

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE DON DE CHEVEUX COMME STRATÉGIE RELATIONNELLE  
ENTRE LE SPECTATEUR ET UNE SCULPTURE-INSTALLATION

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

PAR  
GONTRAN G. BRENNAN

OCTOBRE 2006

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

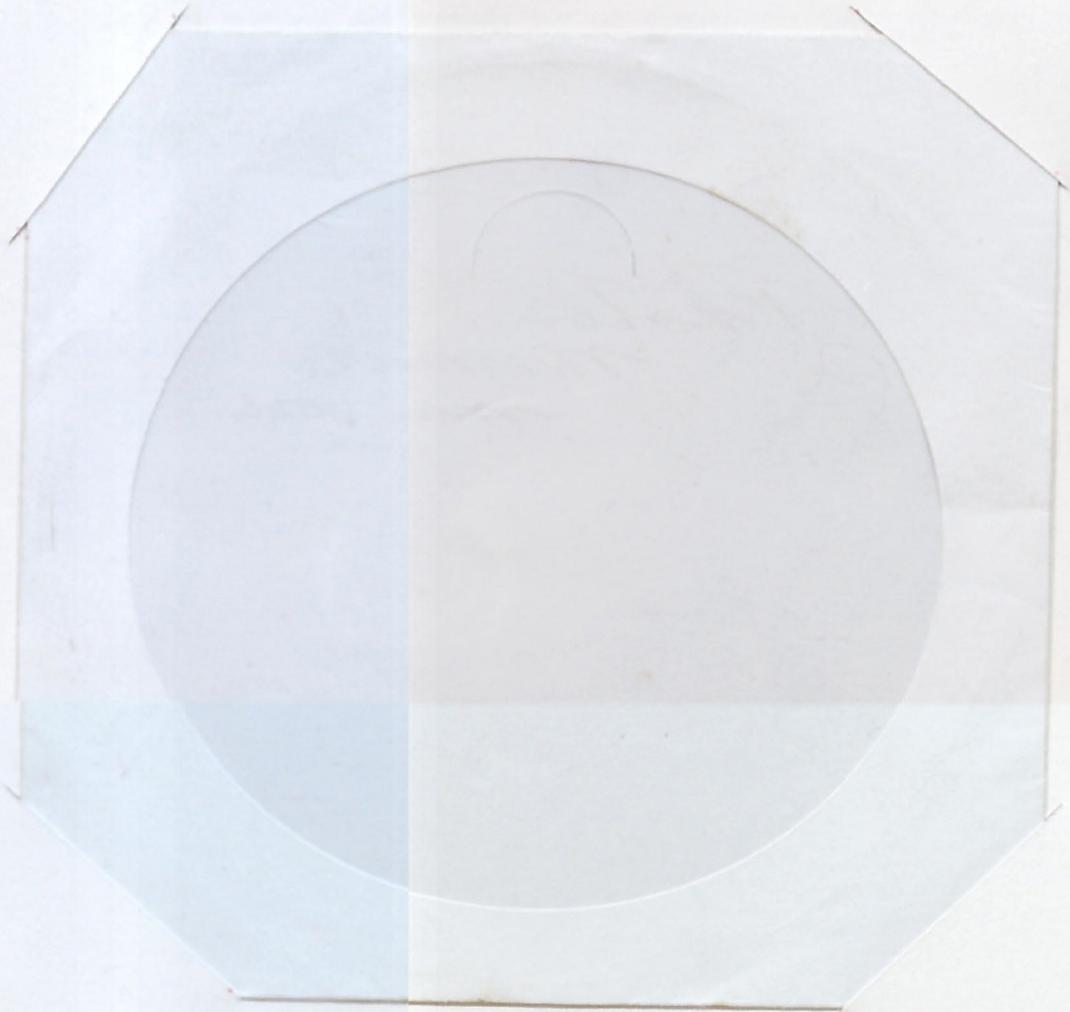
La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études 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

Je remercie chaleureusement Mario Côté, mon directeur de recherche, pour son appui, sa compréhension et sa générosité. Je remercie également Barbara Wall, pour sa disponibilité et son incroyable patience, assistante à la gestion du programme de Maîtrise en arts et visuels et médiatiques de l'UQAM. Je suis très reconnaissant envers Hélène Eugénie Lafond, Lise Montambault, Anne Ramsden et Diane Laurier pour leur contribution, leurs précieux conseils et leur soutien durant mes études et à la réalisation de mon projet final de recherche.

## LISTE DES ILLUSTRATIONS

Figure	Page
1. chaîne de boules de fourrure humaine : A.D.N. (1997).....	4
2. Colonnes I (1999).....	5
3. Colonnes I (1999) détail.....	5
4. "Piqué" (2000).....	9
5. "Piqué" (2000) détail.....	9
6. Colonnes II (2000).....	10
7. Colonnes II (2000) détail.....	10
8. Ligne de vie (2001).....	10
9. Ligne de vie (2001) détail.....	10
10. Désirer (2002).....	12
11. Désirer (2002) détail.....	12



## RÉSUMÉ

Un ensemble de questions est à l'origine de mon projet de recherche : comment, et jusqu'à quel point, par le don de ses cheveux, le spectateur peut-il s'intégrer physiquement dans une sculpture-installation et éprouver un sentiment d'appartenance (attirance ou répulsion) à l'œuvre d'art? Le don du cheveu humain peut être une matière première à des créations. Comment, et jusqu'à quel point, pouvais-je la transformer? Qui en ferait usage et de quelle façon? C'est dans cet esprit interrogatif que j'ai abordé *le don de cheveux comme stratégie relationnelle entre le spectateur et une sculpture-installation*. Le projet final, *État de rencontre I*, a été présenté à Galerie Diagonale, Centre des arts et des fibres du Québec, au 5455 avenue de Gaspé, espace 203, à Montréal.

Le présent texte d'accompagnement est en fait étroitement lié à deux pratiques professionnelles. La première est un travail de subsistance en capilliculture, et l'autre, une pratique artistique qui utilise un matériau bien particulier le cheveu. Chacune de ces deux occupations professionnelles est réalisées dans des temps séparés et morcelés. Le principe d'alternance sur lequel s'appuie la pratique de ces deux activités constitue le pivot de mes recherches artistiques.

Ainsi, la première pratique est fondée sur un savoir, une façon de faire, une méthode, une manière de réaliser et d'accomplir qui s'appuie sur des rapports de rencontres individuelles. La seconde pratique, mon travail artistique, étroitement liée à la première, s'accomplit en relation étroites avec d'autres participants, des *sujets-actants* qui conduisent à des œuvres participatives s'inscrivant dans une stratégie relationnelle. Mon travail trouve des affinités avec d'autres artistes dont Vito Acconci, Sylvie Blocher, Helen Chadwick, Linda Rae Dornan, Lucio Fontana, Jannis Kounellis, Mindy Yan Miller, Sylvie Tourangeau pour ne citer qu'eux. Également, cette démarche se nourrit et relève des approches théorique de Nicolas Bourriaud (*Esthétique relationnelle*, 2001) et de Paul Ardenne (*Un art contextuel*, 2004).

Les résultats des expérimentations et des explorations sont les éléments cruciaux qui ont mené à terme la concrétisation et la réalisation de l'œuvre finale de mon projet de maîtrise.

## INTRODUCTION

Lorsque j'étais enfant, si mes parents voulaient que je sois pragmatique, pour ma part, je voulais être artiste. J'ai décidé alors d'être coiffeur et me voilà aujourd'hui faisant de l'art en utilisant le cheveux humain comme matériau principale de création.

Ainsi, la première pratique, la capilliculture est fondée sur un savoir, une façon de faire, une méthode, une manière de réaliser et d'accomplir. Les cheveux sont souvent traités, colorés, coupés, assemblés et parfois façonnés, torsadés et tressés. Les mêmes gestes se retrouve dans la seconde pratique, celle du travail artistique. Ils deviennent alors des gestes que l'on peut apparenter à ceux du tisserand.

C'est à l'interstice de ces deux pratiques que la présente recherche à émergé. Elle est présenté sous l'ordre d'un questionnement et sur une manière d'être. *Comment et jusqu'à quel point, par le don de ses cheveux, le spectateur peut-il s'intégrer physiquement dans une sculpture-installation et éprouver un fort sentiment émotif d'appartenance (attrance ou répulsion) à l'œuvre d'art?*

Mes expérimentations sont étroitement lié et greffé à des artistes contemporains comme Lucio Fontana, Jannis Kounellis, Mindy Yan Miller, Sylvie Tourangeau, pour ne nommer qu'eux. Et ma démarche est étroitement liée aux avancées théoriques de Nicolas Bourriaud (*Esthétique relationnelle*, 2001) et de Paul Ardenne (*Un art contextuel*, 2004).

Le présent texte d'accompagnement, recueil de réflexions, corrobore un cheminement en recherche-crédation. Il exhibera l'approche qui relie la pratique à la théorie au sein de ma démarche artistique. Les œuvres se succèdent chronologiquement et sont supportées par le champ de référence. Les chapitres, retracent l'origine du sujet de recherche, examinent les expérimentations et exposent l'élaboration de l'œuvre de fin de recherche. L'ensemble des réalisations, dont il sera ici question, dessine et trace autant d'utopies de proximité que d'objectivité,

d'intimité et de secret, de la vie public et privée, sujette à être confronté au corps, plus particulièrement à un matériau humain le cheveu et à la possibilité de recueillir des récits personnels.

Enfin, le présent texte se veut comme un « récit » d'œuvres, s'ouvrant sur une série de « confidences », à l'image des œuvres produites et des œuvres à en devenir.

## CHAPITRE I

### POINT DE DÉPART

#### 1.1 La peinture et la sculpture

Lorsque j'étais enfant, j'ai désiré être artiste. Mes parents voulaient que je sois un être pragmatique et utile à la société. J'ai choisi d'être coiffeur et me voilà aujourd'hui pratiquant de l'art en utilisant le cheveu humain comme matériau principal de création. J'accomplis chacune de ces activités professionnelles de façon fragmentée et distincte tout en essayant de créer des ponts. Le principe d'alternance sur lequel s'appuie la pratique de ces deux activités constitue le pivot de mes présentes recherches artistiques.

Un autre principe qui guide mes actions consiste à accorder une place importante à l'intuition et à l'action. J'imagine et j'expérimente mon existence comme si celle-ci se résumait à la recherche de solutions à des problèmes. Étrangement, j'éprouve beaucoup d'affinités avec l'approche scientifique. « L'intuition et l'imagination sont en quelque sorte les moteurs de la science. En science, on est pragmatique », affirmait Hubert Reeves.<sup>1</sup>

J'ai entrepris des études artistiques, il y a déjà environ plus d'une décennie. La peinture a été ma première forme d'expression durant ma formation artistique. Dans l'atelier, j'étais satisfait de ma production. Mais, subjectivement, le produit final me semblait sans cesse incomplet. J'étais préoccupé et inquiet. Je cherchais par tous les moyens à découvrir et à combler ce besoin inassouvi.

Anecdote. Un jour, en avril 1997, j'étais à réaliser une coupe de cheveux à une cliente. Les cheveux lui tombaient sur les genoux. Elle avait eu l'idée de prendre ses cheveux, et de les assembler. Elle avait réussi à en faire une boule très solide et

---

<sup>1</sup> Edgard Morin, et Jean-Louis Le Moigne, *L'Intelligence de la complexité*. Paris; L'Harmattan, 1999, p.

compacte. Le résultat m'a ébahi. Pris de surprise, je n'aurais jamais imaginé que ce qui venait de se produire allait tout faire basculer. À partir de ce moment précis, j'ai découvert que le cheveu humain était, possiblement, un matériau potentiel de création. Il était devenu évident que je pouvais l'introduire dans ma production artistique. D'emblée, j'ai commencé à m'y intéresser sérieusement.

C'est dans ce contexte que la sculpture-installation *Chaîne de boules de fourrure humaine : A.D.N.* (1997), (voir fig. 1, p. ii) a été réalisée. L'œuvre était construite et confectionnée en quasi-totalité de cheveux humains. Le matériau avait été récupéré précieusement auprès de personnes connues, à partir de mon travail en capilliculture<sup>2</sup>. La sculpture composée de plusieurs sphères de différentes dimensions réunies en ordre décroissant avec du fil de métal, était suspendue au plafond. En partant de la plus grande sphère, la plus petite venait rejoindre au sol un tapis circulaire. Il avait été tressé, lui aussi, également, avec le même matériau. Au mur adjacent, une liste de noms identifiait les donateurs et complétait la sculpture.

La sculpture-installation faisait partie d'une exposition collective à l'École d'Art d'Ottawa. Hypothétiquement, j'imaginai l'œuvre vue au microscope. Elle a suscité un important intérêt médiatique et elle a fait l'objet d'une publication. Virginia Howard, chroniqueuse artistique, a précisé dans un article de presse que : « l'œuvre, construite de boules de cheveux, nous fait penser que l'entière famille humaine est construite de la même fibre. »<sup>3</sup> Les spectateurs ont été attirés, fascinés, et certains ont même offert leurs participations à mes futures créations. J'ai été étonné des répercussions que ce projet a occasionné.

Toutefois, j'avais opté de rester fidèle à la peinture traditionnelle. Mais le cheveu humain, ce nouveau matériau, m'intriguait. Je me sentais interpellé et le résultat du projet avait déclenché un important questionnement : je m'interrogeais sur la réelle

<sup>2</sup> Capilliculture : soins donnés aux cheveux.

<sup>3</sup> Virginia Howard, *Artists spin images at cosmic questions*. À dessein de garder le texte cohérent, j'ai traduit : « de Brennan's hairballs remind us that the entire human family is made of the same stuff » The Ottawa Citizen, July 21, 1997 p. 10.

pertinence de ma découverte, le cheveu! Je me demandais si le don du cheveu humain pouvait être une matière première à de futures créations? Comment et jusqu'à quel point pouvais-je le transformer? Qui en aurait fait l'usage et de quelle façon? J'étais bombardé de questions et envahi d'inquiétudes. Malgré tout, il y avait un très vif intérêt à vouloir explorer davantage le nouveau matériau.

Aujourd'hui, je réalise que l'expérimentation, comme nous l'avons vu précédemment, est le principe moteur de mes réflexions. Elle est l'axe sur lequel j'oriente mes recherches actuelles. De plus, cette expérimentation avait lieu sans oublier cette idée de vouloir fusionner la sculpture à la peinture. Je concevais ainsi la peinture non plus unique mais s'agencant à la sculpture. Indubitablement, c'est à partir de ces expérimentations et de cette tentative de fusion peinture et sculpture que mes interventions suivantes ont pris formes.

## **1.2 Six interventions artistiques déterminantes**

En 1997, j'ai amorcé de nouvelles recherches. J'ai réalisé que les nouvelles questions issues de ce travail m'obligeaient à acquérir de nouvelles connaissances. J'entrevois alors qu'un encadrement d'études supérieures devenait décisif à la poursuite de mon travail de réflexion et de création. J'ai alors choisi de m'inscrire à l'Université du Québec en Outaouais. J'avais certaines appréhensions car c'était un retour aux études après de nombreuses années d'interruption. J'étais inquiet. Toutefois, l'intégration s'est révélée extrêmement positive. Et, en réalité, c'est à partir de l'université que la plupart des interventions, les plus déterminantes, ont été réalisées. De surcroît, il est important de souligner que ma vie privée et mon travail en capilliculture sont étroitement liés à ma vie d'artiste.

La première expérimentation, *Colonnes I* (1999), (voir fig. 2-3, p. ii) tentait de répondre à la question suivante : comment lier la peinture à la sculpture? Peut-elle être une œuvre de participation? L'œuvre se composait de deux tableaux de grand format. Ils étaient fixés avec des charnières et soutenus par une poutre qui partait du sol et qui rejoignait le plafond. La poutre avait été ancrée et fixée solidement.

Nous avons la possibilité de toucher et de faire pivoter les tableaux. Ils se refermaient sur eux-mêmes pour en former un livre. Ils avaient été construits pour que nous puissions les voir recto verso. Les tableaux, du côté recto, avaient été assemblés avec de la toile de lin et peints d'un monochrome brun sombre. Sur l'un d'eux, une large fissure avait été créée et une cascade de cheveux en forme de rastafari<sup>4</sup> saillait. Sur l'autre, de petites mèches de cheveux avaient été insérées dans de minuscules incisions placées à des endroits bien précis. Au verso du premier, un amas de cheveux humains, soutenu par un fin grillage, le remplissait. La fabrication de ce dernier ressemblait à du rembourrage. Au verso du deuxième tableau, les cheveux avaient été cousus sous la forme d'une grille régulière imitant la toile industrielle. Au mur adjacent, une liste de noms identifiait les donateurs et complétait l'œuvre.

L'exploration de *Colonnes I* relevait d'un désir obsessionnel de toujours vouloir pousser et dépasser les limites physiques et intellectuelles de ma pratique artistique. De décrocher le tableau du mur et de l'installer dans l'espace, de questionner l'espace, de bien vouloir oser y intégrer une matière organique humaine, le cheveu, qui par son déplacement n'est plus considéré comme rebus et, enfin, proposé au spectateur, comme possibilité, son inclusion à l'œuvre d'art par des rapports inter-humains de convivialités et de rencontres.

Lucio Fontana, est un artiste important dans la compréhension de ma démarche. Michel Draget relate que l'artiste :

Pour dépouiller l'espace du tableau de ses limites physiques, il épure totalement la surface. Sur ce champ minimal, il pratique incisions et fentes pour évoquer un infini qui se déploie dans le geste et conduit au-delà de la surface de la toile. Sa recherche spatiale ne passe plus par l'accumulation, ni par le collage, ni par la masse de la matière. Elle opère en négatif en créant par sa tension dans le champ épuré de la toile monochrome un espace spirituel. Celui-ci n'appartient plus à la contemplation d'un ciel indéfini, mais à une méditation qui requiert la même concentration et la même capacité d'absorption que le geste du peintre qui ne représente rien, mais incarne, par son tracé, une volonté de connaissance absolue. Son œuvre affirme la

<sup>4</sup> Rastafari : coiffure caractéristique des Noirs de la Jamaïque et des Antilles anglophones.

peinture en la niant comme il nie la sculpture dans sa série de terres cuites. La matière s'y est rétractée et l'artiste transpose l'acte de lacération en évitant la masse. L'espace ne se déploie donc plus autour de la matière, mais au-delà, dans le geste qui crée un lieu inconnu étranger au regard.<sup>5</sup>

Et l'artiste Lucio Fontana s'exprimera ainsi :

Je ne veux pas faire de tableau, je veux ouvrir l'espace, créer une nouvelle dimension pour l'art, de la rattacher au cosmos qui s'étend, dans l'infini, au-delà de l'image unidimensionnelle.<sup>6</sup>

Intuitivement, mes recherches trouvaient leurs correspondances avec les investigations environnementales de Fontana mais, du même coup, tentaient de s'en distinguer. Je constatais que mes réflexions s'orientaient dorénavant vers l'objet tridimensionnel. Elles m'incitaient à reconsidérer l'espace sous un angle différent. Il est juste que les incisions et les fentes créent un au-delà, une profondeur, une infinitude mais, avec le projet *Colonnes I*, j'avais choisi, en la construisant, de remplir, de garnir et d'habiter beaucoup plus l'espace que les fentes et les incisions créées. C'est dans cet esprit que je voulais poursuivre mes recherches.

De plus, lors de la réalisation de *Colonnes I*, une attention particulière avait été accordée à la provenance du matériau privilégié, le cheveu, et à la participation du public. À l'université, un lieu que je considère comme un établissement public, j'invitais les étudiants de mon secteur, le module des arts, à négocier. En échange, contre une ou des mèches de cheveux, ils avaient la possibilité de faire partie d'une œuvre d'art. Le simple rôle traditionnel d'observateur était renversé en un rôle plus actif, de participant. Et, parfois en circulant dans les corridors ou dans la cafétéria, dans le but d'élargir mon champ d'opération artistique, à l'improviste, je provoquais des discussions. Et, pour des raisons de confidentialité, à tous ces participants, je

<sup>5</sup> Michel Dragnet, *Chronologie de l'art du XXe*, guide culturel, TOUT L'ART Encyclopédie, Paris : Flammarion, 1997. p. 210.

<sup>6</sup> Jean-Louis Ferrier, Yan le Pichon, *L'Aventure de l'Art au XXe*, France : Éditions du Chêne, 1988. p. 466.

leur promettais que seule leurs prénoms seraient inscrits sur la liste affichée lors des expositions. Dans ma pratique de capilliculture, que j'estime être un travail intime et privé, les mêmes conditions d'échanges s'appliquaient. J'avoue avoir essayé très peu de refus.

Dans « *Chaque mot, leur nom, (1993-1998)* », une installation de Mindy Yan Miller, l'artiste a épinglé des cheveux aux mur de la galerie. La critique Marie Frazer en dit ceci :

Miller nous conduit dans l'épaisseur des mots, [...] on le sait, un prénom sert à distinguer les différentes personnes d'une même famille. Nommer c'est d'ores et déjà singulariser, et l'orthographe particulière des mots réfère ici à la culture et à l'histoire. Ces prénoms sont pigés dans la généalogie de Miller mais sans pour autant qu'ils établissent une quelconque filiation historique, au-delà du simple fait de faire partie d'une histoire singulière.<sup>7</sup>

De surcroît, un tableau de Jannis Kounellis (*Sans titre*, 1969), se compose d'une plaque de métal trouée à deux endroits où l'on a inséré une longue mèche de cheveux et que l'on a finalement tressée. Didier Semin écrit à propos de cette œuvre :

Le culte du souvenir est éminemment présent dans l'œuvre de Kounellis [...] il agit comme un peintre qui utiliserait la combinaison des éléments réels plutôt que leur reproduction.<sup>8</sup>

Pour ma part, Miller et Kounellis, artistes contemporains, ont utilisé les cheveux comme des éléments porteurs de charges symboliques. Ainsi, selon Fraser, les cheveux humains seraient un gage du souvenir et elle ajoute :

Les cheveux ont la particularité d'être un matériau humain qui survit à la déchéance du corps, ils ne meurent pas lorsqu'ils sont séparés de leur source, telle une matière vivante qui échapperait en quelque sorte à l'idée de la mort. C'est comme s'ils servent ici à matérialiser des corps absents, à

<sup>7</sup> Marie Fraser, *L'excès*. M. Y. Miller, : N. Jolicoeur, B. McGill... Rimouski : Musée régional de Rimouski. 1998, p. 20.

<sup>8</sup> Didier Semin, *L'arte povera*, Collections du Musée national d'art moderne et du Centre de création Industrielle. Paris : Jalons. 1992, p. 30.

les incarner pour les conserver en mémoire, pour les restituer et leur conférer un sens perdu.<sup>9</sup>

C'est durant l'exploration de *Colonnes I* que la notion d'*inclusion de l'autre* devenait une préoccupation de plus en plus sérieuse. J'avais engagé, dans des endroits captifs et privilégiés, comme à l'École d'art d'Ottawa, l'Université, et dans mon travail de service de capilliculture, des dialogues et des contacts humains. Des conversations et des négociations que je qualifierais comme des *États de rencontre*. Les entretiens particuliers se déroulaient souvent publiquement et parfois dans le privé. Les conversations se voulaient des négociations intimes qui pouvaient entraîner, possiblement, un contexte de participation. Les pourparlers conviviaux se réalisaient dans ma pratique artistique autant dans mon travail en capilliculture. Résultat : je recevais des dons comme des actes complices. Je récupérais un reste humain et je construisais des œuvres d'art. J'avais de généreux donateurs, des observateurs et de sérieux spectateurs qui désiraient et voulaient devenir des participants pour mes futures créations. J'avoue que j'ai récolté très peu de refus. De surcroît, et de toute évidence, la participation du *donneur-actant* devenait un enjeu important à la continuation de mes recherches. Mais, comment faire participer le spectateur réellement?

Dans un autre ordre d'idées, j'ai voulu vérifier la réalité des sentiments éprouvés par le spectateur face à une œuvre de création. *"Piqué"* (2000), (voir fig. 4-5, p. ii) se voulait une expérience qui allait miser sur les aspects émotifs. En premier lieu, j'avais choisi de rester fidèle à mon matériau de prédilection : le cheveu. En second lieu, je voulais réaliser une murale de quatre mètres de hauteur par six mètres de largeur. Elle se composait d'une soixantaine de masques construite à partir de cheveux humains. Chaque petite sculpture avait la forme d'une petite tête, soit d'un ovale, soit d'un cercle de dix à douze centimètres de diamètre. Elles étaient façonnées pour représenter des petits visages exprimant un cri primaire : un état d'être purement viscéral. Les petites figures dont les expressions criantes et

<sup>9</sup> M. Fraser, *L'excès*. M. Y. Miller, : N. Jolicoeur, B. McGill, Rimouski : Musée régional de Rimouski. 1998, p. 20.

grimaçantes rappelaient les visages expressionnistes se voulaient incarnées, dans le silence, d'émotions intenses et retenues. Les têtes de différentes couleurs et de petites dimensions étaient fixées au mur de la galerie à l'aide d'aiguilles. Elles exprimaient et affirmaient des moments d'angoisse et d'effroi. En fait, l'installation qui a été exposée à la Galerie de l'Université du Québec en Outaouais ponctuait et soulignait trois années d'études intenses. C'était ma façon, à moi, d'extérioriser des sentiments fortement refoulés dans le plus profond de mon être. Résultat : une tentative fructueuse de séduction du public et l'œuvre a fait l'objet d'une émission télévisée à Radio-Canada. Conséquemment, j'ai pu réaliser que le spectateur désirait être partie prenante de l'œuvre. Mais, comment procéder ?

La troisième expérimentation abordait une interrogation sur l'espace, la mutation, la métamorphose, la continuité et la survie. Une possible expérience événementielle et ponctuelle, d'œuvre d'art en construction, où l'œuvre se réalise dans un contexte réel et évolutif. Le projet se composait de quatre œuvres : *Colonnes II* (2000) (voir fig. 6-7, p. ii), *Deux cent soixante-quatre* (2001) (voir fig. 4-6, p. ii), *Trois cent seize* (2002) et *Trois cent dix-neuf (et plus)* (2002). Cet ensemble avait été construit pour que chacune des œuvres s'imbrique, se mêle et se combine l'une à l'autre de façon à former un tout. Ce projet se voulait transformable, par la temporalité, l'accumulation et la proximité. D'une exposition à l'autre, de nouveaux éléments s'ajoutaient. Intentionnellement, ce que je proposais aux spectateurs était une série d'évènements à venir, à partir d'évènements passés, toujours dans le but des inciter à participer. Nicolas Bourriaud affirme que :

L'artiste incite le « regardeur » à prendre place dans un dispositif, à le faire vivre, à compléter le travail et à participer à l'élaboration de son sens. [...] La rencontre avec l'œuvre génère moins un espace (comme dans le cas de l'art minimal) qu'une durée. Temps de manipulation, de compréhension, de prise de décisions, qui dépasse l'acte de « compléter » l'œuvre par le regard.<sup>10</sup>

L'installation, *Ligne de vie* (2001), (voir fig. 8-9, p. ii) tentait de répondre à la question suivante : est-il possible de se retrouver, ému outre mesure, à l'intérieur

<sup>10</sup> Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, les presses du réel, 2001, p. 60-61.

d'une construction artistique? Hypothétiquement, j'avais envisagé de construire une mise en scène. Une œuvre dans laquelle on se sentirait à l'intérieur de quelque chose. En premier lieu, d'un coin à l'autre et dans toutes les arêtes des murs, du plafond et du plancher, j'avais agrafé des lianes fabriquées de cheveux tressés et cousus. Du plafond, des tiges ressemblant à des stalactites tombaient du plafond et des tiges grimpantes imitaient des stalagmites. Sur trois des murs, une forme ressortait comme une excroissance provenant de l'extérieur et qui se dirigeait vers l'intérieur. En bas du quatrième mur, deux amas de cheveux gisaient comme par hasard sur le plancher. François Chalifour avance que :

À ce spectacle, un curieux souvenir me revient, m'étreint, me prend à la gorge [...] tant dans la forme que dans le traitement, qui occasionne chez le regardant une sorte de saisissement, un ravissement, un trouble profond [...] nous sommes pris au piège.<sup>11</sup>

En second lieu, un enregistrement sonore exécute le bruit d'une machine à coudre mixé avec un battement de cœur mécanique. F. Chalifour ajoute :

Une angoisse me saisit : ce bruit persistant ne serait-il que l'amplification des battements de mon cœur [...] j'entends, déversée par une bande magnétique, n'est que la pulsation lancinante d'une machine à coudre qui exécute le travail mécanique et répétitif des coutures nécessaires à soutenir cet artefact fibreux.<sup>12</sup>

Dans *L'Atelier* (2001), j'ai tenté de mettre des rencontres intimes avec le spectateur. Sur un présentoir, un carnet de commandes, des cartes de visite, une machine à coudre, un coffret d'outils et une annonce précisant les heures d'ouverture faisaient partie d'un inventaire d'atelier de production. Le but de l'intervention était d'inciter le spectateur à sa participation. La carte de visite se voulait un moyen invitant le spectateur à entrer en communication avec moi. De plus, il y avait un carnet dans lequel je pouvais inscrire une commande d'œuvres venant d'un spectateur. Enfin, la machine à coudre, le coffret d'outils et l'annonce précisant les heures d'ouverture

<sup>11</sup> François Chalifour, *Un cheveu coupé est-il toujours vivant?*, 2001, p. 9-10

<sup>12</sup> *Ibid.* p. 9

se voulaient un questionnement existentialiste sur l'atelier. Jean Cassous affirme que :

L'atelier est un champ clos où l'on travaille même la nuit à la lumière électrique. Tout est sujet à la création. Il me semble que l'œuvre est déjà là et qu'elle cherche l'artiste. Elle naît quand l'artiste lui-même se trouve. Dès lors l'espace de la création, qu'il soit atelier ou laboratoire, redevient une scène originelle où se joue un drame « à la vie à la mort » comme disait Hegel, pour que surgisse un manifeste d'existence, un témoignage de signification qui met l'être de l'imaginaire et non plus le Beau aux extrémités de l'aventure créatrice.<sup>13</sup>

L'œuvre *Désirer* (2002) (voir fig. 10-11, p. ii) une installation, une mise en scène, a été présentée au Centre de diffusion de la maîtrise, au Cégep du Vieux Montréal et au Centre culturel de Verdun. En premier lieu, l'installation se composait d'une table à café et d'une nappe, d'une chaise et d'un coussin, d'un verre et d'un sous-verre, d'une chandelle en forme de phallus portant un étrangleur, d'un tableau représentant la partie pubienne épinglé au mur et, enfin, un livre avec son couvre-livre et un stylo. La table à café, la chaise, le verre, le livre étaient tous des objets récupérés ou nouvellement acquis. La nappe, le coussin, le sous-verre, l'étrangleur, le tableau et le couvre-livre étaient tous construits à partir de cheveux humains. Le but de ce projet était de véritablement faire participer le spectateur par l'écriture. En premier lieu, je voulais qu'il s'assoie. En second lieu, il devait lire les instructions inscrites au verso de la page couverture du livre mis à sa disposition sur la table. Et, en troisième lieu, il inscrivait un ou des récits propres à sa vie. G. Pineau et J.-L. Le Grand ont réciproquement manifesté que :

Les histoires de vie constituent un art puissant de gouvernement de cette vie, qui, suivant ses conditions d'exercice, peut aider, assujettir ou autonomiser. Elles sont performantes. Elles produisent quelque chose, une histoire, bien sûr, mais qui ne reste pas un simple énoncé. Elles mettent en sens du vécu, et si ce sens est approprié par le sujet, elles développent une compétence non seulement linguistique mais aussi communicative ou pragmatique.<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Jean Cassous, *ATELIER (ART)*, Encyclopaedia Universalis S.A. 2000, p.10

<sup>14</sup> Gaston Pineau, et Jean-Louis Le Grand. *Les histoires de vie*, Paris : Presses universitaires de France. 2002, p. 87.

Pour ma part, un retour en arrière s'imposait. Dans l'œuvre *Désirer*, le livre des récits a eu le plus d'attention. Il a attiré un bon nombre de participants au Centre de diffusion de la maîtrise et au Cégep du Vieux Montréal. Et c'est au Centre culturel de Verdun qu'il a fait le plus d'effets. Mais, à mon grand désarroi, le livre a été enlevé. Il a été volé. J'ai été extrêmement touché. Mais, réflexion faite : j'ai réalisé que le geste avait un sens, qu'il représentait une action inestimable : une réelle et ultime participation dont je recherchais le sens.

En 2003-2005, j'ai opté pour une plus grande participation du spectateur en effectuant des gestes performatifs accompagnés de services capillaires. J'ai réalisé des performances dans des endroits privés et publics. Ces gestes avaient pour but de créer un rapprochement encore plus étroit vers le spectateur.

*Guettez-moi? I* (2003), une première performance qui s'est déroulée au Parc Lafontaine au Belvédère Léo-Ayotte. Un service capillaire de coupe de cheveux a eu lieu, à l'improviste, dans un parc. Moi et un sujet, nous avons pris possession des chaises du sculpteur Michel Goulet. Le point visé : ne pas être dérangé par la nature et le silence. Résultat : plusieurs spectateurs intrigués et quelques photographes.

*Guettez-nous? II* (2004), une seconde intervention qui s'est réalisé au versant ouest du Pont Jacques-Cartier, à proximité de la sortie et à l'entrée de l'Île de Montréal. Un service capillaire excentriquement réalisé dans un endroit stratégique pour que les conducteurs de voiture nous voient et nous observent.

*Nous guettez-vous? III* (2004), une troisième performance qui a été présentée au Centre de diffusion de la maîtrise. Un service capillaire de coupe de cheveux exécuté en direct devant les spectateurs. Le but de cette action était de répéter la même intervention, mais cette fois, d'une manière improvisée avec un spectateur qui était présent dans la salle lors de la première opération. Résultat : il y a eu preneurs.

C'est durant les dernières expérimentations (performances) que j'ai compris l'importance des gestes performatifs. Au début, j'étais hésitant, mais aujourd'hui je considère qu'il est primordial que je puisse intégrer la performance en m'incluant personnellement dans le contexte de l'œuvre finale de mon projet de mémoire-crédation.

### 1.3 L'importance du public dans l'œuvre

J'interroge aujourd'hui les tensions particulières des relations d'échanges avec le public telles qu'elles se manifestent dans un temps réel. Ce que je tente d'accomplir, par mes interventions et investigations, c'est de réduire l'écart entre l'œuvre d'art et le spectateur et provoquer un rapprochement étroit. Pour ma part, j'affirme que mon approche artistique est singulière puisqu'elle est basée sur le désir d'un contact avec l'autre, de toucher l'autre. D'abord à travers la spécificité dynamique du langage verbal ou textuel et ensuite à travers la coexistence et « coprésence » de relations d'échanges avec le public.

Du type de pratique artistique comme « créations participatives ou relevant de l'« esthétique relationnelle », [...] et de l'art « contextuel », »<sup>15</sup> Paul Ardenne a dit ceci :

Happenings publics, « manœuvres », Street Art Performance, [...] l'« esthétique relationnelle », [...] formules, que vulgarise le XXe siècle, peuvent à divers titres être rangées dans la rubrique art « contextuel ». [...] 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.<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Paul Ardenne, 2004. *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*. France : Flammarion, p. 15

<sup>16</sup> *Ibid.* p. 15-16

Mon travail de capilliculture qui a, en partie, généré ma pratique artistique a conduit à cette idée d'échange avec le public. La pratique du capilliculteur nécessite beaucoup de concentration à la fois sur le plan du « produit » à livrer et sur la nécessité d'entretenir une relation avec le client. Je dois prêter une oreille des plus attentive. Maintes fois, on a fait allusion au fait que le métier de coiffeur exige de ceux qui le pratiquent qu'ils soient, à un certain degré, psychologue. Je crois que c'est exact. Nous recevons des confidences, des confessions, des récits et des parcelles d'histoires de vie qui plongent nos « clients » dans un « tiers temps », dans le sens que Pineau et Le Grand disait à propos de Paul Ricoeur :

Ricoeur propose [...] comme construction d'un tiers-temps entre le temps cosmique et le temps biologique. [...] Construire son histoire de vie c'est construire un tiers-temps historique personnel articulant de façon singulière traces, places et dates dans le cours de la vie sociale et cosmique. Construction laborieuse et audacieuse qui demande d'avoir vécu et d'oser se différencier de ce vécu pour construire et y inclure ensuite un tiers-temps singulier tendu entre particularité et universalité.<sup>17</sup>

Ainsi, c'est à partir de ces innombrables échanges entre clients consommateurs que la présente recherche a pris naissance. Je m'inspire de ce rapport entre le coiffeur et le client pour déclencher et créer un rapprochement entre le spectateur et l'œuvre. Et, en fait, la conception historique faite de tiers-temps que Ricoeur propose vient renforcer mon obsession de vouloir construire une œuvre d'art en « coprésence ».

#### 1.4 Rapport entre spectateur et œuvre : la performance

En 2003, j'ai opté pour aller vers le spectateur. Je voulais cheminer, en mode de *coprésence et de contact*, en accomplissant des performances dans des endroits publics et privés.

<sup>17</sup> Gaston Pineau, et Jean-Louis Legrand, *Les histoires de vie*, Paris : Presses universitaires de France, 2002, p. 78

Un « être ensemble », se voulant générateur d'un contexte d'art de convivialité, de rencontres et de participation par une mise « en situation dans l'espace-temps réel de la performance », Paul Ardenne stipule que :

Jan Swidzinski, promoteur militant de l'art contextuel [...] l'art a cessé de constituer des modèles autoritaires de création pour l'autre. À travers le contact avec l'autre, il nous informe sur la nécessité de développer nos propres modèles. Être artiste aujourd'hui, c'est parler aux autres et les écouter en même temps. Ne pas créer seul, mais collectivement.<sup>18</sup>

Dans mon présent travail, une de mes grandes inquiétudes se formule par cette question : comment réussir à entraîner et provoquer la participation du spectateur et en faire un « sujet-actant » ?

L'expression « s'investir et se mettre en jeu » définit bien la volonté qui m'habite qui consiste à m'inclure personnellement dans l'œuvre, en réalisant des performances. Les gestes du performatif ont pour but, dans un temps présent et réel, d'inciter le spectateur à participer.

En 2004, Marie-France Beaudoin souligne que :

Sylvie Tourangeau a observé que le performatif continue d'opérer au-delà de la performance. [...] l'histoire de déplacements : déplacement du performatif de la performance à l'objet, déplacement de l'artiste dans l'espace-temps de la performance au lieu circonscrit de la galerie [...] approfondissement de la notion de présence et l'amorce d'une nouvelle approche de l'artiste pour entrer en relation avec son public. Elle qui a si bien su « appeler » cherche maintenant à « faire venir » le public vers elle, dans la réalisation de l'acte artistique.<sup>19</sup>

Et, elle ajoute que Tourangeau :

Questionne aussi la limite entre l'art et la vie. C'est l'humain derrière la pratique qu'elle ose représenter. [...] les objets offerts au regard dans cette exposition n'y sont pas comme artefacts ou traces de ce qui a été, mais en

<sup>18</sup> Paul Ardenne, 2004. *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*. France : Flammarion, p. 180.

<sup>19</sup> Marie-France Beaudoin, *AU-DELÀ DE LA PERFORMANCE*, ETC, revue de l'art actuel, no. 64, (déc. 2003, janv., fév., 2004) Montréal, p. 45.

tant qu'œuvres porteuses de sens. Ainsi s'incarne et se définit le performatif, une responsabilité de l'artiste envers son public face à l'acte artistique.<sup>20</sup>

Mon questionnement rejoint celui de Tourangeau. Ce qui m'intéresse dans son travail, c'est qu'elle a su interpeller le public et cherche désormais à le faire venir vers elle. Mon approche se veut différente. Je désire, en sorte, m'adresser directement au spectateur. Le but recherché est de souhaiter sa participation comme sujet-actant.

Pour ma part, avec *Guettez-moi? I* (2003), première intervention d'un service capillaire consistait en une coupe de cheveux exécuté à l'improviste dans un parc. Le but visé par cette intervention se résumait par cette question : le spectateur osera-t-il, non seulement observer, mais, nous aborder directement et nous interroger sur notre présence en pleine nature? Résultat : plusieurs spectateurs ont été intrigués et quelques photographes ont captés l'événement. Et, *Guettez-nous? II* (2004), réalisation d'un service capillaire excentrique réalisé dans un endroit stratégique pour que les conducteurs de voiture nous voient et nous observent. Le but de cette opération se résumait par le fait que les conducteurs réagissaient par quelques coups de klaxon et des salutations.

C'est en pratiquant mes interventions que j'ai souvent reçu des réponses à mes questions. Et, cette fois-ci, je crois avoir été récompensé par mes actions. J'ai constaté, avec *Guettez-moi? I* et *Guettez-nous? II*, que je pouvais générer et engendrer la participation du spectateur. Mais, ce que je questionne et ce que je recherche, c'est une participation pleine et entière. Créer de l'« être ensemble ». Paul Ardenne souligne que :

Tout contact avec une œuvre d'art est d'emblée participation. [...] L'art participatif relève de la sollicitation, il recherche de manière ouverte et souvent spectaculaire l'implication du spectateur. [...] Une réalisation non pas imposé par l'artiste mais , au contraire, ouverte, à l'état de passage, et soumise à négociation; une réalisation où l'intersubjectivité se révèle mécanisme de création, sa nature processuelle faisant de l'œuvre un

<sup>20</sup> *Ibid*, p.46.

événement, un opus : ce qui s'ouvrage et non ce qui, enfin achevé, se donne comme œuvré.<sup>21</sup>

Et, en fait, j'ai osé, avec *Nous guettez-vous? III*, risquer un contact en m'adressant directement aux spectateurs. J'offrais à un futur participant un service capillaire similaire à celui qu'il venait d'observer.

Avec ces actes de présence, je désirais, principalement, attester mon existence comme artiste. Secondairement, opérer « 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 ».<sup>22</sup> Ces gestes avaient pour but de créer un rapprochement encore plus étroit vers l'observateur, de lui inspirer le désir de vouloir participer et de réussir à en faire un sujet-actant. « Participation », là encore, dans une perspective renvoyant analogiquement à la théorie de l'« inclusion » développée par John Cage, dont l'argument se résume pour l'essentiel à cette formule : l'art peut se trouver partout et peut tout envahir.<sup>23</sup> Là, encore une fois, une nouvelle problématique venait d'être soulevée. Pourrais-je répéter d'autres interventions participatives, m'adressant directement au spectateur et me servant des gestes du performatif?

<sup>21</sup> Paul Ardenne, 2004. *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*. France, Flammarion, p. 180-182.

<sup>22</sup> *Ibid*, p.16

<sup>23</sup> *Ibid*, p.186-187

## CHAPITRE II

### MATÉRIAU ET QUÊTE DE L'AUTRE

#### 2.1 Privilégier les cheveux comme matériau

Depuis plus de huit années que je ramasse, je récupère et que j'accumule le cheveu. Il a la particularité d'être un matériau de l'humain. Je sollicite, sous différentes formes de don, ce matériau, auprès des gens qui me sont, le plus souvent, étrangers. Dans de nombreux cas, je dois user d'explication.

Cette obsession, pour le cheveu, a débuté en 1997 (*voir* sect. 1.1, quatrième paragraphe). Ce matériau qui provient du corps humain me semblait justement fort approprié pour un travail artistique qui s'inscrit dans une dimension temporelle. Avec le cheveu, je crois que nous sentons, nous voyons le corps absent. Il offre des choix de couleurs chaudes et froides tout à fait particuliers et d'une malléabilité quasi infinie. Il s'agit en fait d'une matière organique aux caractéristiques fascinantes. Il se prête très bien à la manipulation. Il est inutile de vous répéter la fascination qu'il a exercé sur moi.

D'autres artistes ont utilisé ce matériau. Mindy Yan Miller, artiste canadienne, a accroché des cheveux, sur des aiguilles, formant des prénoms, sur les murs du musée (Fraser, M. 1998). Linda Rae Dornan, artiste du Nouveau-Brunswick, a brodé des cheveux sur du tissu (Chiasson, H. 1994). Kiki Smith, artiste américaine, a produit des tentures faites d'aluminium, de cheveux, de perles de verres et de laine teintée de couleurs vives. (Graham, M. 1996). De surcroît, un tableau, de Jannis Kounellis (*Sans titre*, 1969), se compose d'une plaque de métal trouée à deux endroits où l'artiste a inséré une longue mèche de cheveux et l'a finalement tressée (Semin, D. 1992). Et, enfin, Sylvie Blocher, artiste française a intégré tresse et mèche de cheveux à des panneaux de bois de grand format (Donnadieu, M. 1997). Pour ne

nommer qu'eux, ils sont tous des artistes du XXe et du XXIe siècles qui ont utilisé ce matériau.

Mais, d'une façon différente, j'ai voulu et je souhaite en ce moment, explorer ce matériau pour sa polyvalence et les répercussions qu'il a sur la vie quotidienne. Pour ma part, les cheveux humains sont catalyseurs de sens. Ils jouent un rôle de *médiation* entre le spectateur et l'œuvre d'art. Jan Swidzinski a précisé dans un article de la revue *Inter art actuel* que : Ce qui est important dans l'art d'aujourd'hui, ce n'est pas l'objet, mais le processus de son implication dans la réalité.<sup>24</sup>

J'ai sans cesse la vive impression que le cheveu humain peut m'offrir la possibilité de réaliser d'innombrables expérimentations, et c'est ce matériau, si facilement manipulable, qui me fournit des réponses.

Exploiter les cheveux en tant qu'objet, don de tous et de chacun, lié à des « récits de vie » par des stratégies relationnelles, fait partie de mes présentes préoccupations. C'est à cause de ce matériau que j'ose provoquer des rencontres et que je désire engager des contacts interhumains. Sur le plan éthique, je confie aux participants et les assure que leurs précieuses donations seront utilisées à des fins purement artistiques et que, parfois, leurs prénoms seront mentionnés ou inscrits comme information, s'ils le désirent.

C'est dans l'atelier que les cheveux sont transformés. C'est souvent l'intuition qui guide la réalisation des pièces. Poincaré disait : « *j'ai trouvé la solution à des problèmes pendant mon sommeil* ». Personnellement, j'ai mentionné dans une entrevue que :

La nuit fait surgir en moi le souffle créateur. Je me délecte du grand calme de cette grande dame qui a le pouvoir de dénicher mes idées les plus profondes. J'avoue que la nuit je ne dors pas, je sommeille. Je consacre mes journées à faire ce que la nuit m'a dévoilé et confié.<sup>25</sup>

<sup>24</sup> Jan Swidzinski, *INTER, art actuel*, no. 85, 2003, p. 30.

<sup>25</sup> Jean Perron, *Artistes sous l'influence de la nuit : des fenêtres éclairées.*, ZONE, no. 27, 2000, p. 7

## 2.2 Séduction, répulsion

Captiver, attacher, charmer, entraîner, fasciner et plaire sont les actions associées au terme *séduction*. De plus, le désir « n'est pas une fin, c'est un enjeu hypothétique. »<sup>26</sup> À l'inverse, la répulsion, qui se définit par : « la répugnance, peut conduire à s'exprimer dans un phénomène physique ou moral à l'égard d'une chose par lequel deux corps se repoussent mutuellement ».<sup>27</sup>

En fait, je considère que le cheveu est un médium aux caractéristiques fascinantes. Cette matière inépuisable, j'en ai une connaissance pratique depuis plusieurs décennies. Elle provient du corps humain et me semblait fort appropriée pour un travail sur la proximité et la temporalité. De plus, les qualités inhérentes au matériau me sont apparues idéales pour aborder la question de la séduction entre le spectateur et l'œuvre, notion qui est déjà présente entre le coiffeur et le client.

J'ai souvent séduit. Et, cela m'amène à vous raconter cette anecdote : lorsque j'étais enfant, j'aimais jouer avec les cheveux. J'ai plusieurs souvenirs affectifs de ma grand-mère et de ma mère. Elles me donnaient des sous pour broser leurs magnifiques chevelures. Les cheveux de ma grand-mère, d'un brun clair parsemé de reflets roux, étaient longs, tressés et portés en couronne. En la décoiffant avec mes petits doigts maladroits, j'appréciais les caresser. Le geste de la brosse les faisait briller comme un sou neuf. Les cheveux de ma mère, d'un blond foncé, accentué de reflets dorés et brillants comme l'or, étaient portés plus librement. Ils étaient beaucoup plus courts que ceux de ma grand-mère, lui touchant presque les épaules, je m'adonnais, avec de délicats coups de brosse, à les faire bouger par des mouvements de va-et-vient. Ma mère et ma grand-mère se sentaient mignotées et elles redemandaient ces petits soins attentifs. J'ai été séduit. Michel Cazenave expose justement cette fascination :

Au fond, soyons sincère,[...] dans la liberté de nos cœurs et la force des images qui habitent nos âmes, que de chevelures épaisses, chevelures

<sup>26</sup> Jean Baudrillard, *De la séduction*, Paris, Galilée, 1988, p. 119

<sup>27</sup> Dictionnaire Le Petit Robert.

odorantes, de chevelure qui crépitent [...]. Chevelure qui palpite. Chevelure qui respire. [...] L'essentiel est l'image qui s'impose à nos yeux, [...] Était-elle blonde ou brune? Était-elle aussi rousse que les nobles Vénitiennes, [...] elle était Chinoise de ces cheveux tellement noirs [...] Car il ne faut pas s'y tromper : la couleur des cheveux est le paysage d'une âme. [...] Ah ! Que peut-on rêver ainsi ! [...] Les cheveux de chacune ont leurs senteurs singulières. Parfums lourds comme l'encens [...] parfums frais de violette, de jasmin, de mélisse [...] Alors on se sent submergé d'une indicible tendresse, comme d'un trésor découvert.<sup>28</sup>

Ayant été séduit très jeune, j'ai toujours voulu, par la suite, plaire irrésistiblement. C'est sur cette manière d'agir que la pratique de la capilliculture s'est instaurée dans ma vie. Très souvent, le client implique le coiffeur directement dans sa vie affective. C'est une profession qui se pratique dans la séduction : délicatesse, discrétion et entière attention séductrice, sans pour autant être une relation amoureuse. Et, parfois on doit même résister aux conquêtes amoureuses. De plus, il faut donner un service impeccable, il faut plaire infailliblement, sinon la critique et le jugement seront malveillants. Ainsi, cette profession, avec ses grandeurs et ses misères, nourrit infiniment ma pratique artistique et alimente richement ma recherche.

Pour certains, il y a de la répulsion. Je dis, *certains*, pour la simple raison que j'ai observé à partir de mon travail en capilliculture, qu'il y avait peu de gens susceptibles à la répugnance du cheveu. J'ai constaté que la plupart des gens sont discrets à propos de la notion de répulsion. Mais, dans mon travail artistique, c'est autre chose. Il y a eu, dans certains cas, des comportements et des réactions exprimant catégoriquement de la répulsion. En l'occurrence, ils se sont manifestés spécialement durant les expositions.

Et, cela m'amène, encore une fois, à vous raconter deux anecdotes : durant le vernissage d'une exposition de groupe où l'œuvre *Piqué* (voir chap. I, sect. 1.2, par. 12) était exposée, une amie et sa mère sont venues me rendre visite. Mon amie s'est approchée de moi tout en laissant sa mère à l'écart. Curieusement, j'étais intrigué par le comportement de sa mère. Elle semblait ne pas être bien à l'aise et même

<sup>28</sup> Michel Cazenave, *Les cheveux*, Paris, Éditions Alternatives. 1998, p. 39-60

dérangée par quelque chose. M'adressant à mon amie pour savoir si sa mère était souffrante, j'ai eu la surprise de découvrir que sa mère éprouvait une phobie et un dégoût pour le cheveu. Elle était incapable de s'approcher de l'œuvre en raison des objets fabriqués à partir de la matière du cheveu.

La deuxième anecdote : j'étais dans un cours d'art et nous étions une vingtaine d'étudiants. Chacun des étudiants devait présenter ses travaux à partir d'une ébauche. J'avais choisi d'apporter des échantillons de tissu mais qui avaient été fabriqués à partir de cheveux cousus sur un treillis de polyester. À mon grand étonnement, trois jeunes filles du groupe non pas voulu toucher au tissu précisant qu'elles ne voulaient tout simplement pas entrer en contact avec le matériau. Le reste du groupe n'avait eu aucune difficulté et certains se plaisaient même à caresser les échantillons.

Ces réalisations et ces expériences me conduisent à considérer que la matière ne laisse personne indifférent. Le plus souvent, il y a de l'étonnement de la part des gens, soit une attirance, soit une répulsion. Ainsi, la chevelure, qui est à la fois attirante, plaît à l'œil. Elle est très souvent désirable, enviable, enchanteuse, irrésistible. Et, parfois, elle peut être aussi repoussante. Ce matériau provenant de l'humain, avec ses qualités « extérieures », m'a donné l'idée de transposer l'opération de séduction présente entre le capilliculteur (coiffeur) et le client dans le rapport entre le spectateur et l'œuvre d'art.

### **2.3 La quête du spectateur et son implication**

À l'intérieur de ma pratique artistique actuelle, je considère, dans un premier temps, avoir déjà fait participer le spectateur par leur don de cheveux à la construction et à l'élaboration de mes œuvres. Tout cheveu amassé jusqu'à présent a été identifié par une liste de généreux donateurs. Les personnes, que je contacte reçoivent les conditions, les modalités et le protocole de confidentialité qui consiste à utiliser exclusivement leur prénom.

Dans un deuxième temps, et pour la présente recherche, je tente de produire une fusion physique et réelle entre le spectateur et l'œuvre. Par des interventions soit dans la rue, soit à l'intérieur de boutiques d'esthétique et de coiffeur ou par tout autre contact improvisé, j'amène le spectateur à une réelle participation dans le processus de réalisation de l'œuvre. Je donne un mandat d'écriture à ceux ou celles qui se voient confier un carnet de récits portant un titre spécifique. Le participant garde le carnet pour une période d'un mois. Il doit ensuite le retourner dans une enveloppe affranchie. Enfin, cette dernière implication a pour but d'intégrer le spectateur dans un processus où l'œuvre prend peu à peu forme.

L'objectif de mon projet d'étude vise un rapprochement étroit entre le spectateur et l'œuvre d'art. Je tente de créer par des gestes quotidiens un va-et-vient performatif qui s'inscrit dans cette pratique habituelle et commune offerte par le service capillaire.

## CHAPITRE III

### VIVRE L'ŒUVRE

« *État de rencontre I* » est le titre de l'œuvre et du projet final qui clôture mes investigations à propos du « *don du cheveu* » comme stratégie relationnelle. L'œuvre est une sculpture-installation constituée de trois parties principale. D'abord une chaise de barbier-coiffeur placée au centre de la galerie, ensuite une projection vidéo sur le mur du fond de cette même galerie, puis une série de consoles, réparties le long des autres murs, servant de lutrin à des carnets d'écriture dont les couvertures sont confectionnées de cheveux humains. Elle se résume en trois étapes. Premièrement, le don du cheveu contribue à l'élaboration de l'œuvre. Deuxièmement, le spectateur est au cœur de ma recherche face à l'œuvre d'art. Et, troisièmement, les rapports entre la vie privée et publique, l'intimité et la promiscuité, la singularité et la pluralité des individus, que je qualifie de *sujet-actant*, sont des sources d'inspirations. Enfin, la Galerie Diagonale, Centre des arts et des fibres du Québec, s'est avérée un lieu judicieux, car ce centre d'art se consacre aux travaux artistiques qui privilégient les fibres sous toutes ses formes.

#### 3.1 Le rapport entre le spectateur et l'œuvre

C'est à partir de mon expérience en capilliculture que mon travail artistique a pris forme. Ensuite, c'est à travers mes expérimentations artistiques que j'ai été amené à considérer le spectateur dans mes œuvres. Le public en général est un spectateur qui reste distant à l'œuvre. J'aime établir des contacts, des liens directs avec ce dernier. Et, avec mes interventions artistiques j'ai parvenu à l'inclure au processus de création. J'avancerais même qu'il est, par l'acte de donation, devenu un acteur important dans mes œuvres et ma recherche. Ce *sujet-actant* atteste l'œuvre par sa présence et devient un témoin d'une possible *action* face à l'œuvre d'art.

Actuellement, l'idée d'un processus d'*inclusion* dans le processus de fabrication de l'œuvre est, dorénavant, une façon de concevoir mon travail. Je veux par tous les

moyens parvenir à établir des rapports étroits entre le spectateur et l'artiste et créer un sens d'appartenance face à l'œuvre d'art. Ouvrir des rapports de continuité dans un temps réel et immédiat. Créer et donner une expérience concrète de participation. Ardenne écrit ceci :

Si l'art est expérience, s'expérimenter, soi, en tant que sujet, c'est-à-dire en tant qu'être se confrontant à l'espace et au temps, est un geste primordial. Intégrer l'espace et le temps de la nature et s'y projeter, en quête d'une perspective fusionnelle... l'œuvre d'art participative se constitue comme un agent actif de la démocratie vécue. [...] Cette formule artistique décroche de manière radicale de l'idéal, s'installe au cœur du monde concret, celui de la vie présente. Elle s'y distribue dans l'espérance d'une collaboration instantanée avec le public.<sup>29</sup>

Je maintiens, invariablement, dans un état de tension, le rapport privé-public que mon travail artistique sous-tend. Je crois qu'il est impératif d'affirmer, une fois de plus, que c'est mon travail en capilliculture qui a, en partie, généré ma pratique artistique. Et, c'est à partir d'une intervention entre client-capilliculteur (*voir* chap. 1, sect. 1.1, par. 4) que la dimension de participation a émergé.

Le public en général est un spectateur qui reste distant à l'œuvre. Dans mon projet, « *État de rencontre 1* », le spectateur est au cœur de ma recherche. Il y a le donateur : celui qui fait don de ses cheveux (*voir* chap. 1, sect. 1.2, par. 7 et 10). Puis, le *sujet-actant* : celui dont l'implication résulte des différentes tractations que j'ai mené auprès du personnel de certains centres de capilliculture pour « placer » des carnets de récits afin de susciter la participation d'un public plus large. Et, ensuite, celui qui sera convié à laisser un commentaire dans l'un ou l'autre des carnets mis à sa disposition dans le lieu de l'exposition. Enfin, je me suis associé, afin d'optimiser le contexte de participation, avec une amie artiste, Myriam Yates, qui a agit à titre de documentaliste me filmant à l'œuvre. Le projet visait à mettre en évidence, par le biais d'enregistrement vidéo, l'intrusion et l'inclusion.

### 3.2 Construire une œuvre tout en nécessitant la contribution

<sup>29</sup> Paul Ardenne, 2004. *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*. France, Flammarion, p. 132

La contribution des autres est essentielle dans la réalisation de mon projet. Je fabrique des carnets de récits en tissant les couvertures de ces livres avec des cheveux. Mon travail relève de la patience, du labeur et, je dirais aussi, de l'audace. J'ai des rapports fréquents avec le public qui me permet ainsi d'élaborer des stratégies qui conduisent à leur contribution. Souvent, je demande qu'ils fassent don de leur cheveu, soit en me les faisant parvenir par la poste, soit en leur offrant un service capillaire. Sur le plan éthique, j'avoue avoir essuyé très peu de refus. Le plus souvent, il y a de l'étonnement de la part des gens. Je dois aussi avouer que, moi-même, j'ai été très étonné des dons reçus par la poste, et notamment ceux inclus dans les carnets de récits qui m'ont été retournés, ou plus directement lors de rencontres plus régulières.

Or, la collaboration à une œuvre est ce qui m'intéresse dans le processus de réalisation. Nicolas Bourriaud avance que :

Ce qui fonde aujourd'hui l'expérience artistique, c'est la coprésence des regardeurs devant l'œuvre, que celle-ci soit effective ou symbolique. [...] La pratique artistique est toujours rapport à l'autre, en même temps qu'elle constitue un rapport au monde.<sup>30</sup>

### 3.3 Le privé - le public

Un jour, j'ai ressenti le besoin de quitter la sphère du privé pour aller vers le public. Je saisisais qu'être « artiste aujourd'hui, c'est parler aux autres et les écouter en même temps. Ne pas créer seul mais collectivement ». <sup>31</sup> Ardenne ajoute :

L'art dira-t-on, est naturellement destiné à un public, qu'il soit exposé en galerie ou au musée. Il convient de rappeler, à ce titre, que l'institution est aussi un espace public, même si son accès et le contrôle de ses activités sont régentés. L'artiste peut néanmoins estimer qu'un tel accès à l'œuvre d'art revêt un caractère trop normatif. L'art public d'intervention naît de cette considération.<sup>32</sup>

<sup>30</sup> Nicolas Bourriaud, 2001. *Esthétique relationnelle*. France. Dijon : Presses du réel, p. 89

<sup>31</sup> Paul Ardenne, 2004. *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*. France, Flammarion, p. 180.

<sup>32</sup> Ibid, p.77

Dans un autre ordre d'idée, l'importance accordée à l'esthétique capillaire relève à la fois de la vie privée et de la vie public. Prenons à titre d'exemple, la propriétaire du Salon de coiffure BLITZ que j'ai rencontrée. La dame en question ne voulait pas être filmée. Elle considérait ne pas être présentable à cause de ses « papillotes » d'aluminium dans ses cheveux. Elle était embarrassée d'être présentée publiquement devant une caméra puisqu'elle se retrouvait dans un contexte d'intimité. Par contre, si elle avait été bien coiffée, il n'y aurait eu aucun problème à apparaître publiquement. Marie Fraser commente :

Depuis la demeure, le corps se projette au-dehors, il traverse pour ainsi dire du privé au public en se positionnant ni véritablement dans l'autre, mais à la périphérie de ces deux espaces.<sup>33</sup>

### 3.4 La recherche d'un lieu et la construction de l'œuvre

Une question s'est vite posée à propos de mon projet de création : où exposer mon projet de recherche et comment construire l'œuvre en lien avec un public? En ce qui me concerne, il était évident que mon projet devait tenir compte de trois aspects : le matériau privilégié, le public et le rapport étroit entre public et privé. C'est dans cet esprit que j'ai proposé mon projet d'exposer mes livres, dont la jaquette est confectionnée et tissée à partir du cheveu, de projeter une vidéo montrant les démarches entreprises pour rencontrer le public et, enfin, offrir un service capillaire dans le lieu même, la Galerie Diagonale.

### 3.5 L'œuvre : « *État de rencontre I* »

En premier lieu, en entrant dans la galerie, notre regard est attiré vers le centre de la pièce où une chaise de coiffeur-barbier, recouverte de denim bleu pâle, semble trôner. Il faut dire que c'est sur cette chaise que le présent projet de recherche a commencée. Je considère qu'elle a bel et bien sa place au centre de l'exposition. Celle-ci permet d'offrir un soin capillaire au spectateur durant l'exposition et de servir

<sup>33</sup> Marie Fraser, 2001. « Le corps de la demeure ou le vêtement entre privé et public », Les commensaux quand l'art se fait circonstances, Skol centre de arts actuels, Montréal, Au point, p. 58

de référence à tout le processus conduisant à mes œuvres durant le reste du temps de l'exposition. Des horaires ont été alloués pour exécuter les services gratuitement en échange d'un don de cheveu qui servira ultérieurement à d'autres œuvres. Il ne faut pas oublier que cette situation permet au visiteur d'inscrire à son tour des récits dans les livres mis à sa disposition.

En second lieu, notre regard est attiré vers le mur, face ouest de la pièce, opposé à l'entrée. Une projection de grand format nous montre les personnes rencontrées dans des établissements de coiffure avec qui j'ai eu de nombreuses conversations. La trame sonore nous laisse entendre une conversation qui est murmurée, presque inaudible et, à certains moments, des paroles plus identifiables. Puis, à l'écran des sous-titres nous identifient, par leur prénom, les principales personnes interviewées et le contenu de leur conversation.

Le tournage vidéo, qui s'est fait en collaboration de Myriam Yates, s'est déroulé dans un secteur cossu et huppé de la ville, là où les établissements de coiffure sont des lieux où les gens vont tout autant pour se montrer que pour être vu. Les endroits choisis sont tous situés sur les rues St-Laurent et Laurier. Ils sont des lieux connus où se déroulent les activités de capilliculture les plus sophistiquées. Il a fallu cinq interventions dans cinq lieux pour distribuer quatre carnets de récits : ECLECTIC, LES GARÇONS COIFFEURS, BLITZ et ORBITES. Et, un dernier lieu, hors contexte, un café terrasse : TOI, MOI ET CAFÉ. Habituellement, la procédure consistait à expliquer à la personne responsable de la réception si je pouvais déposer un carnet. Après bien des pourparlers, l'intéressé s'engageait à le conserver précieusement pour une période d'un mois et d'y inscrire des récits à partir du thème suggéré sur la page couverture. Enfin, il devra me le retourner après la période de temps alloué à l'écriture des récits personnels. Il y a eu quatre preneurs et un refus. Ces rencontres avec divers publics constituent la trame principale de la vidéo.

Le montage vidéo a consisté à retirer les plans de moindre importance tout en laissant des longueurs pour que l'état brut de mon difficile et agréable périple à

travers le secteur des commerces de capilliculture de la ville de Montréal soit conservé. Paul Ardenne affirme :

Une réalité que l'artiste veut faire plus que représenter, ce qui l'amène à délaisser les formes classique de représentation [...] pour leur préférer la mise en rapport directe et sans intermédiaire de l'œuvre et du réel. Pour l'artiste, il s'agit de « tisser avec » le monde qui l'entoure, de même que les contextes tissent et retissent la réalité. Loin de n'être qu'une illustration et une mise en figure des choses, loin de ne parler que de lui-même, dans une démarche tautologique, loin de faire de l'idéal sa religion, l'art s'incarne, enrichi au contact du monde tel qu'il va, nourri pour le pire ou le meilleur des circonstances qui font, défont, rendent palpable ou moins palpable l'histoire.<sup>34</sup>

Par ailleurs, il faut insister sur les rencontres improvisées qui représentaient de constantes négociations. Ardenne avance que :

Soumise à la négociation non pas imposée par l'artiste mais, au contraire, ouverte, à l'état de passage, et soumise à négociation ; une réalisation où l'intersubjectivité se révèle mécanisme de création, sa nature processuelle faisant de l'œuvre un événement, un opus : ce qui s'ouvrage et non ce qui, enfin achevé, se donne comme œuvre.<sup>35</sup>

Et la participation proposée directement à un individu peut alors devenir les conditions pour qu'un simple spectateur devienne un *sujet-actant* à un projet. Ardenne rajoute : L'art participatif relève de la sollicitation, il recherche de manière ouverte et souvent spectaculaire l'implication du spectateur.<sup>36</sup>

Finalement, je réalise que la vidéo me fait apparaître comme personnage principal qui se donne en spectacle et qui me permet de me mettre en scène, de m'objectiver. À partir d'une proposition banale, rencontrer des inconnus pour leur proposer d'écrire leurs pensées personnelles dans d'étranges livres, j'ai créé une sorte d'autoportrait. Raymond Bellour relate :

<sup>34</sup> Paul Ardenne, 2004. *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*. France, Flammarion, p. 17-18.

<sup>35</sup> Ibid, p. 181

<sup>36</sup> Ibid, p. 181

L'autoportraitiste part d'une question qui témoigne d'une absence à soi, à laquelle n'importe quoi peut finir par répondre; il passe ainsi sans transition d'un vide à un excès, et ne sait clairement ni où il va ni ce qu'il fait...<sup>37</sup>

C'est à partir de cette notion que la projection de la vidéo peut s'interpréter. La vidéo devient un témoin d'interventions faites en dehors des murs d'une galerie, interventions qui exposent mon processus, mais aussi m'expose dans mon rapport avec les autres.

Enfin, un troisième espace de la galerie, les murs sud et nord, contient des présentoirs sur lesquels se retrouvent des livres. À proximité du premier présentoir, tout près de l'entrée, une fiche de procédure est apposée pour informer le spectateur et l'inviter à participer.

Chaque présentoir a été construit à partir de pièces de bois neuf et récupéré. Ils ont été conçus pour supporter les grands livres qui restent sur place dans la galerie et aider le spectateur à l'écriture des récits. Quatre des sept présentoirs sont installés sur le mur nord et les trois autres sur le mur sud. Et un de ces trois présentoirs de plus petite taille, accroché plus bas que les autres, a été conçu pour les enfants.

Une présentation que je voulais performative s'est produite durant le vernissage qui a représenté le troisième volet de mon projet de recherche. Cette action se voulait un nouvel appel à la participation du spectateur. Elle rejoignait ainsi les démarches que j'avais entreprises bien avant la tenue de l'exposition. Ce que les spectateurs présents lors du vernissage avaient observé dans la vidéo, eh bien ils étaient obligés de constater que je reproduisais en temps réel dans l'espace de la galerie ma distribution des carnets. En plus de distribuer des carnets de récits aux spectateurs voulant bien participer, j'offrais, aussi, la possibilité de prendre des commandes en direct. Avec le titre de leur choix je leur promettais de créer un carnet de récit m'inspirant de leur requête laissée dans un livret de commande, mis à leur disposition sur un présentoir, et subséquemment, de leur faire parvenir par la poste, le carnet

<sup>37</sup> Raymond Bellour, 2002. L'autoportrait, *L'Entre-images*, Photo. Cinéma. Vidéo. Paris : La Différence, p.

souhaité. J'avoue que cette présentation performative venait d'ouvrir de nouvelles avenues et possibilités.

Le jour du vernissage, il y a eu une soixantaine de visiteurs et une trentaine ont assisté à la présentation performative. Il y a eu six preneurs de carnets de récits et huit commandes à remplir. À partir de ce moment, j'ai eu l'impression que mon vrai travail d'artiste ne faisait que commencer.

## CONCLUSION

Le projet final, *État de rencontre I*, présenté à Galerie Diagonale du 1<sup>er</sup> au 22 mai 2006, comportait un ensemble de propositions qui relevait de l'installation, de la performance et de l'œuvre participative. Le mémoire-crédation présenté s'inscrit dans cette idée que le processus de création est un élément constitutif de l'œuvre et que le public agit à diverses étapes de la réalisation des interventions.

Le parallèle entre l'artiste et son public, entre le coiffeur et son client, prend toute la force d'une métaphore. J'ai misé sur mon double statut d'artiste-coiffeur pour inscrire ma légitimité auprès du public. C'est à travers cette réalité qu'il m'est possible d'accomplir ce que je nomme un rituel de séduction.

Pour convier le spectateur à participer, mon travail d'artiste s'articule sur deux actes antinomiques, l'intrusion et l'inclusion. D'abord, j'interviens dans la vie d'autrui, je force l'adhésion par un processus d'accord tacite et je m'introduis dans la sphère privée du spectateur et du public de façon intentionnelle. Ensuite, j'introduis de diverses manières le spectateur dans le processus de création par le geste de l'écriture. Il laisse dans des cahiers ses propres récits de vie.

J'estime qu'il y a trois étapes nécessaires vers « la fusion physique et réelle entre le spectateur et l'œuvre » : le don de cheveux et sa provenance, la curiosité explicite du spectateur et finalement le geste d'écriture.

Au cours de ma recherche, j'ai préféré disséminer au gré de mes installations performatives les réflexions sur mon propre travail à partir des assises théoriques de l'art relationnel et contextuel. Ma pratique artistique faisait appel à la théorie et cette dernière guidait mes choix à travers mes expérimentations.

À partir du moment que le projet final et les recherches ont été complétés, j'ai eu l'impression que mon vrai travail d'artiste ne faisait que commencer. J'ai à plusieurs reprises constaté, une fois l'œuvre terminée, l'ampleur des implications et tout le sens

qui s'y rattache prenaient sens. Et, encore une fois, cette observation s'est avérée une réalité.

Pour terminer, quel est le rôle de l'artiste face au spectateur? Quelle est la fonction du spectateur face à l'œuvre d'art? À quoi bon les successions d'œuvres, si ce n'est que de partager un même espace, un même moment et un même temps, tout en offrant des axes de recherche à partir desquels on doit se situer : de prendre position et d'engendrer un « être ensemble »? Voilà un ensemble de questions que le prochain travail abordera.

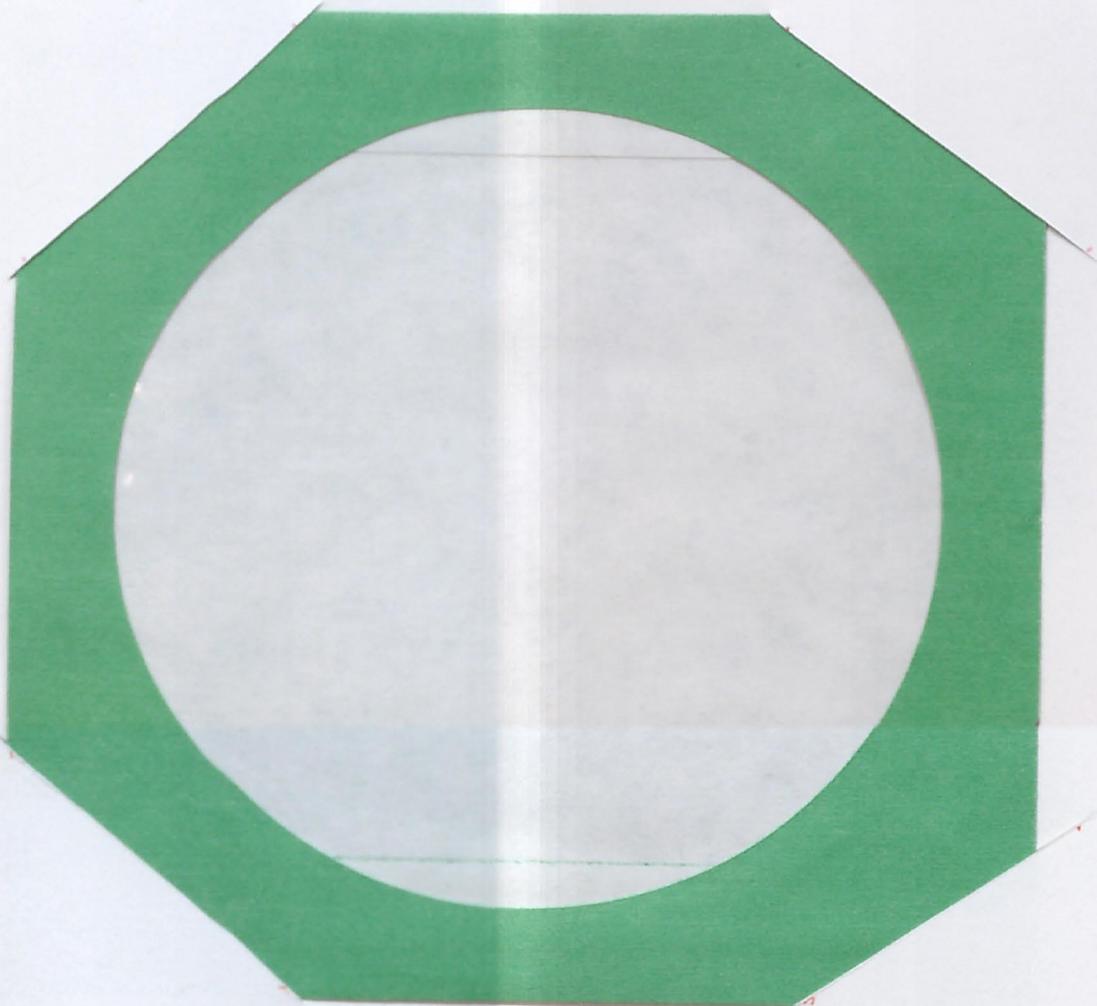
## TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	i
LISTE DES ILLUSTRATIONS.....	ii
RÉSUMÉ.....	iii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I POINT DE DÉPART.....	3
1.1 La peinture et la sculpture.....	3
1.2 Six interventions artistiques déterminantes.....	5
1.3 L'importance du public dans l'œuvre.....	14
1.4 Rapport entre spectateur et œuvre : la performance.....	15
CHAPITRE II MATÉRIAUX ET QUÊTE DE L'AUTRE.....	19
2.1 Privilégier les cheveux comme matériau.....	19
2.2 La séduction/répulsion.....	21
2.3 La quête du spectateur et son implication.....	23
CHAPITRE III VIVRE L'ŒUVRE.....	25
3.1 Le rapport entre le spectateur et l'œuvre.....	25
3.2 Construire une œuvre tout en nécessitant la contribution.....	27
3.3 Le privé – le public.....	27
3.4 La recherche d'un lieu et la construction de l'œuvre.....	28
3.5 L'œuvre : «ÉTAT DE RENCONTRE I».....	28
CONCLUSION.....	33
ANNEXE A ILLUSTRATIONS DE L'EXPOSITION.....	35
ANNEXE B DVD.....	36
BIBLIOGRAPHIE.....	37

ILLUSTRATIONS DE L'EXPOSITION

Figure

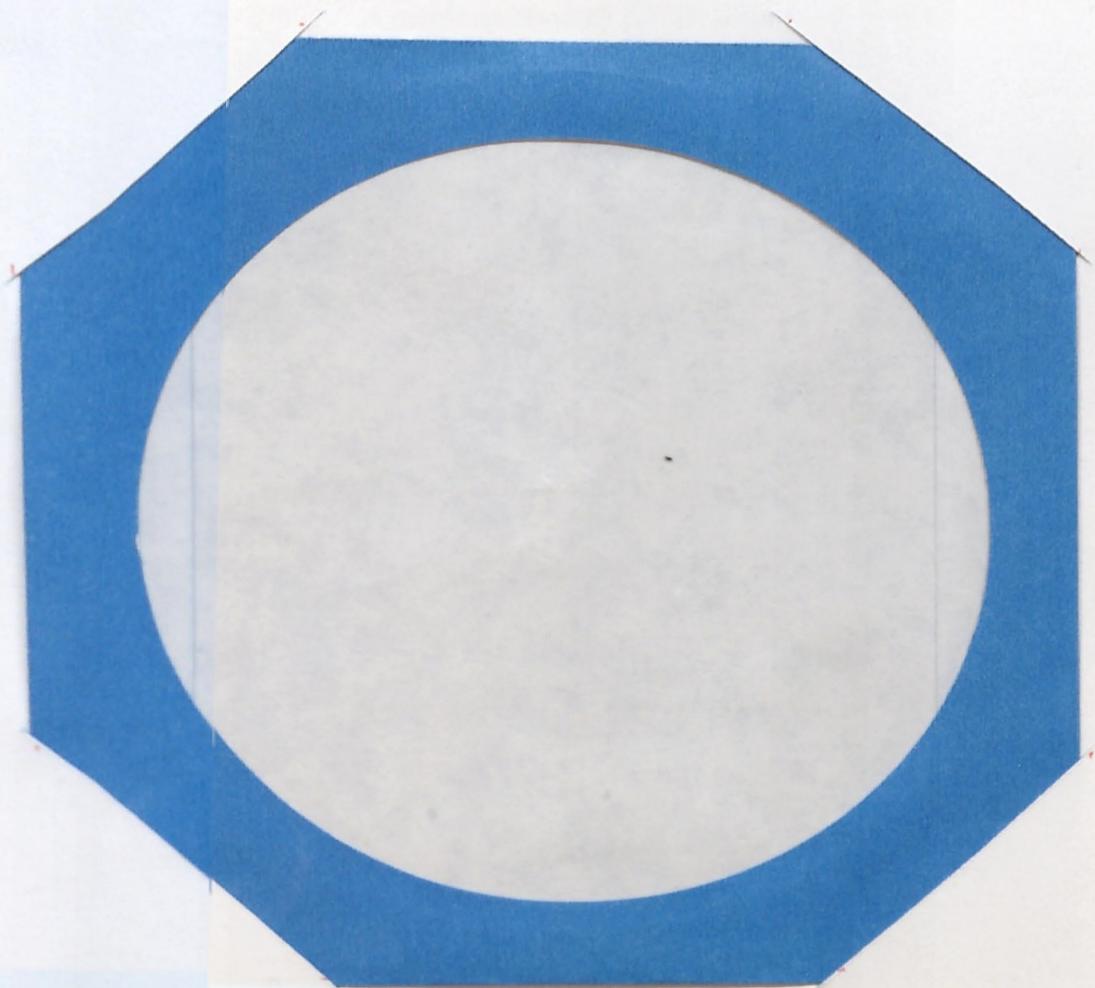
1. Fiche d'instruction pour la participation du spectateur
2. Chaise de coiffeur-barbier
3. Vue de la projection vidéo
4. Vue nord détail
5. Vue nord détail
6. Mur nord
7. Mur nord détail
8. Mur nord détail
9. Mur nord détail
10. Détail grands livres
11. Vue mur sud
12. Mur sud détail
13. Mur sud détail
14. Mur sud détail
15. Vue sud détail



DVD

Figure

1. Exposition : Galerie Diagonale, VIDÉO, « 4 sur 5 = 80% »



## BIBLIOGRAPHIE

### Livres et articles

- ABADIE, D., 1999. *Le Nouveau Réalisme*. Conférences & colloques, Paris : Jeu de Paume, 103 p.
- ARDENNE, P., 2004. *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*. France : Flammarion, 254 p.
- ARBOUR, R.-M., 1999. *L'art qui nous est contemporain*. Montréal : Artextes, 58 p.
- ATKINS, R., 1993. *ArtSpoke : A guide to Modern Ideas, Movements, and Buzzwords, 1848-1944*. New York : Abberville Press, p. 140.
- BAUDRILLARD, J., 1988. *De la séduction*. Paris : Galilée, p. 247
- BOURRIAUD, N., 2001. *Esthétique relationnelle*. France. Dijon : Presses du réel, 123 p.
- BELLOUR, R., 2002. *L'autoportrait, L'Entre-images, Photo. Cinéma. Vidéo*. Paris : La Différence, p. 342
- CAZENAVE, M., 1998. *Les Cheveux*. Paris : Éditions Alternatives, p. 39-60
- CHALIFOUR, F., 2001. *Ligne de vie. Prémice*. Hull/Gatineau, p. 8-11.
- CHARLES, D., 2000. *Performance (art et esthétique)*. In *Encyclopaedia Universalis* (CD Rom), France.
- DE CERTEAU, M., 1990. *L'invention du quotidien*. Paris : Gallimard, 340 p.
- DONNADIEU, M., 1997. *Sylvie Blocher, entretien. NINETY ART DES ANNÉES 90*, Revue trimestrielle, (premier trimestre), (Eighty Magazine), France, p. 68-69.
- DRAGUET, M., 1997. *Chronologie de l'art du XXe siècle*. Paris : Flammarion, p. 210.
- CASSOUS, J., 2000. *Encyclopaedia Universalis S.A, ATELIER (ART)*, p.10
- FERRIER, J.-L. et Y. LE PICHON., 1999. *L'Aventure de l'Art au XXe siècle*. France : Chêne, p. 466.
- FRASER, M., 1998. *L'excès*. Mindy Yan Miller, : Nicole Jolicoeur, Barbara McGill... Rimouski : Musée régional de Rimouski, p. 6 et 20.
- HOWARD, V., 1997. *Artists spin images at cosmic questions*. The Ottawa citizen, (july 21, 1997), p. 10.

- LOUBIER, P. et A.-M. NINACS, 2001. *Les commensaux*. Montréal : Skol, p. 143-149.
- MAFFESOLI, M., 1993. *La contemplation du monde : figures du style communautaire*. Paris : Grasset , p. 42.
- MAFFESOLI, M., 1990. *Au creux des apparences : pour une éthique de l'esthétique*. Paris : Plon, p. 18.
- MORIN, E. et J.-L. LE MOIGNE, 1999. *L'intelligence de la complexité*. Paris : L'Harmattan, p. 183.
- PARÉ, A.-L., 2003. *L'art contextuel. Un entretien avec Paul Ardenne*. ESSE. no. 49, p. 40.
- PERRON, J., 2000. *Artistes sous l'influence de la nuit : des fenêtres clairées*. ZONE, no. 27, p. 7
- PINEAU, G. et J.-L. LE GRAND, 2002. *Les histoires de vie*. Paris : Presses universitaires de France, 127 p.
- SEMIN, D., 1992. *L'arte povera*. Kounellis, J., France : Centre Georges Pompidou, p. 28-32.
- SWIDZINSKI, J., 2003. *INTER, art actuel*. no. 85, p. 30.
- TRÉMEAU, T., 2001. *L'artiste médiateur*. Art Press. no. 22, p. 53-57.