que nous créons spontanément publiquement une fois par mois (parc, voie ferrée, métro) et qu'elle documente ensuite par le médium texte. 19@22 Playgroup rencontre les hommes de BMI (soirée privée) 12jeudi 12@14 j'ai invité Louise Gilbert, ma mère, à me faire le récit de sa vie. 15@17 je remplace l'équipe de LA CENTRALE au bureau (je prends les appels, fait du classement et des photocopies) pendant qu'elles prennent le thé dans la galerie, le centre du centre. 13vendredi 15@17 rendez-vous avec Massimo Guerrera (je participe, comme plusieurs autres personnes de Montréal, au projet *porus* de Massimo qui consiste en des rencontres en tête-à-tête autour d'un repas, chez les participants; cette fois la rencontre se tiendra à la galerie, en public, au lieu de se tenir chez moi). 14samedi 12@17 je célèbre mon anniversaire en organisant un **bed-in** collectif auquel vous êtes toutes et tous invités (matériel fourni: draps + musique + vin + fruits + fromages). Sylvette Babin et moi étant nées toutes les deux un 16 septembre, nous ferons cette après-midi-là une performance sur le thème des siamoises. 16lundi 19@22 rencontre du playgroup (le playgroup est un collectif aurogéré composé de performeuses montréalaises, anglophones et francophones, et qui travaillent et s'amuse chaque lundi soir). 17mardi 18@21 rencontre mensuelle du groupe *les performance chics* (groupe de recherche féministe en performance) 26jeudi 9:30@11:30 *art, culture et société*, cours donné par Louis Jacob, employé chez Arttexte et chargé de cours à l'UQAM au département d'animation et de recherche culturelle. le cours sera offert dans la galerie aux quelque 60 étudiants inscrits. 13@16 réunion hebdomadaire de STELLA, un organisme montréalais qui travaille au soutien et à la défense des droits des travailleuses du sexe et à la prévention du vih. pendant qu'elles discutent, je marche 7 km dans la galerie, pour leur bénéfice, dans le cadre de l'événement MARCHER POUR LA VIE de la fondation Farha pour la lutte contre le SIDA. vos dons seront aussi recueillis pendant tout le mois à LA CENTRALE. 27vendredi 13@14 conférence sur la culture des roses par Claire Laberge, horticultrice responsable de la roseraie du Jardin botanique de Montréal. 14@17 tentative commentée d'arrêt total de mouvement avec Victoria Stanton (projet amorcé en juillet 2002). 28samedi 12@17 Nathalie Claude et moi passons à l'action à partir d'un scénario spontanément élaboré le matin, le tout dans l'esprit du "spectacle" qu'on a donné dans ma cour en juillet 2000. 2mercredi 12@17 démonstration et vente de jouets érotiques par l'organisme JOY TOYZ (présentation bilingue, gratuite, ouverte aux femmes et aux hommes). 18@21 *espace sexué: perspectives géographiques (espaces sexués des villes)*, cours donné par Carole Tardif, chargée de cours à l'UQAM, département de géographie. le cours sera offert aux étudiantes inscrites et au public dans la galerie. 4vendredi 18h assemblée générale annuelle de LA CENTRALE (rencontre privée) **n.b.** j'attends la confirmation d'autres invitées: une psychanalyste et une homéopathe ~~_____~~ je remercie les personnes qui ont accepté de participer au projet (et d'avance toutes celles que je connais déjà ou pas encore et qui s'y joindront en cours de route), les employées de LA CENTRALE (ex et actuelles), les artistes du playgroup, et Karen Spencer, Sylvette Babin, Michèle Burque, Louise Gilbert et Roger Cotton, le CALQ et le CAC. ~~_____~~ Sylvie Cotton ~~_____~~ www.lacentrale.org ~~_____~~

APPENDICE C

**DUBOIS, CHRISTINE 2002. « SUPPLÉANCE ». COMMUNIQUÉ DU CENTRE
D'ARTISTES LA CENTRALE : MONTRÉAL.**



7 septembre - 5 octobre 2002

Vernissage : samedi 7 septembre à 15h

Sylvie Cotton (Montréal)

art action

Grande
salle

Suppléance

Sylvie Cotton a réalisé de nombreux projets dans lesquels elle infiltrait le quotidien des gens (parcs, bars, toilettes d'immeubles, commerces...), allant à leur rencontre et investissant leur monde par le biais d'interventions parfois perturbatrices.

Ici, dans la grande salle de La Centrale, le projet mis en place inverse le processus : prenant pleinement possession du lieu, son action vise moins à le remodeler qu'à le transformer en profondeur - dans sa chair, presque -, c'est-à-dire de faire en sorte que ce lieu de projection d'images utopiques qu'est une galerie devienne aussi un espace investi par du réel. Cette coquille vide et en continuelle attente d'un plein, Sylvie Cotton veut plus que lui apporter un contenu et « suppléer » à une certaine absence, elle cherche à en faire un plein vivant pour lequel la distinction contenu/contenant s'avérera inopérante.

Son intervention sur la configuration architectonique de la salle consiste à la subdiviser en plusieurs sous-espaces, chacun dévolu à certaines « interventions », à certaines fonctions. Au fil de ces interventions, l'espace initialement inerte et neutre deviendra progressivement un centre de performance en continu - un espace où atterrir sans attentes précises, nous dit Sylvie Cotton, un espace d'« agglutination » en constant mouvement dynamique.

Son projet d'art action dans la galerie ainsi transformée vise à entremêler l'art et la vie quotidienne, en aménageant la rencontre de l'espace de l'Art et des mondes personnels. Ces mondes seront aussi bien ceux d'inconnus interpellés dans la rue ou dans l'immeuble et invités à venir assister à une performance créée spécifiquement pour eux (et à y participer éventuellement), que ceux de gens du milieu de l'art que l'artiste connaît, ou ceux de sa famille ou encore ceux d'amis et du public invités à venir fêter son anniversaire dans l'installation. En divisant la grande salle en plusieurs lieux d'action dévolus chacun à certaines « tâches à faire » (quelques unes pré-déterminées, d'autres qui seront à définir spontanément en commun), Sylvie Cotton veut engager un processus d'échange ainsi que de *suppléance* entre elle-même et les gens qui pénètrent dans la galerie : ceux-ci seront en effet invités à faire des choses tantôt avec tantôt à la place de l'« artiste ». Son projet d'« installaction » vise ainsi à aménager des rencontres et des interactions d'espaces propres qui sont ordinairement sans connexions.

Le grand intérêt de cette « exposition » de Sylvie Cotton est la sorte d'inversion des paramètres habituels de ses actions. Amenant le quotidien dans la galerie plutôt que d'engager des actions artistiques dans le quotidien, elle jongle avec le risque d'une autre manière - ce n'est plus le risque de confronter la vie quotidienne et l'art mais celui d'infiltrer l'art par du réel, de réaliser une sorte d'oxymore, de tenter ultimement de fondre ce qui se présente sous l'aspect d'une antinomie irréductible.

Christine Dubois

Sylvie Cotton est une artiste interdisciplinaire qui vit et travaille à Montréal. Elle a fait des études en art, en muséologie et en littérature. Ses projets incluent des pratiques de nature installative et performative, qui consistent principalement en la création de situations menant à des rencontres et des échanges avec l'Autre. Son travail se développe le plus souvent de manière *in situ* dans des espaces privés ou publics, et les résultats sont présentés dans des galeries et des festivals. Comme auteure, elle a publié des textes dans des catalogues et des magazines et collabore régulièrement à la revue montréalaise *ESSE arts + opinions*. Elle a présenté son travail au Québec, aux États-Unis, dans plusieurs pays d'Europe (Finlande, Estonie et Italie) et au Japon.

APPENDICE D

**SKOL. 2001. « RÉSONANCE ». COMMUNIQUÉ DU CENTRE D'ARTISTES
SKOL : MONTRÉAL.**

r é s o n a n c e

DU 31 MARS AU 28 AVRIL 2001

LE THÉORÈME DES SYLVIE

SYLVIE COTTON



Combien y avait-il de Nathalie dans votre classe de 2^e année ? Vous êtes vous jamais senti une affinité avec un autre Daniel du simple fait qu'il portait le même prénom que vous ? Combien de fois avez-vous rêvé avoir été baptisée France plutôt que Francine ? Quelle est l'histoire qui a menée au choix de votre prénom ? Vous sentez-vous unique même devant quelqu'un qui le partage ?

C'est une véritable entreprise de recherche et d'échange onomastique que mène Sylvie Cotton pour son second projet dans le cadre des *Commensaux*, le dénominateur commun en étant le prénom « Sylvie ». Par téléphone, l'artiste cherchera au hasard ses homonymes afin de partager leur expérience en tant que Sylvie, compilant, analysant et affichant les données recueillies tout au long de son séjour à SKOL. Le prénom devient ici une interface entre deux individus dont l'entreprise pseudo-scientifique tente de mesurer l'ampleur au niveau identitaire et sa capacité à devenir un lien symbolique.

Combien de temps mettra-t-elle avant de trouver la première Sylvie ? Que lui demandera-t-elle ? Serez-vous là pour accueillir avec elle sa cinquantième recrue ? Surveillez la publication des résultats...

Artiste multidisciplinaire, Sylvie Cotton cherche à transformer les modes de diffusion de l'art en le disséminant en dehors des lieux d'exposition habituels. Son travail a été présenté à travers le Québec lors de nombreuses expositions et résidences, notamment dans le cadre des *Commensaux* où elle insérait, en octobre 2000, l'animation *Surface sourire/Happy Fake* dans des blocs publicitaires sur les ondes de Télé-Québec. Elle participait récemment au *Exit Festival* de Helsinki, en Finlande, et elle présentera prochainement son travail dans le cadre du festival de performance du réseau PAN à New York.

How many Cindy's were there in your second grade class? Did you ever feel close to another George only because you shared the same first name? Do you sometimes wish you were called Dana rather than Diane? Do you know why your parents chose this name? Do you feel unique even though you're with someone who has the same name?

It is a real task of onomastic research and exchange that Sylvie Cotton undertakes for her second project in the context of *Les commensaux*, the common denominator being the name "Sylvie." In person, but also by phone, the artist will try to find her namesakes, in order to share their experience as Sylvie, compiling, analysing and posting the data picked up during her passage at SKOL. The first name becomes the interface between two individuals, and the pseudo-scientific enterprise aims to measure its value on an identity level and its capacity to install a symbolic link.

How much time will it take her to find the first Sylvie? What will she ask her? Will you be there to greet the fiftieth Sylvie? Check out for the results...

Multidisciplinary artist, Sylvie Cotton aims to transform the dissemination of art by taking it outside of the usual exhibition spaces. Her work has been presented throughout Quebec, in numerous exhibitions and residencies. In the context of *Les commensaux*, in October 2000, she inserted the short animation *Surface sourire/Happy Fake* amongst ads on Télé-Québec. She was recently part of the *Exit Festival* in Helsinki, in Finland, and will soon be in New York for the PAN performance festival.

Vernissage le samedi 31 mars 2001
à 15h

Entrée libre
du mardi au samedi de 12h à 17h

L'artiste sera présente à la galerie
du 31 mars au 14 avril
et du 24 au 28 avril

www.SKOL.qc.ca

460, RUE SAINTE-CATHERINE OUEST, ESPACE 511, MONTRÉAL, QC H3B 1A7 TÉL. : (514) 398-9322 TÉLÉC. : (514) 871-9830 SKOL@SKOL.QC.CA

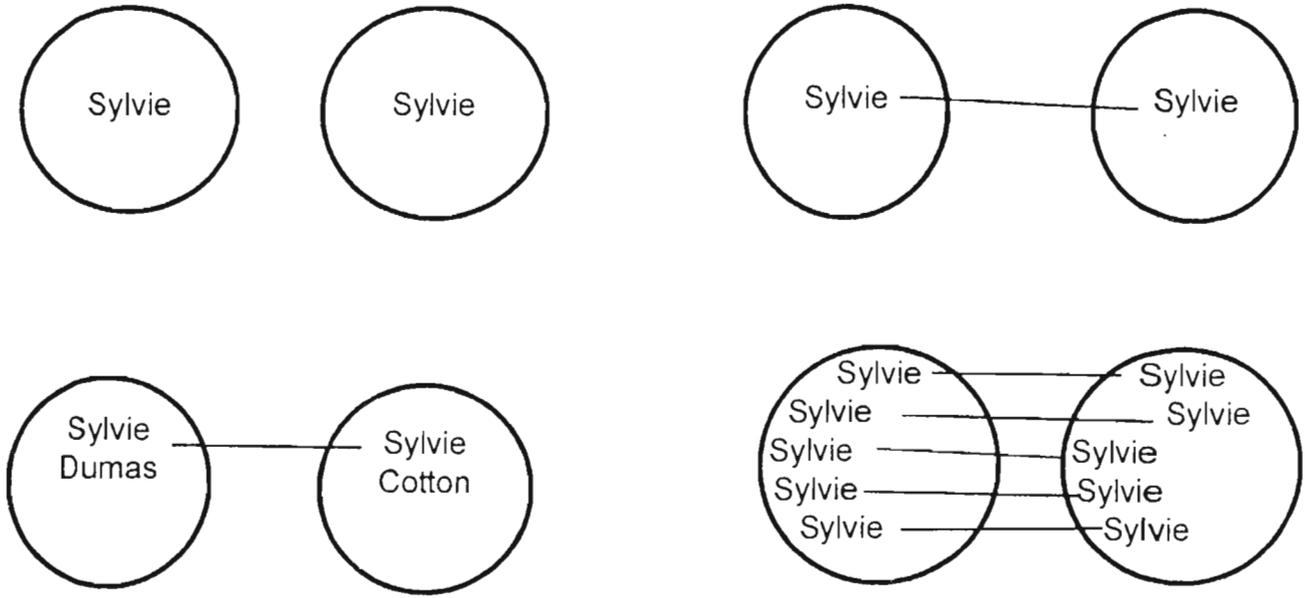


SKOL remercie ses membres, ses donateurs,
ses subventionneurs et ses commanditaires

APPENDICE E

COTTON, SYLVIE. 2001. COMMUNIQUÉ DU *THÉORÈME DES SYLVIE*
RÉALISÉ PAR SYLVIE COTTON.

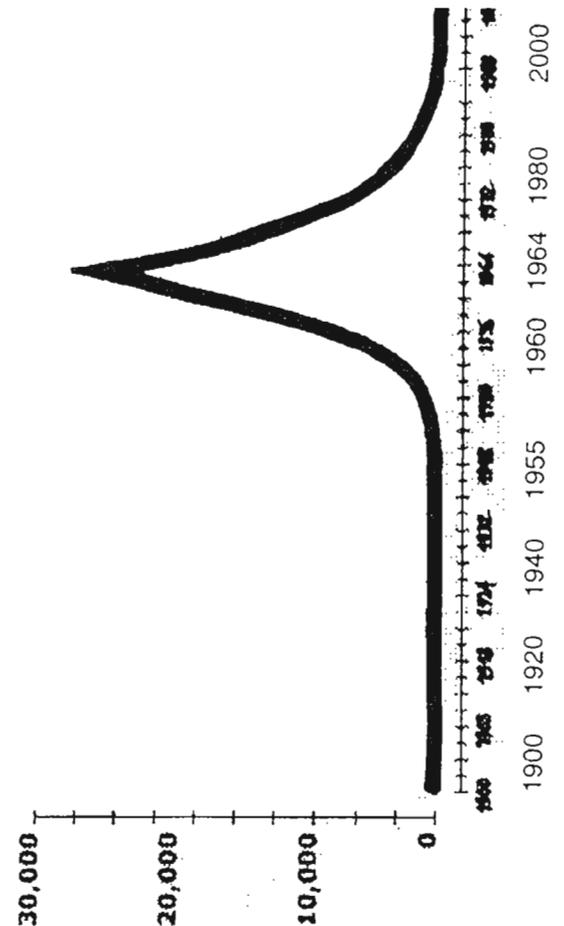
ENSEMBLES RELATIONNELS POSSIBLES



Le théorème des Sylvie [II]

Les Sylvie deviennent de plus en plus nombreuses. Au mur, autour de moi, les cercles se multiplient. Ils symbolisent des miroirs ou des portraits. Leur répétition devient aussi visuellement intéressante. Je me sens tout à coup entourée d'une nouvelle famille. La famille Sylvie. J'avais déjà la famille Cotton. Maintenant, apparaît cette nouvelle appartenance. Des soeurs partout. Les femmes n'ont pas de nom de famille. Dans ce projet, cet état de fait donne au prénom une densité historique particulière, placée en opposition avec la ligne généalogique du père. Mais il ne s'agit pas non plus de la ligne de la mère. Il s'agit de la ligne du prénom. En l'occurrence, il est féminin. Je nous imagine, la famille Sylvie, fonder un réseau d'échange de services, un club de plein-air ou un café philosophique. Je pourrais envisager un nouveau projet artistique avec chacune d'entre elles. Je vois grand. On pourrait aussi tout simplement se rencontrer chaque année, le 5 novembre, jour des Sylvie, célébré en mémoire de Sainte-Sylvie, mère de Saint-Augustin. Paraît-il. La plupart des Sylvie n'aiment pas leur prénom; elles le trouvent commun, banal. C'est qu'il a été très populaire. Comment se distinguer parmi, par exemple, 15 Sylvie d'une même classe (fait réel) ou entre 11 petites Sylvie habitant la même rue (fait réel)? Au moment d'affirmer son identité, comment s'y prendre dans un tel contexte? Est-ce déterminant? Les Sylvie ont-elles toutes une activité créatrice soutenue (professionnelle ou non) afin de répondre à un besoin d'expression d'une subjectivité, d'une individualité qui cherche à émerger au travers des autres Sylvie?

Les Sylvie au cours du XXe siècle



APPENDICE F

VERBATIM DES ENTRETIENS RÉALISÉS AVEC SYLVIE COTTON ENTRE
2003 ET 2006: *SITUATIONS, SUPPLÉANCES, LE THÉORÈME DES SYLVIE,*
ALTÉRITÉ, AUJOURD'HUI, C'EST AVEC TOI QUE JE VEUX ÊTRE TOUTE
SEULE ET MON CORPS TON ATELIER DANS LA SÉRIE DES TACHES DE
NAISSANCE RÉALISÉS À MONTRÉAL.
(DOCUMENT DE TRAVAIL)

VERBATIM: *Situations*²⁹⁵**Action 1: « DÉSIERER »****Décris-moi les quatre actions du projet *Situations***

Situations est un projet que j'ai proposé au centre d'artistes Articule pour la raison précise que ce centre était situé dans le même quartier où j'habitais et qu'il offrait un programme hors-les-murs. Autrement dit, je ne voulais pas faire un projet dans la galerie, je souhaitais le faire dans la rue, et je souhaitais intervenir sur un territoire commun. Le projet consistait à distribuer des mots aux gens du quartier et pendant quatre semaines, à raison d'un nouveau mot ou groupe de mots chaque semaine. Chaque distribution avait son format et sa méthode.

Le premier mot fut « DÉSIERER ». Il est venu en format carte d'affaires, en 1000 exemplaires. Ce mot, un verbe à l'infinitif, imprimé en rouge, a été distribué sur la rue St-Denis à deux reprises dans la même journée (au coin de Duluth puis au coin de Rachel), pendant deux heures le matin et deux heures l'après-midi. J'étais postée au coin de la rue, puis systématiquement, je donnais la carte à tout le monde qui passait devant moi. Il fallait pratiquement que je leur attrape la main, ou alors, je tendais la mienne et les gens se servaient. La rue St-Denis est devenue une artère hyper commerciale que j'ai vue se modifier en ce sens au fil des ans. Je voulais entre autres commenter ce phénomène qui consiste à désirer tant de choses, tant d'objets, et de croire qu'en possédant ces choses, nous nous réalisons, alors que c'est pure illusion. Aussi, avec les objets matériels, nous entretenons un désir précis. Par exemple, lorsque nous désirons un livre et que nous allons nous le procurer à la librairie, c'est très simple!

En ce qui concerne nos désirs dans l'existence, on est moins pressé d'aller se procurer ce qu'il faut pour les réaliser. Ou bien, on est moins précis, l'objet de désir reste flou. Sait-on même parfois exactement ce dont on a besoin? Disons que je n'avais pas cette prétention ou ce message à livrer. J'en parle maintenant, après coup. Mais il existait en sous-texte. Je ne donnais pas du tout d'explication, ni de justification. Je n'ai fait que distribuer ce mot qui a été interprété, lu, perçu et reçu de différentes façons. Parfois même ignoré et jeté. Mais d'après les commentaires que j'ai reçus pendant l'action, soit les gens pensaient que je faisais de la publicité pour une boutique, soit les gens pensaient que j'offrais des services sexuels, soit ils étaient intrigués tout en poursuivant leur chemin. Rares sont les gens qui se sont arrêtés pour me demander ce que je faisais, peut être deux ou trois, et alors là je leur expliquais.

²⁹⁵ Sylvie Cotton, entretien réalisé le 4 mars 2004.

Action 2 : « VIVRE »

La deuxième semaine, j'ai distribué le mot «VIVRE » (entre sept et dix heures par jour). Le support du mot consistait en un accroche-porte de couleur rouge. Le mot était imprimé en noir. J'en ai fait imprimer 5000. J'avais estimé que dans le quadrilatère où j'allais travailler, il y avait à peu près cinq mille logis. J'ai accroché le mot à chacune des poignées de porte des maisons, des duplex et des triplex. C'était très sportif, c'était performatif dans le sens où il y avait vraiment une dépense physique, un effort, à cause des escaliers et du travail de la marche.

Une énergie constante!

Oui. J'ai parfois croisé des gens qui entraient ou sortaient de chez eux. Certains me demandaient ce que je faisais. J'étais au seuil de leur porte, de leur intimité. Mais la plupart des gens ne me demandaient rien, comme pour la carte d'affaires. À ce propos, la plupart des gens, dans le milieu urbain, ou disons en société, se taisent ou feignent l'indifférence ou l'ignorance quand ils voient ou aperçoivent des situations incongrues ou inhabituelles.

Ils ne demandent rien?

Non.

Est-ce qu'il y avait un sens à utiliser le mot « VIVRE » ?

Oui, et je pourrais t'en donner plusieurs. Quand on décide d'élire une forme pour une œuvre ou un mot pour décrire quelque chose, on s'arrête à un moment précis, on choisit, et je crois qu'il y a presque toujours plusieurs raisons qui se mêlent à ce choix. Et avec le temps et le recul, après coup, on peut trouver encore d'autres raisons.

Donc, cette fois-là encore, je n'ai pas expliqué ou justifié mon choix aux gens, mais aujourd'hui, je pourrais en dire différentes choses. Par exemple, je me souviens qu'au départ, j'avais voulu écrire « DÉRANGEZ-VOUS » ou « LAISSSEZ-VOUS DÉRANGER » parce que l'accroche-porte est utilisé dans ce contexte dans les hôtels, « NE PAS DÉRANGER ». Cette fois, je voulais déposer chez les autres une urgence : faisons quelque chose de ce précieux temps qui nous est donné. J'avais donc envisagé plusieurs idées.

Avant de choisir seulement le mot VIVRE, je me souviens que je voulais écrire du côté recto du carton le mot «VIVRE » puis au verso le mot «MOURIR ». Ce sont les

deux choix qu'on a réellement dans cette existence avant de mourir *anyway* : vivre ou mourir. Finalement, je n'ai pas opté pour cette solution parce que je l'avais jugée trop violente ou radicale. Mais dans tous les cas, je te dirais que le choix final cherchait à signifier : vivons pleinement maintenant, vivez pleinement, je veux vivre pleinement, je souhaite que nous vivions pleinement.

Que les gens prennent conscience qu'ils sont en vie?

Oui, car c'est tout ce qu'on a, ce passage dans le vivant. Nous pouvons en faire ce qu'on veut, s'y abandonner ou y résister, et on l'oublie. Ce n'est pas une vision positiviste que je veux signifier ici. Je veux que ce soit clair. C'est un regard par rapport au réel avec lequel on est tous pris. Mieux vaut l'accueillir et s'en laisser traverser que de tenter de l'ignorer.

Action 3 : Les phrases : « Qu'en penses-tu », « Je t'aime », « Tu es belle », etc.

Passons à la troisième action.

Donc, la troisième semaine, j'avais décidé de distribuer des mots dans les bars. C'est un quartier où on trouve beaucoup de bars, où les gens sortent pour rencontrer des gens qu'ils connaissent déjà ou pour essayer de rencontrer des personnes qui ne se connaissent pas. J'ai voulu cette fois-là, aller sur le terrain de la conversation, de la séduction, de l'approche communicationnelle.

Où les gens se retrouvent socialement.

Oui, mais même lorsqu'ils se connaissent, ils ne s'y retrouvent pas toujours vraiment. Et puis, il y a ceux qui ne se connaissent pas, qui se regardent, qui aimeraient se parler, et qui parfois se parlent ou qui ne se parleront jamais. J'ai distribué des phrases en lien avec cet espace de l'approche et de l'audace nécessaire qui lui est souvent associée : « Je veux te parler, Je ne comprends pas, Oui, ça me plairait, Que veux-tu dire?, Tu es belle, Je t'aime, Et toi?, Pourquoi?, Moi aussi! ». Je distribuais tous les cartons indifféremment à tout le monde. J'ai dit « Je t'aime » à des centaines de personnes. J'ai dit à des centaines de femmes « Tu es belle ».

Pour favoriser un rapprochement avec l'autre?

Ça pouvait devenir un outil communicationnel effectivement... ou un simple objet de réflexion. À cette époque, je travaillais dans un bar. J'étais une observatrice aux

premières loges de ce genre de situations. En travaillant derrière un bar, on entend tout des conversations, on voit tout des approches et des tentatives de communication, puis des malaises ou des joies qu'elles entraînent. Comme j'ai aussi distribué les cartons dans le bar où je travaillais, j'ai pu être témoin de l'utilisation qu'en ont faite les gens immédiatement et pendant les semaines qui ont suivi.

C'était très intéressant. Certains m'ont aussi rapporté les avoir utilisés dans leur vie privée. Par exemple, quelqu'un m'a dit qu'il avait déposé un carton dans la boîte aux lettres de quelqu'un qu'il souhaitait connaître, tandis qu'une autre en a glissé un dans la main de son copain pour provoquer un dialogue. Ce prolongement en dehors du présent de l'action initiale me plaît. L'objet passe aux mains des autres et devient leur propre instrument d'action.

Action 4 : « Oser »

La dernière semaine a été consacrée à la quatrième action. Pendant une journée, j'ai travaillé devant une fruiterie située sur la rue Rachel, bordée par la piste cyclable. J'ai acheté une caisse de pommes au propriétaire de la fruiterie et avec son autorisation, je me suis installée devant son commerce, sur le trottoir où, à l'aide d'un « exacto », j'ai gravé dans chaque pomme le mot « OSER ». Puis, j'offrais une pomme à chaque passant. Cette dernière action renvoyait à un projet que j'avais fait en 1997 pendant une résidence d'écriture au Lobe à Chicoutimi. Après deux semaines de travail, j'en étais venue à écrire des mots sur des pommes. J'avais fabriqué une immense jatte en plâtre dans laquelle j'avais déposé les pommes.

Lors du vernissage, j'invitais le public à choisir une pomme - donc un mot - et à la manger. En mangeant la pomme, ils assimilaient symboliquement le sens du mot qu'elle arborait. Au contraire, s'ils ne la mangeaient pas, elle se ratatinait, et symboliquement aussi, ils perdaient l'occasion d'en saisir le sens.

Comment les gens réagissaient face à cette action-là ?

La plupart prenaient la pomme comme un cadeau reçu sur le chemin du travail. C'était une offrande.

Est-ce que tu donnais le fruit directement en le tendant vers l'autre?

Oui. Ou alors, je lui proposais de choisir une pomme directement dans la caisse.

Contexte entourant les quatre actions de *Situations*

Chaque distribution, insertion ou infiltration, opérait selon un outil particulier : la carte d'affaires, l'accroche-porte, le carton, la pomme, et chaque fois, sur un terrain social différent. La rue, où tout le monde court parce qu'il faut acheter des choses ou se rendre quelque part; le bar où il fait noir et l'espace sonore est saturé et où les gestes prennent une signification d'autant plus intense; les portes des maisons qui représentent des seuils vers l'intimité.

Informations

Situations

Cadre : Projets spéciaux Article

Lieu de réalisation : Rues du plateau Mont-Royal (Rachel/St-Denis, Sherbrooke/Parc Lafontaine)

Dates : Du 16 mai au 10 juin 1999

Organisateurs : Sylvie Cotton

Durée de l'action : « Vivre » : 1 semaine, « Désirer » : 2 demi-journées, « les phrases » : une soirée, « Oser » : une journée

Public : Aléatoire, non averti (distribution d'environ 4500 accroche-portes, 1000 cartons « Désirer », 2000 cartons affichant les phrases et 75 pommes.

Réception critique

Article. 1999. projets spéciaux, « Déranger ». Communiqué du centre d'artistes Article, (juin).

Loubier, Patrice. 2001. « Avoir lieu, disparaître sur quelques passages entre art et réalité », *Les Commensaux*, sous la direction de Patrice Loubier et Anne-Marie Ninacs, Montréal, Skol, p. 19-29.

_____. « Énigme, offrandes, virus : Formes furtives dans quelques pratiques actuelles, L'idée de communauté », *Parachute*, Montréal, n°101 (janvier-février-mars), p. 99-105.

Documents de l'action

Cartons, photographies

VERBATIM : *Suppléances*²⁹⁶

Parle-moi de *Suppléances*.

Je dois te parler de mon intention première. Ma proposition déposée à La Centrale consistait en un projet d'insertion hors-les-murs ayant pour objet d'intervention le dictionnaire. Il s'agissait dans un premier temps de collectionner des définitions du mot FEMME parmi les membres du Centre et de les imprimer sur des étiquettes autocollantes, puis d'aller les disséminer dans le plus grand nombre de dictionnaires possible. Dans les librairies, les bibliothèques, chez les individus.

Parce que La Centrale est un centre d'artistes pour les femmes artistes?

Oui, et comme j'utilise souvent le mode de l'insertion, de l'infiltration, cette fois, je souhaitais infiltrer à la fois la communauté des membres du Centre, en leur demandant de participer à définir le mot femme, et la communauté sociale en créant, toujours avec les membres, une escouade de dissémination qui se serait étendue dans la ville pour intervenir clandestinement dans les dictionnaires. Ce que je nommais « terrorisme doux ».

La Centrale représentait l'organisateur?

Oui. Et les membres du conseil d'administration et de l'assemblée générale devenaient les actrices du projet. Je souhaitais travailler avec la communauté du Centre, les impliquer dans la mise en forme du projet, contenu et contenant.

Travailler avec elles sur la définition de la femme?

Oui, et pas dans le but d'élire une seule définition, mais une pléiade de définitions.

Est-ce que ça pouvait être une définition personnelle de la femme?

Oui. Finalement, mon exposition a été repoussée dans le calendrier pour qu'elle soit intégrée dans l'année de programmation thématique intitulée « Les filles de la Cité » et à ce moment-là, donc deux ans après le dépôt de mon projet sur le dictionnaire, j'étais

²⁹⁶ Sylvie Cotton, entretien réalisé le 1^{er} avril 2004.

ailleurs, les préoccupations liées à mon travail s'étaient déplacées. J'ai donc embrayé sur *Suppléances*.

Tu avais développé autre chose.

À cette époque-là oui, bien que je considère le projet du dictionnaire comme étant toujours valable et possiblement réalisable.

J'ai donc laissé tomber ce projet et j'ai décidé d'effectuer une résidence de sept semaines dans l'espace de la galerie et de ne rien y exposer d'autres que des gestes faits seule ou avec d'autres, ce que j'ai nommé du réel en marche.

C'était une installation qui demeurait là?

Il y avait en réalité une installation de base à laquelle chaque jour se greffaient les traces de quelques actions. Cette installation représentait un pont. J'ai voulu amener le réel dans la galerie au lieu d'y transporter de la représentation. C'était en sens inverse des actions que j'avais faites jusque-là dans l'espace de la rue par exemple.

C'était pour que les gens expérimentent ces objets qui rappellent le quotidien?

Non, pas tout à fait pour qu'ils les expérimentent, mais plutôt pour qu'ils les créent, les choisissent, les montrent. C'est pour cette raison que j'ai titré le projet *Suppléances* parce que justement, ce sont les autres qui prenaient l'espace à ma place ou avec moi. Pendant cinq semaines, j'étais toujours là, mais je ne décidais pas de tout. J'ai bâti un horaire et organisé des activités.

Avant de parler des activités, je veux revenir sur cette chose que j'avais installée dans l'espace et qui faisait un pont entre la galerie, le monde de l'art, et le corridor, le monde de la vie. J'ai fait construire une grande structure en bois sur mesure. Sa forme épousait l'architecture de l'espace. Elle avait quatre pieds de haut et des escaliers pour monter dans la galerie et d'autres au bout pour descendre au bureau. En arrivant à l'entrée de La Centrale, il fallait donc monter six marches pour pénétrer dans l'espace. On se retrouvait alors sur une grande passerelle.

La passerelle faisait donc un premier segment entre l'entrée et le bureau, puis il y avait aussi un autre segment vers la droite qui ne se rendait pas tout à fait au mur. Tout cela créait une sorte de T qui incluait une colonne déjà présente au cœur de l'espace et au bas de laquelle j'avais laissé un trou. Là, on pouvait s'asseoir, les pieds dans le vide. Cette structure, divisait l'espace en trois sous-espaces : un grand rectangle à gauche, un couloir au fond à droite, puis un espace plus carré devant.

La collection d'objets que j'avais apportée consistait en une vingtaine de matelas, un lecteur CD portatif, une lampe, de la vaisselle, une caméra photo et quelques vêtements. S'y trouvait aussi un tas de cordes emmêlées. Ces objets n'étaient pas des œuvres, mais des outils permettant d'installer l'espace comme nous le voulions.

Que s'y passait-il?

Toutes sortes d'activités s'y déroulaient. Elles étaient liées : 1. soit au lieu de la galerie comme espace officiel de monstration (construction de l'immense passerelle); 2. soit à la personnalité de La Centrale qui a pour mission de diffuser l'art des femmes artistes (invitation à des femmes militantes et/ou artistes; 3. soit à mon univers artistique professionnel (invitation à des artistes avec lesquels je collaborais déjà pour continuer notre travail sur place devant public, comme par exemple les membres du *Playgroup*, Massimo Guerrera, Nathalie Claude ou Karen Spencer ou à des professeurs en histoire de l'art à donner leur séminaire dans la galerie au lieu de la salle de cours habituelle); soit à mes proches (amis ou parents). Les actions étaient variées : bed-in, performances, rencontres, conférences. En résumé, on pourrait dire que j'ai exposé mes liens en invitant des personnes qui font partie de ma vie à poursuivre leur activité normale, mais publiquement ou à mener une action avec moi que nous avons décidée ensemble au préalable. Par exemple, j'ai invité ma mère à faire le récit de sa vie, ou encore, mon amie Claire, hortultrice, à donner une conférence sur les roses.

Il s'agissait de faire entrer l'art dans le quotidien?

Plutôt le contraire : rendre visible le quotidien dans l'espace de l'art. Le quotidien dans l'art, bien qu'avec de petites différences, mais avec le moins de travestissements possible. Par exemple, quand j'ai demandé aux employées de La Centrale de passer l'après-midi dans la salle d'exposition alors que je m'occupais personnellement des tâches au bureau à leur place.

Ce qui allait quand même vraiment à l'encontre du quotidien pour elles.

Oui. Comme lorsque j'ai invité le groupe Stella à venir tenir sa réunion hebdomadaire dans la galerie. Stella est un groupe de défense des droits des travailleuses du sexe à Montréal. J'ai beaucoup d'admiration pour leur engagement qui représente un travail de fond souvent invisible. Chaque jeudi après-midi, elles tiennent une réunion pour faire le point sur leurs activités et leurs projets. Cette semaine-là, elles ont donc transporté leur rencontre dans la galerie. Elles y ont même apporté quelques éléments de leur environnement habituel : posters, plantes, etc. Le fait d'accepter mon invitation impliquait un risque pour les membres de Stella qui sont tenues à des règles éthiques.

Elles ont trouvé des moyens de tenir publiquement leur réunion tout en conservant le caractère souvent confidentiel des informations qu'elles échangeaient.

Elles devaient censurer leur discours.

En quelque sorte le défi consistait à ce qu'elles restent fidèles à leur position de militantes tout en préservant publiquement la vie privée des femmes qu'elles soutiennent. J'ai aussi marché huit kilomètres dans la galerie, dans l'espace corridor. Je l'ai fait pour amasser des fonds pour la fondation Farha qui lutte contre le sida. Cette action représentait une autre façon d'amener du réel dans la galerie.

Tous les jours, une nouvelle activité était planifiée : réunions d'organismes, cours universitaires, performances improvisées avec des amis artistes ou avec des étrangers, conférence sur les roses, démonstration de jouets érotiques, *bed-in*, rencontre avec ma mère, soupers. J'exposais mes liens et mes appartenances. J'exposais les autres avec moi.

Moi-même, j'ai intégré mes activités habituelles dans l'espace. Par exemple, j'avais un projet avec Karen Spencer. À cette époque, nous nous voyions une fois par mois pour faire un projet. Nous avons décidé, pour cette fois, d'aller chercher chez Artex, qui était situé au même étage, tous les documents de leur collection en rapport avec la performance, et de les exposer. J'y ai aussi invité Massimo Guerrera, car je participais à son projet *Porus*. Je lui ai proposé que notre rencontre se tienne à La Centrale au lieu de chez moi comme à l'habitude. Pour cette occasion, nous avons fait quelque chose de nouveau c'est-à-dire, qu'au lieu de dessiner, nous avons dansé dans l'espace en préparant une chorégraphie très spontanément. Je pourrais te donner encore des dizaines d'exemples.

Tu verras la quantité d'activités en consultant l'horaire. C'était très riche. Un dernier exemple : j'ai invité deux professeurs de l'UQAM à dispenser leur cours dans la galerie. Louis Jacob a donné le cours *Art, Culture et société*. Après sa période de cours, j'ai présenté mon travail et j'ai proposé aux étudiants (il y en avait à peu près soixante-cinq) que nous fassions une action ensemble. En fait, nous avons fait plusieurs actions performatives simultanément en sous-groupes.

En quoi consistaient ces actions?

Un premier groupe d'environ quarante étudiants étaient étendus dans la grande pièce. Je leur ai proposé qu'ils se couchent sur les matelas et qu'ils fassent le récit de leur vie en même temps et à voix haute. Ensuite, dans le couloir, quatre paires d'étudiants se transportaient les uns sur les autres en rampant sur le plancher. Dans la pièce carrée, environ une douzaine d'étudiants eux s'employaient à démêler la corde en silence. Il y en avait aussi un qui sablait la surface d'un mur et une dernière qui poursuivait une action amorcée par moi dans un dictionnaire et qui consistait à effacer avec du blanc correcteur

tous les mots qui ne sont pas en lien avec la sexualité, la sensualité, l'amour. Donc, en fait, de garder tous les mots qui ont un rapport avec ce thème dans le but de faire un long poème érotique. (Malheureusement, pendant le mois, quelqu'un a vandalisé le dictionnaire. Mais c'est une autre histoire.) Bref, nous avons mené ces actions ensemble et ça a créé un moment formidable.

Dans le projet avec les étudiants, y avait-il un rapport avec le thème des femmes?

Bonne question! Non. Dans cette activité, le lien à tisser avec le lieu de La Centrale était l'art. (J'aime toujours créer un lien entre l'œuvre et le lieu de sa monstration. Ça me vient de Buren qui m'a beaucoup influencé en fait.) Comme les centres d'artistes ont aussi un rôle d'éducation et de sensibilisation, le fait de demander à des étudiants de réaliser une performance représentait une excellente manière, à mon avis, de les intéresser à une forme parmi les nouvelles pratiques artistiques. D'ailleurs, beaucoup d'étudiants m'ont remercié pour cette expérience qu'ils avaient jugé marquante. Certains ont fait des travaux académiques sur le sujet alors que d'autres m'ont fait des entrevues. Deux années plus tard, une étudiante m'a même recontactée parce qu'elle souhaitait faire un documentaire sur mon travail.

L'autre professeure invitée était Carole Tardif. Elle enseigne au département de géographie à l'UQAM, et y tient un cours intitulé *Espace sexué des villes*. Cette fois, le lien passait donc par les femmes et leur corps, c'est-à-dire comment l'urbanité est organisée pour ou contre la sécurité des femmes, et comment les femmes se sentent dans l'espace urbain. Après son cours, elle m'a demandé de parler aux étudiantes (il n'y avait que des femmes) de mes performances par lesquelles très souvent j'ai pris des risques comme être humain et parfois comme femme dans le sens où nous avons appris à catégoriser des gestes comme étant féminins ou non féminins. Lors d'une performance, j'ai par exemple embrassé des inconnus dans un ascenseur où nous étions enfermés ensemble, moi les yeux bandés.

Ce n'était pas un obstacle pour toi?

Non. La performance est un espace d'expérimentation et de liberté.

Informations

Suppléances

Cadre : La programmation « Les filles de la Cité »

Lieu de réalisation : Centre d'artistes autogérés, La Centrale, Montréal

Dates : 7 septembre au 5 octobre 2002

Organisateurs : Comité de programmation de la Centrale (membres du conseil d'administration et de l'assemblée générale)

Durée de l'action : Cinq semaines

Public : Varié

Réception critique

Dubois, Christine. 2004. www.lacentrale.org/exposencourstextEsco9.html, consulté le 3 février.

_____. 2002. « Suppléance ». Communiqué du centre d'artistes La Centrale : Montréal.

Echenberg, Rachel, 2004. « Relational, Aesthetics : the Artist, the Other and the Present Tense », *MA Visual Performance* (février), p. 1-14.

Hasinoff, Amy, 2002. « Peerless Performance, Sylvie Cotton brings her unique performance art back to Montreal », *McGill Daily Culture*, (16 septembre), p. 13.

Delgado, Jérôme. 2002. « Rentrée performante », *La Presse*, Montréal, (15 septembre), p. E6.

Documents de l'action

Photographies et extraits vidéo sur CD.

Cotton, Sylvie. 2002. Horaire des activités de La Centrale et document *mot de passe*.

VERBATIM: *Le Théorème des Sylvie*²⁹⁷

Là, tu vas me parler du *Théorème des Sylvie*.

Il s'agit d'un projet d'art action proposé à Skol en 2000-2001 pour l'année spéciale intitulée *Les Commensaux*. Pour cette année de programmation, j'avais fait deux projets, *Happy Fake* à l'automne 2000, puis *Le Théorème des Sylvie* en avril 2001. Donc, deux projets différents. En résumé, *Le Théorème des Sylvie* consistait à utiliser le fil téléphonique pour rejoindre d'autres Sylvie afin de converser.

Maintenant, en détail, voici comment j'ai réalisé cette action. J'ai utilisé la petite salle de Skol qui est située derrière. J'ai fait refermer le mur, installé une porte vitrée et fait repeindre les murs en noir avec de la peinture à tableau. J'ai installé dans l'espace deux fauteuils, des coussins, un tapis, une table basse et une ligne téléphonique. Puis, pendant cinq semaines, sauf une semaine où j'étais à New York pour les autres projets

²⁹⁷ Sylvie Cotton, entretien réalisé le 5 mai 2004.

dont je t'ai déjà parlé, j'étais présente à la galerie de midi à cinq heures, cinq jours par semaine et, de ce bureau/salon, je composais des numéros de téléphone et demandais : «Y-a-t-il une Sylvie qui habite chez vous? »

Tu ne t'arrêtais pas seulement au « S » ou au prénom Sylvie?

Ma méthodologie a changé plusieurs fois et s'est raffinée. Au départ, je composais les numéros au hasard, ensuite, je cherchais les entrées «S» dans le bottin, puis carrément celles affichant «Sylvie». Je souhaitais d'abord commencer à partir du plus large possible pour voir comment le hasard me mènerait, mais après, j'allais directement au « S ».

La première fois que j'ai fait cette action, c'était dans un workshop à Joliette. Avec l'artiste incroyable Esther Ferrer. Pendant quatre jours, nous étions plusieurs artistes à travailler avec elle. Chaque jour, nous faisons une nouvelle action à partir d'un thème qu'elle nous donnait. Un jour, mon action a consisté à prendre le téléphone et à composer des numéros jusqu'à ce que je trouve une Sylvie. Ça a pris environ vingt-cinq minutes. Je lui ai expliqué la situation et elle a accepté de parler avec moi, de jouer avec moi. C'était très intéressant et drôle. J'ai décidé de reprendre cette action que j'avais menée de manière plus intime et de l'étendre à une situation plus vaste et de manière plus organisée. Je l'ai donc fait à SKOL pendant toutes ces semaines.

J'ai finalement trouvé soixante-douze Sylvie. Chaque fois que je trouvais une Sylvie, après notre conversation, je marquais sa présence et son identité par un cercle que je traçais à la craie sur les murs transformés en tableau noir. En fait, jour après jour, des cercles se sont mis à apparaître référant à une nouvelle Sylvie, faisant place à une constellation. Aussi, comme dans un espace de sororité, des sœurs apparaissaient. J'avais le sentiment soudain d'appartenir à une famille Sylvie. J'avais toujours eu une famille Cotton, maintenant, j'avais une famille Sylvie. Ça devenait très important de signifier leur présence visuellement.

Alors, le nom rassemblait?

Oui, forcément. À l'intérieur du cercle, j'inscrivais des données codifiées. Par exemple, le nombre de nos conversations, parce que parfois, nous nous parlions à plusieurs reprises, nous nous rappelions, je laissais un message, elle me laissait un message, etc. Donc, la méthodologie impliquait des codes, des flèches. J'ai un cahier qui explique tous ces détails, dans lequel je notais tout, chaque jour. Je te le montrerai. Aussi, la première semaine (je crois), j'ai élaboré un questionnaire. J'ai senti le besoin de faire un questionnaire, peut-être pour avoir une uniformité à la base des conversations. Ensuite, l'échange se poursuivait ou pas.

Pour mettre une base...

Oui, installer une base commune. J'ai encore tous ces formulaires, mais je te dirais que ce n'est pas l'élément le plus important. Le véritable projet commençait après le questionnaire. Car, soit la conversation se terminait parce que les personnes n'avaient pas envie d'aller plus loin ou soit, au contraire, s'amorçait une espèce d'engagement dans une conversation plus intime, plus profonde, plus libre, et à ce moment, ça devenait extrêmement intéressant. Comment deux personnes qui ne se connaissent pas en arrivent à tant de confidences? Le fait de ne pas se voir ni se connaître y est pour beaucoup.

Plusieurs liens sont à faire avec l'espace psychanalytique que je compare souvent à l'espace performatif. Avec les questions auxquelles j'ai eu des réponses, j'ai voulu faire des statistiques sur la personnalité des Sylvie. C'était un peu l'idée du *Théorème des Sylvie*. J'ai bien vu en effet qu'il y avait des points en commun, des traits de caractéristiques communs, mais au bout du compte, ce n'est pas l'aspect qui m'a curieusement le plus intéressé. Mon intérêt s'est déplacé sur la richesse des échanges entre deux inconnus, situations que j'avais déjà abordé avec deux projets menés les yeux bandés. J'ai préféré les conversations spontanées aux statistiques. J'ai préféré le côté immatériel et impermanent de l'entreprise. Certaines des Sylvie ont voulu me rencontrer. À la fin, j'ai donc organisé une journée des Sylvie et je les ai toutes rappelées pour les inviter. Une douzaine sont venues et nous avons mangé et discuté.

Au moment où tu conversais avec elles, ton idée de départ était-elle de les rassembler à la toute fin, de leur proposer directement?

Non. Je croyais que nous n'allions jamais nous voir.

L'idée de départ, le but du projet n'était donc pas de réaliser une rencontre collective à la toute fin?

Non.

C'est pourtant de cette manière que le projet s'est terminé.

Oui, mais je ne veux pas le voir comme la fin, je le vois juste comme un événement dans le projet. J'aurais pu ne jamais les voir et mon projet aurait été complet et parfait parce qu'il a permis cette qualité d'abandon à l'autre.

Donc, le côté intime, l'anonymat, demeure souvent présent.

Oui, il est équivalent aux actions des yeux bandés. Cette fois par contre, je rentrais dans le foyer de quelqu'un d'autre par le biais du téléphone.

Sauf que là ce n'est pas le silence, mais l'écoute!

Tu as raison de le mentionner, car c'est en effet le contraire. Bien que dans les projets développés autour du silence, l'écoute est aussi primordiale, elle est différente. Oui, l'écoute puis le partage.

Informations

Le Théorème des Sylvie

Cadre : Les Commensaux

Lieu de réalisation : Montréal, Centre des arts actuels SKOL

Dates : Du 31 mars au 28 avril 2001, mercredi au samedi 12h à 17h, sauf la semaine du 20 avril où l'artiste réalise une performance à New York : *Blind Square* et *Blind Journey*

Organisateurs : Patrice Loubier et Anne-Marie Ninacs

Durée de l'action : 5 semaines

Public : Environ 250 visiteurs au centre et les 72 Sylvie contactées par l'artiste

Réception critique

Cotton, Sylvie. 2001. Communiqué du *Théorème des Sylvie* réalisé par Sylvie Cotton.

Skol. 2001. « Résonance ». Communiqué du centre d'artistes Skol : Montréal.

Interview radiophonique avec Michel Marmen, Radio-Canada.

Émission culturelle, télévision de Radio-Canada.

Delgado, Jérôme. 2001. « Sylvie cherche des Sylvie », *La Presse*, Montréal, (samedi 7 avril).

Tourangeau, Sylvie. 2001. « Du commun à la communauté : semer des signes d'humanité », *Les Commensaux*, sous la direction de Patrice Loubier et Anne-Marie Ninacs, Montréal, Skol, p. 131-134.

Loubier, Patrice. 2001. « Énigme, offrandes, virus : Formes furtives dans quelques pratiques actuelles, L'idée de communauté », *Parachute*, Montréal, n°101 (janvier-février-mars), p. 99-105.

Documents de l'action

Photographies, macarons, les écrits de l'artiste lors du déroulement de l'action disponibles dans les archives à l'atelier de l'artiste.

VERBATIM : *Altérité*²⁹⁸

Altérité en 2001, est une performance que j'inscris dans le corpus *Mon corps mon atelier* débuté au Japon. Suite à cette première expérience, une série d'œuvres ont décliné à partir du même thème: *Mon corps mon atelier: Homéopathie* (Italie, Estonie, Finlande) *Mon corps mon atelier: Esthétique* (Espagne), *Mon corps mon atelier: Exposition* (Espagne), *Mon corps mon atelier: Amour* (Montréal). Dans cette série, mon corps est le principal matériau d'une expérience souvent très simple. Dans le cas de *Mon corps mon atelier: Altérité*, créée au Centre culturel catalan de Barcelone (CCCB) et plus tard à Montréal, j'ai d'abord demandé aux gens de sortir de la salle de spectacle et de me suivre jusqu'au hall de l'étage, devant les ascenseurs. Je souhaitais sortir de l'espace spectacle pour nous réunir dans un non-lieu, une antichambre, un espace de réalité en opposition à un espace de représentation. Chacun a trouvé sa place debout ou assis. J'ai sorti une bouteille d'eau d'un sac ainsi qu'un bol en plastique, puis deux serviettes. J'ai vidé l'eau dans le bol. J'y ai lavé mes mains, sans savon, dans l'eau seulement, puis je les ai séchées avec une serviette. Ensuite, j'ai demandé à tout le monde de laver ses mains dans la même eau. J'ai donc circulé avec le bol et les deux serviettes et présenté le bol à chaque personne présente pour qu'elle s'y plonge les mains. Je laissais la serviette pour la récupérer quelques minutes plus tard et enchaînais avec la personne suivante. L'action s'est déroulée à un rythme assez lent. Une soixantaine de personnes environ étaient présentes.

Est-ce que toutes les personnes présentes ont plongé les mains dans la bassine ?

Oui, sauf deux.

Est-ce que tu parlais avec les personnes ?

Non, je ne parlais pas. J'étais très absorbée. En fait, je préférais le silence et souhaitais n'oublier personne.

Tu passais directement le bol aux personnes ?

Oui, contrairement à Skol où le bol circulait librement entre les personnes d'une assemblée assise tandis que je donnais une conférence à l'avant de la salle. À Barcelone, c'est moi qui circulais parmi le public avec le bol et les serviettes. Après que chacun ait lavé ses mains, je suis retournée m'asseoir sur le banc où j'avais débuté la performance et

²⁹⁸ Sylvie Cotton, entretien réalisé le 4 mars 2004.

j'ai pris un entonnoir que j'avais pris soin de laisser dans un sac. J'ai retransvidé l'eau dans la bouteille de plastique et j'ai bu l'eau de lavage des mains.

Jusqu'à la dernière goutte ?

Jusqu'à la dernière goutte.

Maintenant, j'aimerais aborder la nature de cette performance, de cette action. Cette action renvoie au geste quotidien de se laver fréquemment les mains, d'utiliser l'eau. Je voudrais connaître ton discours sur le rapport à l'autre dans cet échange.

Ta question soulève plusieurs pistes. D'abord, je dois dire que cette action était réalisée en prolongement de *Mon corps mon atelier: Homéopathie*, pendant laquelle, selon la même méthode, je buvais l'eau de mon bain. J'absorbais mes saletés sous la forme d'une petite dose. C'est donc suite à cette première œuvre, réalisée en Italie et en Estonie, que j'ai décidé de faire cette performance où, cette fois, je n'absorbais pas seulement « mon eau sale », mais celle aussi des autres. À partir de ce fait, il y a plusieurs pistes d'interprétation. Si on l'aborde par le biais de l'homéopathie, on peut le lire comme une tentative d'acceptation de l'autre en soi. On croit souvent que l'autre est la source de nos problèmes, de nos maux. Rarement qu'il puisse représenter la solution. On peut aussi l'aborder comme une rencontre avec l'autre par le biais de l'ingestion, c'est-à-dire goûter à l'autre. En fait, comme presque partout dans mon travail, il a été question d'organiser une rencontre, simplement, cette fois, elle est plus subtile. Il faut garder en tête que les gens ne savaient pas que j'allais boire l'eau. C'est très important : ils ne savaient pas ce que j'allais en faire.

Par contre, ils acceptaient quand même de se tremper les mains dans une eau où tout le monde se les trempait les mains.

Oui, tu as tout à fait raison de le mentionner.

C'est quand même déjà beaucoup de partager une eau commune avec plusieurs personnes, c'est déjà quelque chose!

Oui, déjà ça, c'était une œuvre. J'aurais pu exposer l'eau sale. Mais ce que j'aime lire dans cette action, c'est qu'en absorbant l'autre, je risque d'être différente, altérée. Dans chaque performance se tient un risque. Comme dans chaque œuvre. Comme dans chaque rencontre ou relation lorsqu'on s'abandonne, on risque une altération intérieure signifiante. Les autres sont certainement présents dans nos vies pour que nous nous

transformions. Ce qui est amusant, c'est que pendant les jours qui ont suivi, je me sentais justement différente.

C'était une sorte d'inquiétude ?

Non. Pas du tout une inquiétude. Mais physiquement, dans mon ventre, je sentais que je portais «quelque chose ».

Comme une partie de l'énergie de tous ceux qui se sont trempés les mains dans l'eau que tu as absorbée?

Peut-être. Si on veut. Mais le fait est que j'ai concrètement absorbé de la saleté, toutes sortes de matières mélangées. Alors, bien entendu il a fallu filtrer tout ça! Il n'y a là rien de métaphorique. L'expérience est réelle. Véritablement, cette saleté devait traverser le système du corps. Et puis, je parle de saleté, mais ce n'est pas négatif. Ce n'est en fait ni positif, ni négatif; simplement c'est un fait. Je considère que l'expérience a été marquante. Je suis très contente de l'avoir faite. Parmi toutes les actions que j'ai réalisées, elle représente une de celles que je préfère.

Informations

Mon corps mon atelier : Altérité

Cadre : Festival international de performance e'Bent 02

Lieu de réalisation : Centre Culturel Catalan de Barcelone (CCCB)

Dates : 25 octobre au 9 novembre (Sylvie Cotton : 29 novembre 2002)

Organisateurs : Angel Pastor

Durée de l'action : Environ 1 heure

Public : Public du festival, environ 60 personnes

Réception critique

Casellas, Joan. 2003. *Curator*, « Una Accio », (février-mars), Barcelone.

Barba, David. 2002. *La Vanguardia*, «Performances: arte efímero en acción», Barcelone.

Documents de l'action

Vidéo, photographies

DVD Ebent' 02

VERBATIM : *Aujourd'hui, c'est avec toi que je veux être toute*²⁹⁹

Les Promenades représentent une série d'œuvres que j'ai débuté en 2001 et qui consiste à passer du temps avec des inconnus selon des conditions particulières. Il s'agit d'œuvres participatives que j'ai réalisées par exemple à Toronto en ayant les yeux bandés, en Serbie en marchant main dans la main, en Finlande en silence ou à Rouyn-Noranda alors que je m'en remettais totalement aux autres pendant trois jours et trois nuits. En général, les conditions demeurent très simples, mais tout de même engageantes. Aussi, la participation implique une durée minimale de trois heures car je considère que ce temps correspond au temps minimum nécessaire pour établir un contact plus sérieux avec quelqu'un.

La dernière promenade que j'ai réalisée s'est déroulée à Montréal et s'intitulait *Aujourd'hui, c'est avec toi que je veux être toute seule*. C'était la première fois que je menais une promenade à Montréal. L'action s'échelonnait sur quatre jours au rythme de deux participants différents par jour; un premier le matin pendant trois heures, et un second l'après-midi pendant trois heures. Je participais au festival biennal Vastistas, organisé par le théâtre La Chapelle; c'est là que les participants, recrutés par le théâtre, venaient me rencontrer. La condition était encore très simple mais contrairement aux expériences précédentes, elle était moins concrète, plus floue: il s'agissait de marcher tout en étant attentif l'un à l'autre ainsi qu'aux situations et objets que nous croisons. Nous nous rendions sur le Mont Royal (sauf avec une personne, on est allé jusqu'au fleuve, mais sinon, nous sillonnions plutôt la montagne ou son flanc, le parc Jeanne-Mance). Nous cheminions donc ensemble en parlant doucement puis en ramassant des petits objets qu'on trouvait; surtout des branches, bref des écofacts. Nos promenades étaient lentes. Au retour, nous nous réservions du temps pour faire un assemblage spontané avec les objets ramassés. J'avais installé dans le café du théâtre une surface de travail; c'était notre atelier de fortune. Sur cette surface, on assemblait les objets. Puis avec l'ombre que la lumière jetait autour des formes ainsi créées, on réalisait un dessin en calquant le contour des objets. Donc, à quatre mains, on créait un dessin ou deux que je gardais sur place. Chaque jour, se déroulaient de nouvelles promenades et s'ajoutaient de nouveaux dessins. J'ai tout conservé et j'en ai tiré deux objets: un nouveau cahier et une sculpture en plâtre. Le cahier contient les dessins que nous avons faits et quelques phrases-clefs qui ont animé nos parcours, tandis que la sculpture est formée de tous les objets (ou presque) que nous avons collectés sur la route et qui avaient servi aux assemblages.

Informations

Aujourd'hui, c'est avec toi que je veux être toute seule

Cadre : Festival Vastistas

Lieu de réalisation : Montréal, Théâtre La Chapelle

²⁹⁹ Sylvie Cotton, entretien réalisé le 17 février 2006.

Dates : 1^{er} au 4 février 2006

Organisateurs : Richard Simas, directeur artistique, théâtre La Chapelle

Durée de l'action : 3 heures par personne, deux fois par jour pendant 4 jours

Public : 8 participants

Réception critique

Aucune

Documents de l'action

Cahier de dessins

QUESTIONS SUR LES PROMENADES DE SYLVIE COTTON EN GÉNÉRAL³⁰⁰

Quelle est ton intention dans les promenades? Est-ce que c'était d'expérimenter l'abandon, la proximité avec l'autre?

La racine première, qui est commune à toutes les promenades, c'est de passer du temps avec quelqu'un que je ne connais pas et qui ne me connaît pas dans le but de faire naître une rencontre, une vraie rencontre. Même si elle est établie dans un temps déterminé, je souhaite que ce soit un moment privilégié. Les notions d'abandon, de confiance viennent ou ne viennent pas.

Donc, ton intention était de créer une rencontre avec la personne?

Oui. Une rencontre profonde.

Où situes-tu la notion d'abandon, de proximité, de confiance et de responsabilité dans tes promenades? J'imagine que chaque rencontre est différente donc, l'abandon se vit de manière différente avec les personnes et ainsi de suite avec les autres notions. Est-ce que tu recherches l'abandon, la proximité?

Les choses se font d'elles-mêmes. La chimie ne se commande pas. J'installe un climat et une condition, je m'ouvre et j'observe. On développe intensément ou non. Je suis consciente des limites que cette approche comporte. Je les respecte.

³⁰⁰ Sylvie Cotton, entretien réalisé le 24 mars 2006.

Tu ne recherches pas nécessairement ça, le risque de l'abandon, la proximité ou la confiance?

Oui, mais je ne le force pas. Je risque et je m'abandonne à ce qui est là.

Il y avait une chimie qui devait se créer?

La chimie se crée ou ne se crée pas. Il peut y avoir une vraie rencontre même s'il n'y a pas de chimie. La chimie c'est ce qui fait que la rencontre sera plus confortable.

Qu'est-ce que la définition de la rencontre pour toi?

C'est un vis-à-vis ou un côte à côte plus profond que ce que les rencontres mondaines nous donnent. C'est de sentir le don de la présence de l'autre et le don de sa présence à l'autre. Il s'agit de creuser un peu plus.

Pourquoi établis-tu des contraintes au sein de tes promenades?

Justement, peut-être pour nous éviter de rester dans un mode superficiel. Quand on a une condition à respecter, on est plus vigilant. On est plus présent. On a plus d'acuité par rapport à sa propre présence et à la présence de l'autre. L'idéal serait de ne plus avoir besoin de contrainte. De se donner continuellement, dans l'art et en dehors de l'art.

Ça donne une direction pour démarrer la rencontre et une certaine limite puisque ça permet de dire que l'action se déroule à l'intérieur d'un cadre, dans un temps X. La participation implique une durée minimale de trois heures, car je considère que ce temps correspond au temps minimum nécessaire pour établir une vraie rencontre avec quelqu'un.

Je me rends compte aussi que ça nous ramène à notre corps. Les yeux bandés, en silence, main dans la main, ce sont toutes des conditions qui nous ramènent à notre corps qui est notre premier instrument pour être dans le moment présent. Quand on s'éloigne de nos sens, on a plus tendance à s'échapper ou à s'éloigner du moment présent. Notre corps nous ramène ici et maintenant.

On a moins conscience que l'on est ici et maintenant.

Oui, c'est ça. Alors que notre corps est toujours dans le présent.

**Que représentent pour toi les dessins que tu fais à la suite de tes promenades?
Comment les considères-tu dans ta démarche au sein de ta rencontre avec l'autre?**

Au début, c'était des documents témoins pour rendre compte de ce que j'avais fait avec les participants. Je ne trouvais pas nécessaire de fabriquer une trace. Selon moi, l'œuvre est vraiment la rencontre. Puis, j'ai senti le besoin; je ne sais pas si c'est par pression interne (besoin artistique personnel) ou par pression externe (besoin du diffuseur) de créer un objet, un document, une preuve. Je ne sais plus si le besoin de la preuve est venu de moi ou des autres ou des deux, mais ça c'est imposé. Cela dit, ce n'était pas une exigence ou un problème. C'était un désir et c'était très intéressant et stimulant de trouver un véhicule pour reformuler ces expériences. Encore aujourd'hui, j'y ai pris goût. En développant les dessins qui sont des dessins très spécifiques aux promenades, j'ai développé un plaisir à les faire puis à développer une esthétique graphique. Depuis quelques temps, ça s'est transformé sous forme de cahier. Je transforme très souvent les données sous la forme de cahiers. Maintenant, c'est aussi des sculptures.

La rencontre, c'est vraiment l'œuvre première et le reste demeure un objet témoin de cette rencontre.

Oui, mais maintenant qu'une expérience s'est développée par rapport à cette étape de la création, je considère que ces nouveaux objets sont aussi des œuvres complètes en soi. D'ailleurs, un jour, j'ai offert de faire des dessins sur mesure. Je me suis dit pourquoi les gens voudraient acheter un dessin représentant un moment que j'ai passé avec quelqu'un d'autre? Peut-être souhaiteraient-ils plutôt acheter un dessin traduisant du temps passé ensemble. Donc, c'est un service que j'ai offert à la galerie en 2003, un dessin sur mesure. On prend rendez-vous, on passe du temps ensemble et, après, je fais un dessin. Deux femmes que je connaissais ont passé leur commande et nous avons fait le projet.

C'est la rencontre qui est le motif premier de tes promenades.

Oui. C'est quelque chose d'intuitif aussi et de naturel. Quand j'ai fait la pièce de l'ascenseur où je humais les gens alors que j'avais les yeux bandés, c'était le corps qui décidait d'abord.

Ça développe le côté intuitif chez toi.

Bien, je dirais plutôt instinctif. C'est une qualité que nous avons tous mais que nous avons peu développée, ou disons, que nous avons négligée.

Est-ce un objectif chez toi de développer l'instinct, l'acuité instinctive?

Peut-être. Je ne l'ai jamais formulé de cette façon mais je pense que nos instincts peuvent être des indicateurs pour nous aider à nous connaître puis à nous rencontrer, mais je ne parle pas de quelque chose de purement passionnel ou animal. Je parle de quelque chose de plus profond et qui a rapport avec la curiosité et la bonté.

SÉRIE DE QUESTIONS PLUS SPÉCIFIQUES SUR LES PROMENADES³⁰¹

Les lieux des promenades sont-ils venus influencer la proximité, voire l'intimité de la rencontre avec l'autre ou, du moins, son développement ?

Je pense que oui à certains moments. Par exemple, marcher sur la montagne, un endroit où la nature est omniprésente, où on croise moins de gens, moins de bruit, crée un espace favorisant la confidentialité, donc plus propice aux dévoilements et à l'ouverture que, par exemple, l'expérience de marcher à Toronto les yeux bandés et de sentir que le trafic automobile frôle nos corps. Par contre, la première condition qui fait que deux personnes soient proches et ouvertes l'une à l'autre n'est pas d'abord donnée par un lieu, mais par l'esprit.

L'état d'être avec chacune des personnes?

Oui, c'est l'ouverture de l'esprit, du cœur. Je peux être sur la montagne, dans le trafic, ça n'a pas d'importance par rapport à la qualité d'ouverture.

Comment as-tu intégré le thème Valeurs dans ta série de promenades en Serbie?

Ce n'était pas mon thème, c'était le thème de la Biennale. Nathalie De Blois avait été invitée comme commissaire pour réunir des artistes de Montréal autour de ce thème précis. En m'invitant, je pense qu'elle souhaitait représenter une forme associée aux valeurs humaines. Elle a voulu composer avec des approches et types différents de valeurs.

Lors de l'action *Aujourd'hui, c'est avec toi que je veux être toute seule* réalisée à Montréal, l'installation réalisée avec les bouts de branches ou d'écofacts que toi et

³⁰¹ Sylvie Cotton, entretien réalisé le 10 mars 2006.

les participants aviez ramassé sur le chemin pendant vos promenades, était-ce vraiment une de tes initiatives?

Bien, en fait, je me souviens que tout se soit fait de manière très instinctive et spontanée. L'idée de dessiner à partir des ombres des objets est arrivée après la première promenade, avec Frédéric. On a déposé nos objets puis l'ombre est apparue et j'ai décidé qu'on allait travailler avec ce thème-là. Ce qui était pertinent puisque notre rencontre avait lieu dans l'ombre, en privé, par opposition avec les performances qui se déroulent devant public.

Que représente pour toi l'installation que tu as réalisée à Montréal à la fin de tes promenades?

Je la vois comme une sculpture contenant des éléments liés à chaque participant. Donc, comme une forêt. Puis comme nous marchions sur la montagne, elle représente en quelque sorte le paysage enneigé que nous traversions. Pour faire la sculpture, que j'ai réalisée après que toutes les promenades soient terminées, j'ai assemblé la majorité des écofacts que nous avons rapportés et j'ai fait couler du plâtre dessus. La matière unit ainsi tous les objets et uniformise l'ensemble des textures. C'est une technique que j'explore depuis quelques temps et que je maîtrise à peine. C'est tout à fait nouveau pour moi. Puis le voile qui recouvre tout accentue encore une fois le caractère privé de nos rencontres. Quant au bonhomme de neige, il est en plasticine. À son côté, un petit sac de plastique trône, rempli d'eau et de deux minuscules bâtons. Il s'agit d'un vrai bonhomme de neige que nous avons rapporté et qui naturellement avait fondu. Outre la sculpture, je savais que je voulais aussi faire un nouveau cahier à partir des dessins que nous avons faits et des phrases que j'ai retenues lors de nos conversations.

Comme l'ombre des dessins, ça nous ramène un peu à l'intimité, à la face cachée de l'intimité vécue avec l'autre. On ne peut pas tout savoir.

Oui, c'est exactement ce que je veux dire!

Cette installation représente pour toi un amalgame, un témoignage de la relation vécue avec l'autre personne?

C'est peut-être un objet témoin des rencontres. Tous les gens avec qui j'ai marché y voient et y comprennent quelque chose. Quelque chose qui puisse relater leur présence singulière mais aussi quelque chose qui puisse leur être commun.

Considères-tu l'autre comme un participant ou un collaborateur ou un coauteur. Comment le nommes-tu?

En 2003, je l'ai nommé coauteur. Mais je considère que je n'ai pas encore profondément réfléchi à cette question. Ce que je souhaite faire. Sincèrement.

C'est plus qu'un simple participant? L'autre devient important autant pour le processus que pour le résultat final?

Pour le résultat, je n'en suis pas certaine parce que je suis seule pour le faire et pour décider ce que je vais présenter comme résultat. Par contre, c'était la première fois que je faisais des dessins avec les gens. Donc, c'est assez nouveau. Dans tous les cas, sans les autres, on est rien. Sans les autres, je ne peux pas faire de l'art, même de l'art qui ne serait pas dit "relationnel". Les autres sont plus que des participants.

Ils sont plus que des participants parce qu'ils collaborent à la création?

Oui. Mais surtout parce qu'ils sont, avec moi, le matériau premier.

Ils font partie de la création. Tu les inclus comme tel.

Oui. On est le matériau, ensemble.

Considères-tu qu'il y a une relation interpersonnelle au sein de tes rencontres lors des promenades?

Oui, bien qu'éphémère et si différente avec chaque personne. Une chimie parfois s'installe qui fait que les choses sont très facilitées. Mais le contraire est aussi possible, bien que moins fréquent.

Ça pose peut-être une base à une relation, mais ce n'est pas une relation.

À mon sens, une relation, c'est un état de plus profond et plus développé qu'une rencontre. Par contre, je te dirais quand même que c'est effectivement une base potentielle.

C'est une expérience qui va vers ça.

Une expérience qui pourrait tendre vers une relation. C'est une expérience de la même famille. Il y a toujours un rapport personnel mais à des degrés divers de profondeur. Il peut rester extrêmement superficiel avec certaines personnes.

Où se situe la responsabilité dans tes promenades? C'est toi qui te sens responsable?

Ça dépend. Quand j'avais les yeux bandés, c'était l'autre qui était responsable, de ma sécurité, et même, de mon intégrité physique.

La proximité, l'abandon et la confiance se situent où dans le parcours?

C'est différent d'une personne à l'autre. Si j'ai les yeux bandés, il faut que je tiens le bras de la personne. On est proche physiquement. La proximité à ce moment-là est physique. Quand je tiens le bras de quelqu'un, tout mon côté de corps touche le sien. De plus, comme je ne vois rien, tous mes autres sens sont exacerbés.

À ce moment-là, faut-il que tu fasses davantage confiance à l'autre? Est-ce que ça contribue à développer ton lien de confiance avec autrui?

Oui.

Tu t'abandonnes, mais il faut que tu lui fasses confiance.

Oui.

Est-ce que tu peux t'abandonner sans faire confiance?

Oui. Je peux faire ça. Ce qui ne veut pas dire que je sois toujours confortable. Mais je crois que j'ai une grande capacité à supporter l'inconfort.

Le risque fait partie de ton action?

Oui. C'est une part de risque que j'accepte, que je me donne comme défi ou comme condition existentielle temporaire. Je ne suis pas toujours à l'aise. Un jour, j'ai vraiment eu très peur, mais je suis restée là, accueillant la peur.

VERBATIM : *Ton corps mon atelier* ³⁰²

Parle-moi des taches de naissance que tu as collectionnées à La Centrale en octobre 2004.

J'ai créé cette action pour la 6^e édition du Mois de la performance, un événement biennal organisé par La Centrale à Montréal. J'ai décidé de travailler en continuité avec les projets de grains de beauté et de tatous amorcés une année auparavant et que je rassemble sous le titre *TON CORPS MON ATELIER* en référence aux actions autoréférentielles que je nomme *MON CORPS MON ATELIER*. Pour cette nouvelle expérience, j'ai décidé de collectionner les taches de naissance. Ce collectionnement des marques corporelles d'autrui a d'abord été réalisé avec des tatous dans le cadre du Festival CURRENCY à New York en mars 2004. Ensuite, en Pologne, puis en Italie, j'ai collectionné des grains de beauté issus de visages ou de bras d'inconnus. À Montréal, je me suis naturellement penchée sur les taches de naissance. J'étais présente à La Centrale 5 heures par jour pendant 7 jours. L'action consistait à demander à chaque individu qui entrait dans la galerie (passant ou habitué) s'il avait une tache de naissance. Si oui, nous la regardions ensemble et j'en faisais la reproduction par dessin dans un grand cahier. Ensuite, je lui montrais le dessin et lui demandais de recopier sur moi l'image le plus fidèlement possible et au même endroit sur mon corps.

Donc, c'est eux qui l'inscrivaient sur ton corps. Cet aspect mimétique dans le geste de l'autre me semble nouveau dans ton travail.

Oui, c'est exact et cette nouveauté installe une réciprocité rafraîchissante, car non seulement les gens qui participaient reproduisaient leur tache de naissance sur moi mais ensuite, dernière étape, je leur montrais la mienne qui se trouve sur mon genou droit, et je la dessinais sur leur genou à eux. Chacun portait alors la marque de l'autre. Eux repartaient avec une marque en plus tandis que, de mon côté, je superposais les marques de tout le monde sur mon corps et que je conservais aussi dans mon cahier.

C'est un échange de marques.

Sans doute un échange mais surtout un mélange des marques, et par conséquent, un mélange des corps, comme dans *MON CORPS MON ATELIER : ALTÉRITÉ*.

³⁰² Sylvic Cotton, entretien réalisé le 4 février 2004.

C'est intéressant puisque cette expérience est faite des deux côtés. Ce n'est plus comme dans la série de promenades réalisée à Toronto où tu es la seule à avoir les yeux bandés. Là, les deux participent à la même expérience tactile.

En effet, mais j'ai aussi fait une performance de trois heures pour le Festival FA3 durant laquelle j'étais enfermée les yeux bandés dans un réduit avec des gens qui entraient un à un et eux aussi les yeux bandés.

J'avais aussi installé quatre pans de rideau créant un espace fermé dans la galerie pour faire plus aisément l'expérience avec des gens dont la tache de naissance se trouvait à un endroit plus intime de leur corps. Donc, si l'action nécessitait qu'on se déshabille, on se faufilait derrière les rideaux pour procéder au dessin.

J'imagine que cela permettait aussi de créer un espace plus proxémique, isolé des visiteurs qui entraient dans la galerie à cet instant. Ces personnes là, est-ce qu'elles étaient préparées d'avance à vivre cette expérience avec toi ?

Non puisque personne ne le savait à moins d'en avoir été informée par un participant antérieur.

Si je comprends bien, les participants venaient visiter la galerie et tu les approchais afin de susciter leur participation et leur collaboration à ton œuvre relationnelle.

Exact. Je souhaite ajouter maintenant un détail qui n'était pas prévu au projet mais que j'ai inséré pendant la semaine et qui consiste à reproduire les grains de beauté de tout le corps d'une personne puis à en faire le décompte. J'avais commencé cette action chez moi avec des personnes de mon entourage. À La Centrale, j'ai décidé de le poursuivre en parallèle au projet des taches de naissance et j'ai donc offert aux gens du public cette expérience plus exigeante sur le plan du dévoilement car elle commande la nudité complète.

Six personnes ont accepté. Pour procéder au décompte et à la reproduction simultanée de tous leur grains de beauté, elles s'installaient derrière le rideau, nues et étendues sur une couverture et recouvertes d'un drap. Je scrutais leur corps entièrement, mais section par section, pour trouver des grains de beauté, les compter puis les transposer dans mon cahier. Le résultat donne de très belles pages de dessins à motif unique mais en formations stellaires chaque fois différentes. Quant à l'expérience, elle a été l'occasion d'un dévoilement à la fois physique et poétique.

Le résultat livre en quelque sorte l’empreinte unique de l’identité d’une personne.

Je le vois comme un portrait.

Informations

Ton corps mon atelier dans la série des taches de naissance

Cadre : Le Mois de la performance

Lieu de réalisation : Montréal, La Centrale (adresse)

Dates : Octobre 2004

Organisateurs : La Centrale

Durée de l’action : 7 jours

Public : Varié

Réception critique

Aucune

3. Documents de l’action

Photo, site Web

Questions plus approfondies concernant *Ton corps mon atelier* dans la série des taches de naissance³⁰³

Concernant la série de taches de naissance; surtout en ce qui a trait à la dernière action artistique réalisée à La Centrale, quelle était ton intention?

L’intention première est de mélanger nos corps, nos marques corporelles, bref nos identités.

Est-ce qu’il y a une recherche de rencontre avec l’autre?

Oui. C’est comme si nos corps se rencontraient. Évidemment, c’est un déplacement symbolique, une métaphore. Mais quand on se sépare, la personne repart avec ma tache de naissance dessinée sur son corps et moi, je garde la sienne. Chacun est empreint d’une marque de l’autre.

³⁰³ Sylvie Cotton, entretien réalisé le 24 mars 2006.

Il y a la trace de l'autre après son départ.

Oui.

C'est un peu comme avec les dessins lors de la promenade *Aujourd'hui, c'est avec toi que je veux être toute seul* réalisés à Montréal où l'autre laisse sa trace en dessinant avec toi.

Oui. La seule différence est qu'ici, il s'agit de nos corps, il s'agit vraiment de nos identités.

Donc, il y a vraiment un rapport à faire à l'identité étant donné que tu t'appropries les signes de l'autre.

Oui. Bien entendu c'est temporaire et fictif. Le dessin s'estompe et disparaît en quelques heures ou quelques jours et on se perd. Mais on a quand même le temps de le « porter » et de le remarquer pendant un court laps de temps et, possiblement, de réfléchir sur ce qu'est l'*Altérité*.

Alors, la notion de proximité et d'intimité est vraiment là. Elle est assez manifeste étant donné que tu es proche de l'autre en scrutant minutieusement les parties de son corps.

Il y a en effet une intimité puisque la personne pour me montrer sa tache de naissance, doit dévoiler une partie de son corps. Ce peut être un genou, un bras, mais ça peut aussi être une fesse, un sein.

La tache peut être située à des endroits intimes du corps.

Oui. Mais même un genou ça peut être très intime. Ça dépend des personnes, des vêtements, des situations et des rapports. Il y a des personnes pour qui ça peut être gênant de montrer un genou.

Est-ce que tu considères cette intimité plus intense que celle rencontrée lors des promenades ou est-elle différente? Quelle est la différence?

C'est différent parce que les promenades sont des occasions de partage de plus longue durée. C'est donc une rencontre qui se développe dans le temps et qui mûrit dans le temps. Tandis que l'échange des taches de naissance et des grains de beauté ne prend

que quelques minutes. Cela dit, la qualité d'intimité ne se mesure pas en regard du temps. Elle implique une ouverture, un passage laissé ouvert à l'autre.

C'est moins long.

C'est un petit dévoilement éclair. Certaines personnes pourraient être gênées de montrer leur tache de naissance sur la cuisse, mais ne serait pas gênées de passer trois heures avec moi les yeux bandés. Quelqu'un ne serait pas gêné de montrer sa tache de naissance sur la fesse, mais il serait extrêmement mal à l'aise de passer trois heures en silence. Tout ça pour dire que le dévoilement ne passe pas par le même objet pour tous.

L'autre, le participant, est-ce que tu le considères comme un collaborateur?

Oui.

Il collabore à ton processus créatif?

Oui. Dans ce projet, il dessine avec moi, sur moi. Mais, il est vrai, selon mes instructions, c'est-à-dire selon les paramètres que j'ai établis pour ce projet.

Redis-moi où tu situes le caractère identitaire dans cette action artistique.

Les marques corporelles sont des marques uniques. Elles font partie de l'identité physique de la personne. C'est pour cette raison, je crois, que nous les nommons ainsi, comme si elles marquaient, comme le prénom, l'existence d'une personne, sa présence.

Pendant la dernière action réalisée à La Centrale, la personne dessinait sur toi sa tache de naissance. Donc, il y a eu un changement.

En effet, j'ai intégré une action réciproque. Alors qu'à New York, je reproduisais les tatouages des autres sur moi, à Montréal, avec les taches de naissance, le geste devient un échange total, dans les deux directions.

Comme lors de la dernière série de promenades *Aujourd'hui, c'est avec toi que je veux être toute seule* que tu as réalisée à Montréal.

Oui puisque les gens dessinaient avec moi alors qu'habituellement je dessine seule après que nous ayons passé du temps ensemble. Cette dernière fois nous retraçons à quatre mains notre promenade.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages de référence

Ardenne, Paul. 1997. *Art : L'âge contemporain : une histoire des arts plastiques à la fin du XX^e siècle*. Paris : Édition du regard, 431 p.

_____. 1999. *L'art dans son moment politique : écrits de circonstance*. Coll. « Essais ». Bruxelles : La lettre volée, 416 p.

_____. 2002. *Un art contextuel : Création artistique en milieu urbain, en situation d'intervention, de participation*. Paris : Flammarion, 254 p.

Ardenne, Paul, Pascal Beausse et Laurent Goumarre. 1999. *Pratiques contemporaines : l'art comme expérience*. Paris : Flammarion, 254 p.

Béland, Jean-Pierre. 2003. *La crise de l'art contemporain, illusion ou réalité ?* Sainte-Foy (Québec) : Les Presses de l'Université Laval, 138 p.

Bourriaud, Nicolas. 2001. *Esthétique relationnelle*. Coll. « Document sur l'art ». Dijon-Quetigny (France) : Les presses du réel, 123 p.

_____. 2003. *Formes de vie, l'art moderne et l'invention de soi*, [Nou. éd.]. « Coll. Médiations ». Paris : Denoël, 168 p.

_____. 2004. *Postproduction, la culture comme scénario : comment l'art reprogramme le monde contemporain*. Dijon-Quetigny (France) : Presses du réel, 93 p.

Caillois, Roger. 1991. *Les jeux et les hommes*. Coll. « Folio/essais ». Paris : Gallimard, 374 p.

Cauquelin, Anne. 1977. *La ville la nuit*. Coll. « La politique éclatée ». Paris : Presse universitaires de France, 171 p.

Debord, Guy. 1992. *La société du spectacle*. Coll. « Folio ». 3^e éd. Paris : Gallimard, 221 p.

De Certeau, Michel. 1990. *Arts de faire. L'invention du quotidien 1*. Coll. « Folio/essais ». Paris : Gallimard, 349 p.

Duvignaud, Jean. 1973. *Les ombres collectives, sociologie du théâtre*. Coll. « Sociologie d'aujourd'hui ». Paris : Presses universitaires de France, 592 p.

Heinich, Nathalie. 1998. *Ce que l'art fait à la sociologie*. Coll. « Paradoxe ». Paris : Éditions de Minuit, 90 p.

_____. 1998. *Le triple jeu de l'art contemporain*. Coll. « Paradoxe ». Paris : Édition de Minuit, 380 p.

Jeudy, Henri-Pierre. 1999. *Jeudy, Les usages sociaux de l'art*, [Belford] (France) : Circé, 187 p.

Le Breton, David. 2002. *Signes d'identité, tatouages, piercings et autres marques corporelles*. Coll. « Traversée ». Paris : Métailié, 149 p.

Maffesoli, Michel. 1990. *Au creux des apparences, pour une éthique de l'esthétique*. Paris : Plon, 300 p.

_____. 1998. *La conquête du présent, Pour une sociologie de la vie quotidienne*. Coll. « Sociologie du quotidien ». Paris : Desclès de Brouwer, 227 p.

Maison Rouge (de), Isabelle. 2004. *Mythologies personnelles, L'art contemporain et l'intime*. Coll. « Tableaux choisis ». Paris, Scala, 125 p.

Michaud, Yves. 2003. *L'art à l'état gazeux, essai sur le triomphe de l'esthétique*. Coll. « Les essais ». Paris : Stock, 204 p.

_____. 1999. *La crise de l'art contemporain*. Coll. « Intervention philosophique ». Paris : Presses Universitaires de France, 305 p.

Montandon, Alain. 2000. *Sociopoétique de la promenade*. Coll. « Littératures ». Clermont-Ferrand (France) : Presses Universitaires Blaise Pascal, Maison de la recherche, 230 p.

Sioui-Durand, Guy. 1997. *L'art comme alternative : réseaux et pratique de l'art parallèle au Québec 1976-1996*. Préf. De Pierre Restany. Québec : Éditions Intervention, 466 p.

Catalogues d'exposition (s) ou d'événement (s)

Ardenne, Paul et Christine Macel, *Micropolitique*, Atelier van Lishout... Catalogue d'exposition (Grenoble Centre national d'art contemporain, 6 février-30 avril 2000). Trad. de Sylvie Coyaud, Philippe Hunt, Charles Penwarden. Grenoble (France) : Centre national d'art contemporain-Magazin, 61 p.

Fraser, Marie, Diane Gougeon et Marie Perreault (commisaires), Guy Bellavance, Jochen Gerz, Mary Jane Jacob, Johanne Lamoureux, Mark Lewis, Rita MecKeough et Michèle Thériault. 1999. *Sur l'expérience de la ville : intervention en milieu urbain*. Préf. de Marie-Josée Lafortune. Catalogue d'exposition (Montréal, Optica, un centre d'art contemporain, 29 août-14 décembre 1997). Montréal : Optica, un centre d'art contemporain, 179 p.

Fraser, Marie, et Marie-Josée Lafortune (dir.). 2003 *Gestes d'artistes / Artists' Gestures*. Trad. de l'anglais par Colette Tougas. Trad. du français par Ron Ross. Catalogue d'exposition (Montréal, Optica, un centre d'art contemporain, 7-14 octobre 2001). Montréal : Optica, un centre d'art contemporain, 88 p.

Loubier, Patrice, et Anne Marie Ninacs (dir.). 2001. *Les commensaux : quand l'art se fait circonstance / When Art Becomes Circumstance*. Catalogue d'une série d'expositions (Montréal, Musée d'art contemporain, 26 mai-11 octobre 1992). Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 303 p.

Ouellet, Pierre. sous la (dir.) de. 2002. *Identités narratives, Mémoire et perception*. Coll. « Intercultures ». Les Presses de l'université Laval : Québec, CELAT, 323 p.

Mémoires

De Carvalho, Anite. 2005. « La participation ludique et la participation créatrice dans les environnements de l'artiste québécois Maurice Demers », Mémoire de maîtrise en études des arts, Montréal, Université du Québec à Montréal, 122 p.

Giguère, Amélie. 2004. « Art d'intervention dans l'espace urbain à Montréal : typologie et sept études de cas », Mémoire de maîtrise en études des arts, Montréal, Université du Québec à Montréal, 197 p.

Tremblay, Joelle. 2002. « L'art qui relie, un mode de pratique artistique dans la communauté : émergence de sens à travers l'art collectif », Mémoire de maîtrise en arts visuels et médiatiques, Montréal, Université du Québec à Montréal, 172 p.

Articles de périodiques

Ardenne, Paul. 2001. « L'art "inorganique" et la ville contemporaine », *Esse arts + opinions*, n° 42 (automne), p. 41-51.

_____. 2001. « Pratiquer la ville », *Esse arts + opinions*, n° 42 (printemps-été), p. 6-21.

Bourriaud, Nicolas. 2002. « Quand les objets deviennent formes », *Inter* n° 81, p. 20-23.

Chapuis, Yvane. 2001. « Rikrit Tiravanija, l'espace d'action inconditionnelle », *Parachute* n°101 (avril), p. 15-25.

Camart, Céline. 2003. « Les cahiers du Musée national d'art moderne », *Sophie Calle, genèse d'une figure d'artiste 1979-1981*, n° 85, (automne), p. 50-77.

_____. 2003. « Sophie Calle 1978-1981 Genèse d'une figure d'artiste », *Les cahiers du Musée national d'art moderne* n° 88 (automne), p. 50-77.

Clavel, Maïté, 1982. « Éléments pour une nouvelle réflexion sur l'habiter », *Cahier internationaux de sociologie*, vol. 72 (Juille-décembre), p. 17-54.

Fraser, Marie. 2001. « Une communauté d'étrangers : l'espace public de la parole chez Devora Neumark » *Parachute* n°101 (janvier, février, mars), p. 50-63.

Hossepied, Luc. 1998. « Les communauté virtuelles : nouveaux laboratoires de la socialité », *Temps modernes*, no 599 (mai-juin) p. 168-184.

Joss, Jean Ernest. 2000. « Communauté et relations plurielles, dialogue entre les philosophes et les artistes », *Parachute* n° 100 (octobre-novembre-décembre), p. 44-55.

_____. 2003. « Être un parmi d'autres. L'unicité de l'artiste face à l'anonymat », *Parachute*, n° 109 (janvier-février-mars), p. 73-91.

Loubier, Patrice. 2001. « Énigme, offrandes, virus : Formes furtives dans quelques pratiques actuelles, L'idée de communauté », *Parachute*, Montréal, n° 101 (janvier-février-mars), p. 99-105.

_____. 1994. « Note sur l'intervention urbaine », *Inter art actuel* n°59 (printemps), p. 32-33.

_____. 2002. « Un art à fleur de réel : considération sur l'action furtive », *Inter art actuel*, n° 81 (printemps), 2002, p.12-17.

Maffesoli, Michel. 1982. « La mafia, note sur la socialité de base », *Cahier internationaux de sociologie*, vol. 72 (juillet, décembre), p. 363-368.

Ménard, Guy. 1986. « Note irrévérencieuse – quoique épistémologique! sur l'ethnomusicologie, la socialité, l'inquisition générale, les sciences sociales », *Revue internationale d'action communautaire* n° 15 (printemps), p. 137-145.

Nancy, Jean-Luc, Pontbriand, Chantal. 2000. « Un entretien », *Parachute*, n° 100 (janvier), p. 14-31.

Noschis, Kaj. 1982. « Identité et habitat : Une méthodologie psychosociologique », *Cahier internationaux de sociologie*, vol. 72 (Juillet-décembre), p. 2-54.

Paré, André-Louis. 2003. « Un art contextuel. Un entretien avec Paul Ardenne », *Esse arts + opinions*, Montréal, n° 49, (automne), p. 40-47.

_____. 2000. « Fin de l'humanisme, désir d'humanité », *Parachute* n° 100, p. 99-111.

_____. 2005. « Valeurs, 11^e Biennale des arts visuels de Pancevo » *Para Para, art contemporain*, n° 17 (janvier), p. 2-3.

Racine, Luc, Gilbert Renaud. 1986. « De la crise des sciences sociales aux pratiques d'une socialité silencieuse », *Revue internationale d'action communautaire*, n° 15 (printemps), p. 77-84.

Revault d'Allonnes, Myriam. 1990. « De la panique comme principe du lien social », *Temps modernes*, n° 257 (juin), p. 39-55.

Sioui Durand, Guy. 2002. « Quand les attitudes d'art deviennent stratégies », *Inter* n° 81, p. 20-23.

Spencer, Karen. 2002. « Brouiller les frontières », *Esse arts + opinions*, n° 44 (hiver), p. 6-21.

Uzel, Jean-Philippe. 2003. « L'art "micropolitique" est-il politique? », *Esse arts + opinions*, n° 48 (printemps-été), p. 12-15.

Wetterwald, Élisabeth. 2001. « Philippe Perreno, L'exposition comme pratique de liberté », *Parachute* n° 102, p. 32-43.

Articles de journaux

Casellas, Joan, *Curator*, « Una Accio », febrero, marzo, Barcelone, 2003.

Barba, David, *La Vanguardia*, « Performances: arte efimero en accion », Barcelone, 2002.

Delgado, Jérôme. 2001. « Sylvie cherche des Sylvie », *La Presse*, Montréal, (samedi 7 avril).

_____. 2002. « Rentrée performante », *La Presse*, Montréal, (15 septembre), p. E6.

Echenberg, Rachel. 2004. « Relational, Aesthetics : the Artist, the Other and the Present Tense », *MA Visual Performance*, (February), p. 1-14.

Hasinoff, Amy. 2002. « Peerless Performance, Sylvie Cotton brings her unique performance art back to Montreal », *McGill Daily Culture*, (September 16), p. 13.

Dépliants, communiqués, etc

Article, projets spéciaux. 1999. « Déranger », (juin).

Cotton, Sylvie. 2001. Communiqué du *Théorème des Sylvie* réalisé par Sylvie Cotton.

_____. 2002. Horaire des activités de La Centrale et *document mot de passe*.

Dubois, Christine, 2004. www.lacentrale.org/exposencourstextEsco9.html, consulté le 3 février.

_____. 2002. « Suppléance ». Communiqué du centre d'artistes La Centrale : Montréal.

Skol. 2001. « Résonance ». Communiqué du centre d'artistes Skol : Montréal.

Quelques publications de l'artiste

Cotton, Sylvie. 2006. *Je préfère tout*. Les îles fortunées.

_____. 2003. « Citoyen à l'œuvre : levain nouveau », *Esse arts + opinions*, n° 48 (printemps-été), p. 42-48.

_____. 2002. « Choisir comme dans y », *Esse arts + opinions*, Montréal, n° 46 (automne), p. 70-71.

_____. 2002. « De butiner à mutiner, », *Esse arts + opinions*, n° 45 (printemps, été), p. 106-107.

_____. 2001. « DJ DOCTEUR et autres remèdes en plastique », *Esse arts + opinions*, n° 42 (printemps-été), p. 84-85.

_____. 2000. « L'art de la situation En long et en large », *Esse arts + opinions*, n° 40 (été), p. 92-95.

_____. 2001. « Le Roi Vaara », *Esse arts + opinions*, n° 43 (automne), p. 88-89.

_____. 2002. « Planète performance, notes et observations sur des manifestations internationales d'art performance », *Esse arts + opinions*, n° 45 (printemps, été), p. 60-65.

_____. 1999. « Post Attraction, », *Esse arts + opinions*, no. 38 (automne), p. 14-17.

_____. 1999. « Qu'est-ce que le théâtre? » *Esse arts + opinions*, n° 38 (automne), p. 10-13.

_____. 1999. « Une abeille au RDIN de la chronique », *Esse arts + opinions*, n° 38 (automne), p. 6-7.

_____. 2000. « Une étoile est née. Le Studio XX : au-delà du virtuel », *Esse arts + opinions*, n° 39 (printemps), p. 33-37.

Dictionnaire

Robert, Paul. 2007. *Le nouveau Petit Robert de la langue française*, Nouvelle édition millésime.

Sites Internet

www.engrenagenoir.ca

www.lacentrale.org

www.lachapelle.org

www.skol.qc.ca