

1243262
A CL

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

JEAN-SÉBASTIEN VAGUE: PROJET PERFORMATIF EN ARTS VISUELS
METTANT EN JEU L'INTERCHANGEABILITÉ ET L'INTERDÉPENDANCE DES
INDIVIDUS DANS UN DUO

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

PAR
JADE BARRETTE ET SOPHIE RONDEAU

SEPTEMBRE 2014

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.»

RÉSUMÉ

Jean-Sébastien Vague est le nom propre qui lie Jade Barrette et Sophie Rondeau sous un même *je*, dans une pratique performative en duo initiée en 2008. Ce texte et l'exposition qu'il accompagne, de même que l'ensemble de mon cheminement artistique, sont le produit d'un travail concerté où je me confonds à l'autre, au profit d'une entité souveraine partagée.

Au cœur du duo, l'engagement dans l'art et l'engagement envers l'autre fusionnent pour former une dynamique relationnelle que le pseudonyme désigne, à la fois comme trait d'une union artistique, et en tant qu'indice d'une posture critique par rapport aux catégorisations identitaires dominantes. Principe fondateur de ma pratique, la réciprocité vise à sonder les possibilités d'interdépendance et d'interchangeabilité entre deux individus. Cet engagement fait l'objet du chapitre I où, à partir du tatouage *Premières alliances* (2011), je présente le duo en tant qu'instance médiatrice porteuse de *reliance*, sur les plans individuel et social.

Le caractère performatif de mon approche est défini en second lieu. C'est plus spécifiquement sur le mode de la manœuvre que je pose des actions, à même mon vécu, tant en regard du contexte socioculturel qu'au gré de situations quotidiennes. Le corps, l'apparence et le comportement deviennent les matériaux centraux d'expériences esthétiques. À ce titre, l'intervention *Manif (banderole)* (2012) témoigne d'une démarche cherchant à générer des décalages par rapport aux manières d'être et d'apparaître convenues.

Le troisième chapitre traite du vêtement. J'y dresse un panorama du corpus entrepris à l'automne 2011, depuis l'uniforme unique jusqu'au code vestimentaire « Vague », avant d'aborder les implications sociales et critiques liées aux caractéristiques formelles composant l'image du duo. Le vêtement est utilisé à la fois comme signe de ralliement avec mon acolyte, et comme outil d'analyse sociale, afin d'interroger l'image de soi et la dynamique entre conformisme et individualisme. Le projet *Esthéticiennes* (2013) consolide ce travail visant à mettre en relief la rigidité des codes qui régissent le corps et les interactions sociales.

Enfin, ma pratique est définie en tant que forme de création agissant sur l'identité, dans un processus de construction de soi qui vise l'émergence d'une liberté à travers les mailles de la culture et des normes sociales. La manœuvre *À la hauteur*, qui fait l'objet d'une exposition à la Galerie de l'UQAM en mars et avril 2014, s'attarde plus particulièrement à la performativité du genre féminin et aux stéréotypes entourant la représentation la femme. Dans ce contexte, je greffe à mon image un symbole lié à la séduction, telle que véhiculée par la culture populaire et les valeurs dominantes : des souliers à talons aiguilles hauts de 12 cm. En galerie, un récit textuel projeté en direct via Internet se construit au fil de la performance, faisant état des apprentissages quotidiens réalisés durant cette expérience de cinq semaines.

MOTS CLÉS : duo – identité – engagement – performatif – construction de soi – image de soi – conformisme – vêtement – normes

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

JEAN-SÉBASTIEN VAGUE : PROJET PERFORMATIF EN ARTS VISUELS
METTANT EN JEU L'INTERCHANGEABILITÉ ET L'INTERDÉPENDANCE
DES INDIVIDUS DANS UN DUO

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

PAR
JEAN-SÉBASTIEN VAGUE (JADE BARRETTE ET SOPHIE RONDEAU)

SEPTEMBRE 2014

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier mon directeur et ma directrice, Mario Côté et Hélène Doyon, qui ont su m'éclairer lors des moments de doute aussi bien que me raviser dans certains élans périlleux. Il et elle ont alimenté mes réflexions avec une sensibilité, une générosité et une passion qui m'auront marquée. Je suis très reconnaissante de l'ouverture et de l'énergie avec lesquelles tous deux se sont prêtés au jeu d'une direction bicéphale, devenant à mes yeux l'incomparable *Marlène Coton*. Le support indéfectible de Mario Côté, qui m'a épaulée très tôt dans cette « Vague » aventure, a été très significatif et immensément apprécié tout au long de mon parcours. Ont été tout aussi précieuses la rigueur et la circonspection d'Hélène Doyon, dont la profonde compréhension du travail à deux et des enjeux liés au performatif est inestimable. Sa présence a eu valeur d'or et m'a permis de mieux progresser sur ce terrain extraordinaire. Mille mercis à vous deux.

Ma gratitude va aussi à mes proches, en particulier à Cristian et à Julien, à Marie et à Roxane, pour leur amour et leur bienveillance. Mille mercis de plus.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	v
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
ENGAGEMENT.....	4
1.1 Pseudonyme	5
1.1.1 Nom et identité	5
1.1.2 Auteur et signature	8
1.2 Réciprocité.....	12
1.2.1 Symbiose	12
1.2.2 Interchangeabilité et interdépendance	13
1.3 <i>Premières alliances</i>	15
1.3.1 Tatouage.....	15
1.3.2 <i>Reliance</i> et relationnel.....	18
CHAPITRE II	
LE PERFORMATIF.....	22
2.1 L'art et la vie.....	22
2.1.1 Le paradoxe de l'art pour l'art.....	22
2.1.2 Représentation et présentation.....	23
2.2 Dans l'atelier de <i>Jean-Sébastien Vague</i>	24
2.2.1 Le processus de création.....	24
2.2.2 Différentes formes d'interventions.....	27
2.3 Les exigences institutionnelles.....	30
2.3.1 Les œuvres d'art.....	30
2.3.2 L'artiste professionnel.....	32
CHAPITRE III	
VÊTEMENT.....	35
3.1 Le vêtement à l'œuvre.....	35
3.1.1 Uniformes : septembre 2011 – août 2012.....	36

3.1.2	Code vestimentaire.....	42
3.2	Implications sociales et critiques.....	43
3.2.1	Code visuel « Vague ».....	43
3.2.2	Conformisme et individualisme.....	47
3.3	<i>Esthéticiennes</i>	50
3.3.1	Du vêtement au corps : filiations.....	50
3.3.2	Leçons d'esthétique.....	52
CHAPITRE IV		
	NORMES.....	57
4.1	La façade sociale : apparences, comportements et contextes.....	57
4.1.1	Reconnaissance sociale.....	59
4.1.2	Stéréotypes.....	61
4.2	Techniques de soi.....	62
4.2.1	Communauté, société, consensus et solidarité.....	64
4.2.2	Médias de masse.....	65
4.3	<i>À la hauteur</i> : l'image de la femme.....	66
4.3.1	De la nature des femmes au féminisme.....	67
4.3.2	Volets performance et installation.....	70
	CONCLUSION.....	75
	ANNEXE : IMAGES.....	78
	RÉFÉRENCES.....	85

RÉSUMÉ

Jean-Sébastien Vague est le nom propre qui lie Jade Barrette et Sophie Rondeau sous un même *je*, dans une pratique performative en duo initiée en 2008. Ce texte et l'exposition qu'il accompagne, de même que l'ensemble de mon cheminement artistique, sont le produit d'un travail concerté où je me confonds à l'autre, au profit d'une entité souveraine partagée.

Au cœur du duo, l'engagement dans l'art et l'engagement envers l'autre fusionnent pour former une dynamique relationnelle que le pseudonyme désigne, à la fois comme trait d'une union artistique, et en tant qu'indice d'une posture critique par rapport aux catégorisations identitaires dominantes. Principe fondateur de ma pratique, la réciprocité vise à sonder les possibilités d'interdépendance et d'interchangeabilité entre deux individus. Cet engagement fait l'objet du chapitre I où, à partir du tatouage *Premières alliances* (2011), je présente le duo en tant qu'instance médiatrice porteuse de *reliance*, sur les plans individuel et social.

Le caractère performatif de mon approche est défini en second lieu. C'est plus spécifiquement sur le mode de la manœuvre que je pose des actions, à même mon vécu, tant en regard du contexte socioculturel qu'au gré de situations quotidiennes. Le corps, l'apparence et le comportement deviennent les matériaux centraux d'expériences esthétiques. À ce titre, l'intervention *Manif (banderole)* (2012) témoigne d'une démarche cherchant à générer des décalages par rapport aux manières d'être et d'apparaître convenues.

Le troisième chapitre traite du vêtement. J'y dresse un panorama du corpus entrepris à l'automne 2011, depuis l'uniforme unique jusqu'au code vestimentaire « Vague », avant d'aborder les implications sociales et critiques liées aux caractéristiques formelles composant l'image du duo. Le vêtement est utilisé à la fois comme signe de ralliement avec mon acolyte, et comme outil d'analyse sociale, afin d'interroger l'image de soi et la dynamique entre conformisme et individualisme. Le projet *Esthéticiennes* (2013) consolide ce travail visant à mettre en relief la rigidité des codes qui régissent le corps et les interactions sociales.

Enfin, ma pratique est définie en tant que forme de création agissant sur l'identité, dans un processus de construction de soi qui vise l'émergence d'une liberté à travers les mailles de la culture et des normes sociales. La manœuvre *À la hauteur*, qui fait l'objet d'une exposition à la Galerie de l'UQAM en mars et avril 2014, s'attarde plus particulièrement à la performativité du genre féminin et aux stéréotypes entourant la représentation la femme. Dans ce contexte, je greffe à mon image un symbole lié à la séduction, telle que véhiculée par la culture populaire et les valeurs dominantes : des souliers à talons aiguilles hauts de 12 cm. En galerie, un récit textuel projeté en direct via Internet se construit au fil de la performance, faisant état des apprentissages quotidiens réalisés durant cette expérience de cinq semaines.

MOTS CLÉS : duo – identité – engagement – performatif – construction de soi – image de soi – conformisme – vêtement – normes

INTRODUCTION

Ma démarche artistique s'inscrit, depuis 2008, dans une pratique en duo réalisée sous le pseudonyme *Jean-Sébastien Vague*. Ce nom propre désigne l'entité symbiotique qui lie Jade Barrette et Sophie Rondeau dans le champ de l'art, si l'on en considère le potentiel à s'immiscer dans les différentes sphères de l'existence et au plus proche de l'ordinaire. En tant qu'aboutissement d'un parcours à la maîtrise initié et mené à deux, ce mémoire-crédation témoigne d'une posture particulière où l'individualité est délaissée au profit d'une figure hybride, issue du dédoublement de l'artiste. Dans cet esprit, *je* désignera, dans les pages à venir comme dans toute manifestation du duo, à la fois l'une et l'autre des voix qui fondent la pratique et la pensée qui s'expriment ici. Le contexte universitaire exigeant que soit démontrée l'acquisition personnelle des compétences, l'apport individuel de chaque auteure devra être identifié dans le texte. Or, la dynamique de création au sein du duo s'appuyant sur l'interdépendance comme sur l'interchangeabilité de ses membres, rien n'est émis sous le pseudonyme *Jean-Sébastien Vague* qui ne soit le produit d'une collaboration et d'un amalgame de réflexions dont la propriété, à terme, est nécessairement commune. Toute partition du texte apparaît alors comme une construction approximative et artificielle, puisque le discours énoncé n'est jamais vraiment ni le mien, ni le sien. Ainsi, je m'approprierais une ligne sur deux de ce texte, en alternance avec les lignes attribuées à mon acolyte. Ce motif imaginé que je suggère trouve son pendant formel dans le code visuel « Vague », où la rayure est une marque de ralliement, de même qu'une stratégie à teneur critique visant à créer une confusion visuelle entre mon acolyte et moi.

S'il s'attarde au corpus réalisé à la maîtrise, ce texte dresse un portrait du projet *Jean-Sébastien Vague* en remontant à ses débuts, il y a six ans, pour aller jusqu'à la présentation finale du mémoire-crédation en mars et avril 2014. Il cerne les composantes essentielles du duo afin d'en préciser le mode de fonctionnement, tant dans la sphère artistique qu'en tant qu'organe d'analyse et de réflexion, enraciné de façon indistincte dans l'existence, au quotidien. Mon objectif sera de mettre en relief le désir de résistance que ma pratique soutient, en regard des catégorisations identitaires et des modèles artistiques et sociaux

dominants. De ce fait, s'énoncera en filigrane l'aspect critique de la fonction que j'accorde à l'art.

Quatre traits centraux de ma pratique découpent le texte en autant de chapitres : engagement, performance, vêtement et normes. En vue de cibler les principaux axes théoriques que soulève mon travail des dernières années, chacun de ces thèmes est couplé à une proposition artistique récente : *Premières alliances* (2011), *Manif (banderole)* (2012), *Esthéticiennes* (2013) et *À la hauteur*, présentée comme projet final, en mars et avril 2014 à la Galerie de l'UQAM. Les quatre termes choisis pour nommer les chapitres permettent d'évoquer, en quelques mots seulement, une forme, un contenu et un positionnement critique. Ainsi sont suggérés, tour à tour, une manière d'inscrire, dans ma vie, l'activité artistique en duo (engagement), une forme artistique basée sur le corps (performance), un thème à portée sociale impliquant l'image de soi, et qui donne aussi l'indice d'un matériau (vêtement), enfin un rapport sinon critique, du moins réflexif, envers le pouvoir structurant des modèles dominants (normes).

Entre chaque chapitre, se glissent des couplets de la conférence-performance *JSV : BFF MBA* (2013), réalisée dans le cadre du Forum recherche-création, durant lequel les finissants du programme font état de leurs travaux artistiques et théoriques lors d'une présentation orale. Plus qu'un bilan des recherches, cette activité est un exercice de communication où la virtuosité de la parole et le pouvoir de persuasion sont des qualités prisées, au même titre que la force du rythme et des rimes d'un rappeur peuvent servir à mettre en valeur un personnage et un propos revendicateur. Saisissant l'occasion de fusionner les cultures savante et populaire tout en déjouant les attentes, j'ai abordé le Forum comme une performance orale d'auto-promotion et y ai présenté un rap. Composée uniquement en rimes, cette conférence atypique traitait des points saillants de ma pratique, notamment de son caractère contextuel, tout en établissant un parallèle entre la culture hip-hop et *Jean-Sébastien Vague* comme mode de vie. Au fil du texte, quelques-uns de ces courts vers, aussi synthétiques que schématiques, permettront d'introduire les notions clés de mon travail, sous une forme condensée qui s'inspire, à parts égales, de Richard Shusterman, *A Tribe Called Quest* et Nicki Minaj.

CHAPITRE I

ENGAGEMENT

*On va de l'avant, on fera pas semblant
Quelques gouttes d'encre et une aiguille
Suffisent à nous rappeler les débuts sanglants
Et douloureux de la performance*

*Un signe d'appartenance inscrit en permanence
Par un tatouage dans le creux de nos mains
Un simple dessin rallie nos destins
Lignes de vie interverties en guise d'alliance*

*La main qui signe désormais signée comme une œuvre
Par l'usage du tatouage comme manœuvre
Dans la paume, une marque, un pacte d'adolescentes
Un symptôme qui démarque pour tromper les attentes*

CHAPITRE I

ENGAGEMENT

Jean-Sébastien Vague est né le 3 mars 2008, date à laquelle *je*, Jade Barrette et Sophie Rondeau, donnais un nom à un projet performatif qui lie mon identité, et non seulement ma pratique de l'art, à celles d'une autre personne. Je peux écrire cela à présent que je conclus une maîtrise en duo, mais j'étais alors bien loin de me douter que le projet m'habiterait de la sorte, ce 3 mars 2008, dans une salle d'attente du Centre régional des œuvres universitaires et scolaires à Strasbourg.

Le travail en duo est survenu comme un symptôme, une conjoncture imprévisible. D'ailleurs, j'ai souvent craint le travail d'équipe, ses désaccords et ses compromis. Mais je suis allée à l'étranger en échange étudiant et tout à coup la collaboration est devenue productive, pertinente. Puisque mon travail artistique individuel était reçu de façon glaciale (pas assez spectaculaire, pas assez exotique), une alliance avec l'autre Québécoise devenait une sorte de provocation ! Au départ, le duo a été un atout contre la solitude, mais aussi une réaction face aux attentes : ma ressemblance avec l'autre semblait offrir un spectacle plus captivant que nos pratiques respectives. Or, non seulement étais-je pareille à une autre, mais j'étais seule, pareillement à l'autre. On me confondait sans cesse avec elle; Jade ou Sophie, Sophie ou Jade, peu importait, j'étais « les Québécoises », durant six mois. J'en avais l'habitude puisqu'à Montréal c'était pareil, on m'envoyait la main par erreur, on m'appelait par son prénom. Je la connaissais de vue et de nom, pour être celle que l'on prend souvent pour moi. J'existais un peu en elle, par brefs instants, l'une étant assimilée à l'autre. Ainsi, *Jean-Sébastien Vague* est né largement du regard des autres, conséquence de ma ressemblance avec mon acolyte : même silhouette, même chevelure, même habillement, même présence discrète. Le reste, trop intangible, s'explique difficilement : amitié, affinités artistiques, personnalités compatibles, que sais-je.

1.1 Pseudonyme

1.1.1 Nom et identité

En fondant *Jean-Sébastien Vague*, je signe inconsciemment la fin de ma démarche artistique individuelle. C'est dire que le projet de duo m'a semblé plus porteur que ma pratique personnelle. Bien que plusieurs de mes préoccupations soient toujours présentes, je me consacre désormais à un projet qui n'existe qu'à deux, qu'à *nous* deux. Ce faisant, une entité autre que ma propre personne oriente la démarche : *Jean-Sébastien Vague* n'est pas l'addition de deux pratiques où l'une et l'autre se juxtaposent tout en demeurant distinctes. C'est un projet où chaque bribe de travail est teintée d'une vision partagée, que la pratique même construit au fil du temps. Bien que plusieurs duos et collectifs fonctionnent sur la base d'apports spécifiques à chaque participant, mon approche traduit plutôt « un sentiment d'indifférenciation » (Maffesoli, 1992, p. 263) entre les deux membres du duo, ce qu'appuie le pseudonyme *Jean-Sébastien Vague*.

En Occident, le prénom est à la fois « marqueur d'identité » et « bien de mode » (Coulmon, 2011, p. 33), c'est-à-dire qu'il vise une identification personnelle de même qu'il suit une réalité collective, s'étant dégagé, depuis plus d'un siècle, de la logique d'héritage familial. Le prénom, « catégorie juridique inventée en 1792 pour assurer l'existence civile des personnes devient progressivement, aux cours des XIX^e et XX^e siècles, le support d'identités individuelles »¹ (Coulmon, 2011, p. 7). La transition, dès la fin du XVIII^e siècle, se fait notamment par l'usage de prénoms multiples (avec ou sans trait d'union), l'un référant encore à un membre de la famille (grand-parent, parrain, marraine) et les autres prénoms s'accordant plutôt à l'air du temps et aux goûts des parents. Le XIX^e siècle voit également apparaître une diversification des prénoms féminins et une différenciation très marquée entre les sexes. Traduisant diverses transformations sociales, en particulier la sécularisation de l'état (le terme « prénom » remplace « nom de baptême »), la *prénomination* devient peu à

¹ L'exemple donné par Coulmont concerne la France.

peu affaire de mode plutôt que de parenté, et un outil d'étude sociologique puissant.

Le nom et la signature permettent d'aborder à la fois les catégorisations identitaires et la figure de l'artiste. Dans ma pratique sous le pseudonyme *Jean-Sébastien Vague*, *Jean* dérive du J de Jade, *Sébastien* dérive du S de Sophie et le trait d'union lie deux individus pour composer un nouvel « être », que l'on présuppose homme. Comme tous les prénoms, *Jean-Sébastien* suggère un sexe, un âge, une nationalité et une appartenance linguistique. Ces traits identitaires constituent ce que l'on nomme communément les « identités de papier » (Kaufmann, 2004) : des indicateurs sociaux qui interviennent dans la connotation et la symbolique des prénoms, et servent à répertorier les individus. La nomination occupe une fonction civile et administrative, perfectionnée par des numéros afin de mieux distinguer les individus. Par exemple, certains chiffres sur les cartes d'identité désignent le sexe donné à la naissance. Cet enregistrement systématique des individus, censé permettre une « lisibilité » de la société, n'est pas sans impliquer une classification, une surveillance et un contrôle auxquels le pseudonyme permet d'échapper en partie, symboliquement du moins, en se jouant des marquages officiels. En effet, puisque « les noms propres indexent un certain nombre de caractères identitaires, choisir un autre nom pour signer une œuvre littéraire [ou artistique] permet de s'approprier un ensemble de traits tout en procédant, le cas échéant, à l'occultation éventuelle d'un ou de plusieurs autres » (Martens, 2013, p. 73). Le pseudonyme permet alors le déguisement de certains indices biographiques, ce qui altère la grille de lecture par laquelle passe l'œuvre. Aussi Michel Foucault (1969a) évoque-t-il la complexité du lien entre cette identité de papiers et la signature de l'auteur, lorsqu'il affirme : « plus d'un, comme moi sans doute, écrivent pour n'avoir plus de visage. Ne me demandez pas qui je suis et ne me dites pas de rester le même : c'est une morale d'état civil; elle régit nos papiers. Qu'elle nous laisse libres quand il s'agit d'écrire » (p. 28). En affirmant le statut particulier du nom d'auteur, Foucault souligne par le fait même les implications civiles et identitaires du nom, quel qu'il soit.

Le pseudonyme se définit comme une « dénomination choisie par une personne pour masquer son identité » (*Le Petit Robert*, 2013). Le préfixe pseudo référant au mensonge (*pseudês*, menteur), l'écart entre la « vérité » et ce qui la simule est très variable. Lorsque le coefficient

d'altérité du pseudonyme est important et « permet de procéder à des modifications des déterminations socioculturelles de la figure auctoriale » (Martens, 2013, p. 74), on parle plus spécifiquement d'hétéronymie. Martens (2013) regroupe sous ce terme les pseudonymes qui transforment des informations quant au sexe, à l'appartenance sociale, à l'origine linguistique ou culturelle, et prend pour exemple l'invention d'un auteur noir, anglophone et américain par Boris Vian, sous l'hétéronyme Vernon Sullivan. La virulence des réactions suite à cette tromperie, dont la tenue d'un procès à l'encontre de Vian et son éditeur, met en évidence le cadre normatif soumettant la figure de l'auteur et sa signature à un « présupposé de véridicité » (Martens, 2013, p. 82), lorsque rien n'indique le contraire.

Jean et Sébastien sont des prénoms très courants de la francophonie et la combinaison Jean-Sébastien est particulièrement populaire au Québec durant les années 1980, qui sont la décennie de ma naissance. Le prénom Jean-Sébastien est très typique de ma génération, et partage une proximité culturelle avec mon prénom et celui de mon acolyte. Malgré cela, le pseudonyme *Jean-Sébastien Vague* procède d'un coefficient d'altérité élevé en ce sens qu'il induit une fiction sur deux traits identitaires : *Jean-Sébastien Vague* n'est ni un individu unique ni un individu masculin, il s'agit de deux femmes. Si le prénom peut leurrer quant au sexe et à l'unité de l'auteur, le nom de famille *Vague* indique qu'il y a lieu de se questionner; synonyme de « flou, imprécis, incertain » (*Le Petit Robert*, 2013), cet adjectif estompe la valeur factuelle des indicateurs socioculturels du pseudonyme en qualifiant le *Jean-Sébastien* qui le précède. Le terme « Vague » induit une connotation nébuleuse ou indéterminée, traduisant une distance critique, dans ma pratique, par rapport aux catégories identitaires, sociales et sexuelles. Je m'attarde au caractère plus ou moins trompeur de ces indices, censés traduire un véritable moi, et à leur pouvoir normatif dans la catégorisation des individus.

Mon pseudonyme crée une confusion passagère plus qu'il ne trompe véritablement. Si mon identité véritable et celle de ma collègue sont estompées, elles ne sont pas secrètes non plus : il ne s'agit pas de créer un personnage fictif à l'aide du pseudonyme. À ce sujet, « l'artiste collective » Claire Fontaine déclare qu'elle « ne se décrit pas spécialement comme une fiction, car ce n'est pas un personnage féminin censé avoir un visage, des particularités, des humeurs. Elle est une fiction au sens où tout nom propre est une fiction » (entrevue avec

John Kelsey, www.clairefontaine.ws/pdf/jk_interview.pdf). Comme les protagonistes de Claire Fontaine, mon acolyte et moi sommes, dans *Jean-Sébastien Vague*, « localisables et accessibles, pas invisibles ou mystérieux », puisque l'information quant à nos identités véritables est ouvertement énoncée. Il s'agit donc davantage d'exploiter le fait que « la pseudonymie, dans ses deux phases (masquage-démasquage), s'offre comme un jeu de société, en grandeur réelle, qui teste le comportement de ses partenaires » (Maurice Laugaa, 1986, p. 192). De la sorte, *Jean-Sébastien Vague* s'inscrit tant dans l'interaction au cœur du duo que dans des structures sociales plus larges.

1.1.2 Auteur et signature

La signature soumet l'auteur à un horizon d'attentes déterminé par son nom, ainsi qu'à un pacte tacite de véridicité envers les « récepteurs » de l'œuvre. Chacun à sa manière, Roland Barthes et Michel Foucault ont bien montré que l'œuvre artistique n'est pas la stricte expression d'un individu. Le nom de l'auteur n'est pas un nom propre ordinaire, mais une figure complexe qui s'est peu à peu individualisée, se constituant historiquement en exerçant un rôle particulier dans la circulation, la classification et l'authentification des discours (Foucault, 1969b). Certes, entre le nom d'auteur et le simple nom propre, un parallèle peut être établi, que Foucault explique ainsi :

Le nom propre et le nom d'auteur se trouvent situés entre ces deux pôles de la description et de la désignation; ils ont à coup sûr un certain lien avec ce qu'ils nomment, mais ni tout à fait sur le mode de la désignation, ni tout à fait sur le mode de la description : lien spécifique.

Pourtant, nom propre et nom d'auteur n'entretiennent pas, respectivement, le même rapport avec l'entité qu'ils désignent. C'est là que se manifeste la fonction-auteur, dont l'un des traits majeurs concerne les opérations d'attribution d'une œuvre, à l'aide des critères d'unité stylistique et de cohérence qualitative et conceptuelle du corpus. Cette homogénéité, gage de singularité héritée du romantisme, teinte encore à ce jour le rapport à l'auteur. La pseudonymie s'insère ainsi dans le système auctorial de manière ambiguë, puisque

l'authenticité du signataire y est mise en péril. *Jean-Sébastien Vague* me désigne partiellement (il me pointe, ainsi que ma collègue), comme il ne me décrit aussi que partiellement (je fais partie de *Jean-Sébastien Vague*). Ce nom permet de regrouper, classifier et mettre en rapport tout un corpus de manifestations artistiques attribuables à *Jean-Sébastien Vague*, comme il empêche d'attribuer à l'une ou l'autre des membres du duo la propriété de l'œuvre. Ces jeux de noms, « ces pulsions, n'effectuent pas de pures différences; elles s'investissent dans un jeu de normes, de formes et de régularités qui recomposent, en marge des marques officielles de la nomination, l'hypothèse d'un système » (Laugaa, 1986, p. 6). Et c'est un système que l'artiste élabore pour mieux en manipuler les règles.

Une fonction importante du pseudonyme chez *Jean-Sébastien Vague* est d'unir deux individus sous une même entité, comme le symbolise le trait d'union. Cette indistinction entre ma collègue et moi détourne la signature de sa fonction première, qui est d'authentifier l'originalité et la singularité du signataire, ces caractéristiques étant historiquement garantes du prestige associé à l'artiste et à ses œuvres (Heinich, 2005). « Pseudopersonne », *Jean-Sébastien Vague* se singularise par une feinte d'unicité au sens quantitatif : l'illusion d'« unité » de l'auteur (qui est double) génère l'unicité qualitative de *Jean-Sébastien Vague*. Ainsi, mon originalité, en tant qu'artiste, est issue de ma *désingularisation*. La notion de procuration, c'est-à-dire le fait d'agir au nom d'une autre personne, est utile pour décrire la structure du duo. *Jean-Sébastien Vague* est le nom propre de la relation : en existant au sein de cette relation, ma collègue et moi sommes porteuses l'une de l'autre « par procuration », chacune agissant au nom de l'autre par l'intermédiaire de *Jean-Sébastien Vague*. Le pseudonyme permet l'union de deux individualités, qui se standardisent *dans* et *par* le fonctionnement de l'autorité auctoriale en évacuant l'originalité respective de chacune.

Cette posture peut renvoyer à ce que Michel Maffesoli (1992) décrit comme la « dépossession de soi, la pulsion qui pousse à partager une existence sensible, c'est-à-dire une existence vécue avec d'autres, "ici et maintenant" » (p. 260) et qui est motivée, pour moi, par la dynamique d'une relation plutôt que par une exacerbation de soi. En effet, ma démarche tente de s'éloigner « d'un moi puissant et solitaire, maître et possesseur de sa propre histoire » (Maffesoli, 1992, p. 262), au profit d'un micro-groupe formé de deux

individus et semblable aux « tribus » définies par Maffesoli.

Le choix d'un prénom masculin est crucial, car il dénote une critique directe du patriarcat qui traverse l'histoire de l'art comme celle des sociétés occidentales. J'avance avec sarcasme : ne faut-il pas deux femmes pour faire un homme ? Dans cet ordre d'idées, on peut croire qu'il est préférable de porter un prénom masculin dans le champ des arts visuels, puisqu'au Québec, « seulement 10 % des femmes ont un revenu de création supérieur à 20 000 \$, comparativement à 24 % des hommes » (Institut de la statistique, Québec, 2013). Si l'éventualité d'une grossesse constitue un facteur discriminant dans la participation des femmes au secteur artistique, comme à bien d'autres, plusieurs d'entre elles ont eu recours à un pseudonyme masculin afin de se tailler une place (a fortiori dans le milieu littéraire). D'autres ont plutôt choisi d'investir la sphère domestique, comme Mierle Laderman Ukeles qui a fait de l'« entretien » la base de sa pratique. Suite à la naissance de son enfant, elle publie le *Manifesto for Maintenance Art 1969*, où elle stipule que les tâches ménagères auxquelles elle est astreinte seront désormais performées :

I do a hell of a lot of washing, cleaning, cooking, renewing, supporting, preserving, etc. Also, (up to now separately) I do Art. Now, I will simply do these maintenance everyday things, and flush them up to consciousness, exhibit them, as Art.

Sur une base sociologique, il faut aussi souligner que :

Prendre un pseudonyme de l'autre sexe ne revêt nullement la même signification et les mêmes enjeux pour un homme et pour une femme, notamment parce que le régime de la nomination auquel sont soumis les deux sexes n'est pas le même : jusqu'à un passé récent, les femmes prenant traditionnellement le nom de l'homme qu'elles épousent, renoncer à leur nom n'était pas un geste du même ordre que pour un homme (Martens, 2013, p. 74).

D'une part, le pseudonyme *Jean Sébastien Vague* fonctionne comme un leurre en dissimulant la féminité. Il est cependant vite renversé par la nature autoreprésentative de mon travail, où l'on ne voit principalement que des femmes. C'est là que le caractère performatif du projet prend son sens. Ces deux figures féminines ne sont ni des actrices ni des figurantes, elles ne

sont pas les muses d'un M. Vague; elles sont agissantes, elles sont les protagonistes d'actions influant directement sur leur vie. La femme que je suis au sein de *Jean-Sébastien Vague* n'est pas une représentation, mais une activation de mon rôle, en tant qu'artiste, dans la circulation des images, comme partie prenante du système de l'art et de la société. D'autre part, et de manière plus positive, le genre masculin du pseudonyme traduit un idéal de synthétiser, ou de neutraliser, les deux sexes en une autre entité qui puisse contrecarrer la dualité homme-femme, de plus en plus contestée dans les sociétés occidentales. Il s'agit d'une préoccupation sociale contemporaine incontournable, comme en attestent les récentes législations de pays comme l'Australie, le Népal et l'Allemagne, ayant ouvert une troisième catégorie de sexe dans les documents officiels (Deffontaines, 2013).

Si la pseudonymie profite d'une certaine tradition dans la littérature et les arts en général, il en va autrement au sein d'autres institutions, où l'injonction de véridicité est plus rarement remise en cause. Jules Falquet, sociologue, coresponsable du Centre pour la documentation, la recherche et les études féministes (CEDREF) et responsable du Master-recherche « Genre et développement », est une femme et s'identifie par un pseudonyme masculin dans l'ensemble de sa vie professionnelle. Dans un article intitulé « Repenser les rapports sociaux de sexe, de classe et de "race" dans la mondialisation néolibérale » (2009), elle écrit d'entrée de jeu : « Pour situer mon approche, il faut préciser que je suis une femme, universitaire, blanche, de nationalité française et vivant aujourd'hui en France » (p. 1). Désamorçant toute ambiguïté, Falquet semble jouer du pseudonyme pour pointer les déterminations socioculturelles de l'auteur plutôt que pour élaborer une supercherie. Son champ de recherche et surtout le fait que son pseudonyme soit mis de l'avant sans la coexistence d'un autre nom qui serait véritable me portent à croire qu'il s'agit d'un geste critique, semblable à celui qui motive la pseudonymie dans ma pratique. Sorte d'outil identitaire implicite, le pseudonyme permet d'aborder les thèmes de l'individu, de la société et du genre, en s'attardant à différents points de tension dans la dynamique entre ces derniers.

1.2 Réciprocité

1.2.1 Symbiose

La relation chez *Jean-Sébastien Vague* se caractérise par son aspect symbiotique. Au sens courant, la symbiose² désigne une « étroite union », alors qu'en biologie et en écologie, elle est définie plus précisément comme une « association durable et réciproquement bénéfique entre deux organismes vivants d'espèces différentes » (*Le Petit Robert*, 2013). Deux conditions sont alors essentielles pour qu'une interaction soit dite symbiotique : la durabilité et la réciprocité. Ces conditions sont à la base de l'engagement chez *Jean-Sébastien Vague*. Or, si ce rapport à l'autre est central, j'interroge également mon rapport à divers contextes, qu'il s'agisse de l'environnement social et notamment du milieu étudiant, de la culture populaire ou d'une situation fortuite. Comme l'écrit Paul Ardenne (1999), « la création artistique, formule privée, n'acquiert existence et valeur qu'à rencontrer l'Autre » (p. 268). Toutefois, l'aspect symbiotique se limite à la relation entre ma collègue et moi, car les interactions que nous créons avec notre milieu visent davantage la critique ou la mise en évidence de dissonances que l'harmonie. L'écologie étant « l'étude des milieux où vivent les êtres vivants ainsi que des rapports de ces êtres entre eux et avec le milieu » (*Le Petit Robert*, 2014), le rapprochement avec la dynamique de *Jean-Sébastien Vague* est significatif et trouve un écho chez Gilles Deleuze. Dans *Dialogues* (1996), le philosophe s'attarde à la dynamique entre la guêpe et l'orchidée. Pensant féconder une autre guêpe, l'insecte se pose sur une partie de l'orchidée qui ressemble à l'abdomen d'une guêpe, emportant avec elle le pollen qui voyagera vers une autre fleur pour ainsi assurer la reproduction des orchidées. Deleuze explique : « ce n'est pas un terme qui devient l'autre, mais chacun rencontre l'autre, un seul devenir qui n'est pas commun aux deux, puisqu'ils n'ont rien à voir l'un avec l'autre, mais qui est entre les deux, qui a sa propre direction, un bloc de devenir, une évolution a-parallèle » (Deleuze et Parnet, 1996, p. 13). Cette analogie met en évidence le fait que la symbiose n'est pas une fusion; chaque composante du système préserve une autonomie dans l'interaction.

² Du grec *sumbiôsis*, de *sumbioun* « vivre (*bioun*) ensemble (*sun*) ».

1.2.2 Interchangeabilité et interdépendance

La dynamique relationnelle au sein du duo permet d'exploiter la notion de réciprocité à travers deux versants : l'interchangeabilité et l'interdépendance. L'interchangeabilité est un principe visuel et identitaire aux fondements de *Jean-Sébastien Vague*. Sur le plan visuel, je peux affirmer que je travaille en duo parce que j'ai trouvé mon sosie ! La ressemblance physique avec mon acolyte est un élément instigateur du projet puisqu'elle m'a ralliée à ma collègue par le regard de notre entourage qui nous associe, suscitant des réflexions sur le double et l'originalité. Par ce dédoublement, même imprécis, de mon image, je peux expérimenter une certaine forme d'ubiquité, tandis que je deviens en quelque sorte ambassadrice d'une identité qui n'est pas la mienne, et que mon identité est momentanément portée par une autre personne lorsqu'on la confond avec moi. Non seulement la similitude des physionomies a-t-elle participé à créer *Jean-Sébastien Vague* en lui attribuant une origine presque naturelle, mais elle est aussi un élément formel exploité et amplifié au quotidien par le biais d'un travail sur l'image de soi, qui se traduit notamment par l'observation d'un code vestimentaire.

L'interchangeabilité chez *Jean-Sébastien Vague* se situe également, de façon plus large, sur le plan identitaire. Bien que je ne sois pas interchangeable dans les secteurs intimes de ma vie, je partage avec mon alliée, au-delà d'une même image, un grand nombre de données factuelles et sociales qui fondent tout un pan de l'identité : même appartenance culturelle, même profil socioéconomique, même scolarité, et un parcours professionnel pratiquement identique, ayant toutes deux occupé le même emploi au sein des mêmes institutions durant plusieurs années. Chacun de ces éléments, que je partage par ailleurs avec un très grand nombre d'individus, se trouve cependant jumelé à l'identique chez *Jean-Sébastien Vague*. Accentué par son inscription dans une démarche artistique, ce doublon statistique ressort, par exemple, lorsque je postule pour le même emploi que ma collègue ou lorsque je soumets une demande aux mêmes organismes subventionnaires. En amalgamant mon parcours à celui d'une autre personne, j'alimente un projet commun qui oriente à son tour mes décisions et mes agissements, lesquels sont réinjectés dans *Jean-Sébastien Vague*, par un processus

continuel d'influence réciproque. De la sorte, je pousse la logique de l'interchangeabilité identitaire en inversant les stratégies habituelles qui permettraient de me distinguer de concurrents potentiels à ma réussite : à la spécialisation je réplique par la *remplaçabilité*, et à la singularité je réponds par l'identique. Cette approche présente l'individu comme un être générique et l'identité comme un produit culturel.

L'interchangeabilité est une composante active qui se manifeste au cœur même du processus de création, puisqu'aucune distinction n'est faite entre les membres du duo. Ma collègue et moi participons à chacune des étapes, depuis l'idéation jusqu'à la réalisation finale des projets. Tout le travail produit en duo est conçu et réalisé à deux. Cette posture traduit un principe d'équivalence chez *Jean-Sébastien Vague*. Ce que je fais, elle aurait aussi bien pu le faire, ma parole est la sienne, mes idées sont celles du duo, car elles ne me seraient pas venues autrement. La notion de talent artistique, en tant que signe traduisant la qualité de l'artiste, est ainsi évacuée, car le moteur du projet ne se situe pas dans les habiletés de chacune, mais plutôt dans la nature amicale de la relation qui fonde *Jean-Sébastien Vague*. Ce sont les activités de la vie courante qui alimentent ma pratique de l'art : discuter et prendre un verre, regarder un film, en parler, défendre des opinions, critiquer, dire des sottises, lancer des idées dont le ridicule semble nécessaire et qu'on décidera de réaliser, grâce à l'art, parce qu'on n'aurait pas le courage de les réaliser seule, sans l'art et sans l'autre. L'interchangeabilité est donc ce *je* augmenté d'une autre personne, un *je* débordant, qui n'est plus seulement lui-même et s'enrichit de l'anonymat.

Or, cette conception du duo n'est sans doute possible qu'à travers un autre volet de la réciprocité : l'interdépendance. Dès lors que mon interchangeabilité avec ma collègue est devenue matière à travail et qu'une pratique commune s'est instaurée, un rapport d'interdépendance est devenu tout aussi central. Je suis devenue engagée auprès de l'autre d'une manière spécifique, différente de l'engagement lié aux collaborations ponctuelles : le projet ne peut exister qu'à travers cette relation précise. Cette démarche tient à un engagement personnel réciproque, qui à son tour s'incorpore à l'engagement artistique. Sans ma collègue, je ne serais sans doute pas autant engagée dans l'art et, inversement, je ne serais pas aussi investie auprès d'elle s'il ne s'agissait pas à la fois de mon engagement artistique.

Non seulement la relation a-t-elle déterminé, jusqu'à présent, une part de mon cheminement scolaire, professionnel, artistique et personnel, ne serait-ce que par l'écriture de ces lignes, mais elle influence ma trajectoire tant qu'elle est maintenue.

1.3 *Premières alliances*

Le 28 novembre 2011, je donne une forme visible à mon engagement dans *Jean-Sébastien Vague*. Mon acolyte et moi nous faisons tatouer la ligne de vie l'une de l'autre dans le creux de la main. Le tatouage s'intitule *Premières alliances* (voir l'image 1 en annexe), évoquant d'une part l'union symbolique et le ralliement de deux individus et, d'autre part, la possibilité de réitérer l'entente, soit en renouvelant la marque qui pourrait s'estomper avec le temps, soit en donnant une autre forme à l'entente. Ce geste établit une corrélation entre la permanence du tatouage et le caractère réversible inhérent à toute relation. La marque, indélébile, est mise en parallèle avec cette composante intangible qu'est la croyance dans le destin de *Jean-Sébastien Vague* et que je prétends lire dans les lignes de la main. Le tatouage donne une forme visible mais discrète à l'engagement qui fonde le duo, tandis que la ligne de vie d'une autre personne se trouve désormais accolée à la mienne, et vice versa, par une infime quantité de matière. Au creux de la main droite, nos paumes sont des récipients qui portent, symboliquement, un second tracé de vie. Comme des petites cartographies d'existence, partagées et gravées, ces quelques gouttes d'encre deviennent la signature d'un pacte tacite qui fait peau, trois millimètres sous la surface, avec l'autre : autre *moi* et autre *que moi*. La main de l'artiste, jadis une extension de l'intériorité par la singularité de la touche, est alors signée d'une autre main, d'une autre artiste.

1.3.1 **Tatouage**

Ma pratique artistique au sein de *Jean-Sébastien Vague* prend le corps et l'image de soi pour matériaux. À la fois sociale et intime, la peau offre, à ce titre, une surface corporelle visible au moins partiellement. Si le tatouage existe depuis quelques milliers d'années, son usage et sa signification varient énormément d'une civilisation et d'une époque à l'autre : motivations

religieuse, spirituelle, thérapeutique ou cosmétique, rite de passage, identification, volontaire ou non, à un groupe. Je m'intéresse surtout à l'inscription actuelle du tatouage dans un fort courant de mode et à sa fonction comme signe d'appartenance à un groupe. Paradoxalement, comme bien des modes vestimentaires, le tatouage sert autant à distinguer la personne qui l'arbore qu'à l'associer aux autres tatoués utilisant ce même moyen d'expression. Entre conformisme et originalité, diverses techniques de décoration de soi (tatouage, perçage, maquillage, teinture des cheveux, etc.) servent une fonction de reconnaissance sociale que *Jean-Sébastien Vague* évoque en réalisant *Premières alliances* (2011) dans le but de rallier deux personnes. Toutefois, ce tatouage est si discret et intime qu'il ne peut rallier que les deux individus concernés. Bien qu'empruntant à une technique largement employée, aujourd'hui, à des fins cosmétiques et ludiques, ce petit dessin dans la paume a une portée sociale limitée, loin du tatouage décoratif permettant de se conformer au goût du jour. À constater sa fréquence chez les animateurs et vedettes populaires, le tatouage n'a plus le caractère stigmatisant d'autrefois; au contraire, déjà « en janvier 1880, le *New York Times* déclare de façon péremptoire que plus de sept pour cent des Londoniennes élégantes sont tatouées : un modèle à suivre ! » (Borel, 1992, p. 160).

Premières alliances (2011) s'inscrit dans le champ du performatif. Le tatouage, en tant qu'intervention corporelle douloureuse, qui entaille et fait saigner la peau, n'est pas sans rappeler les premières impulsions de nombreuses pratiques du *body art* des années 1960 et 1970. La vulnérabilité du corps et la souffrance, physique comme psychologique, étaient souvent mises de l'avant, notamment dans une approche féministe dénonçant la violence contre le corps de la femme. L'artiste qui s'engage dans de telles pratiques fait l'expérience d'actions dont les effets sont susceptibles de surpasser le ressenti, lorsque des marques laissées sur le corps perdurent dans le temps, transformant l'image de l'artiste de façon parfois permanente. Il en est ainsi pour *Jean-Sébastien Vague*; tout comme mon corps se transforme en vieillissant et au fil de la pratique, le tatouage évoluera à travers le temps, d'autant plus qu'il peut s'user rapidement du fait qu'il se trouve dans la main. Le corps devient en quelque sorte un corpus, en tant que recueil des interventions artistiques.

Premières alliances (2011) se définit comme une manœuvre, mot dont les racines étymologiques associent main et œuvre³ : coïncidence intéressante qui souligne qu'avec *Premières alliances*, si « œuvre » il y a, c'est par la main. La manœuvre en tant que forme artistique performative est communément associée à Alain-Martin Richard, auteur de plusieurs articles critiques qui permettent d'en retenir sinon une définition à proprement parler, davantage un ensemble de caractéristiques relatives aux formes, aux lieux et aux processus qui la caractérisent, et qui en soulignent la nature « sauvage » (Richard, 1990). Pour reprendre les termes employés dans « Énoncés généraux. Matériau : manœuvre » (1990), Richard explique que la manœuvre n'a aucun antécédent formel, s'extirpe des cadres de production des « arts artistiques », n'est pas un spectacle, n'a pas de matériau particulier (« à la limite, elle n'a pas de matériau du tout »), pour ensuite avancer une formulation positive : c'est « un ensemble de ruses et procédures qui touche le vivant et ses machineries » (p. 2). Parce qu'elle relève moins d'une forme artistique que d'une technique (le tatouage) ancrée dans un contexte social, qu'elle est quasi invisible, sans volume, sans spectateur, sans valeur muséale, *Premières alliances* relève de la manœuvre, et plus spécifiquement de la « manœuvre par immixtion » (Richard, 2003, p. 33). En effet, la nature très intime de ce tatouage partagé « suppose que l'artiste risque une incursion dans le désir de l'autre » (p. 33); un commun accord est essentiel à la réalisation du projet, qui s'immisce dans le vécu des personnes impliquées. Sa diffusion, outre l'instant même de la séance de tatouage à laquelle quelques curieux ont assisté, se limite à deux ou trois images circulant sur Internet (notamment sur mon site : www.jeansebastienvague.net), à des explications spontanées et à la rumeur qui en émane.

Premières alliances se rapproche davantage de tatouages faits en couple, où chacun arbore une partie d'une image ou d'une phrase qui se complète à deux, que d'œuvres réalisées dans le champ des arts visuels, voire expressément pour ce dernier, comme c'est le cas de Wim Delvoye. En 2006, il réalise un tatouage sur toute la surface du dos de Tim Steiner et le signe (*Tim*, 2006). Au décès du tatoué, sa peau sera prélevée et tannée. Entretemps, Steiner est tenu de « s'exposer » régulièrement afin de faire voir l'œuvre. Par là, Delvoye problématise le marché de l'art, dans ses limites éthiques et juridiques. Ces préoccupations sont bien

³ Latin tardif *man(u)opera* « travail avec la main », *Le Petit Robert*.

différentes de celles qui sous-tendent *Premières alliances*, réalisées sur les artistes mêmes, et dont le sens et la valeur échappent aux lois du marché, pour se situer dans l'incongruité de l'attachement relationnel.

Premières alliances (2011) confond arts divinatoires, arts performatifs et arts populaires. Introduire la chiromancie, « art de deviner l'avenir, le caractère de quelqu'un par l'inspection de sa main » (*Le Petit Robert*, 2013), dans la pratique de *Jean-Sébastien Vague* par le biais du tatouage d'une ligne de vie peut sembler ésotérique de prime abord. Cependant, l'aspect juvénile qualifie mieux le geste, puisqu'il s'agit de traduire une attitude anachronique, reprenant des comportements associés, bien que non exclusivement, à l'adolescence : « si les motivations profondes restent confuses, brouillées et labyrinthiques, il apparaît en revanche clairement à quel point le tatouage est lié à la jeunesse, et cela de façon universelle » (Borel, 1992, p. 166). Le tatouage incarne un acte de foi qui rappelle le pacte d'amitié, conclu contre la solitude et « pour toujours », avec un peu de salive, ou de sang si on est *game*; la naïveté de l'adolescence a ceci de beau qu'elle fait fi de la raison et des probabilités. *Jean-Sébastien Vague*, constitué de deux individus, femmes, adultes, amies, manifeste ainsi un engagement étranger aux catégorisations identitaires convenues; de ce fait, il évoque un potentiel de *reliance*.

1.3.2 *Reliance* et relationnel

La notion de *reliance* peut désigner l'établissement de liens entre des idées ou entre des choses, mais elle concerne surtout les rapports entre des êtres humains, ou entre un individu et un système (nature, religion, rapport psychologique à soi, société). La *reliance sociale*, plus spécifiquement, est un concept psycho-sociologique impliquant le concours et le renouvellement d'instances médiatrices, dans le but d'établir des liens complémentaires ou de rétablir des liens disjoints. En effet, Marcel Bolle de Bal (2003) explique que « Les acteurs sociaux sont à la fois liés (ils ont des liens directs entre eux), et re-liés par un ou des systèmes médiateurs (qu'il s'agisse d'une institution sociale ou d'un système culturel de signes ou de représentations collectives) » (p. 5). La *reliance* serait une réponse à la *déliance*, soit la

désintégration des liens humains et communautaires provoquée par une pensée rationnelle simplifiante, vécue dans notre société depuis la modernité. Parmi les utilités du concept de *reliance*, Bolle de Bal désigne celle, prospective, d'une dynamique de créativité potentielle. En effet, sur le plan scientifique, la *reliance* permet des rapprochements avec la sphère artistique puisqu'il est question de se libérer d'une culture rationaliste en créant « de nouveaux liens entre théorie et pratique, recherche et action, entre disciplines trop souvent cloisonnées » (p. 18). Cette volonté de décloisonnement est significative dans ma pratique, tant par une transgression disciplinaire que sur le plan humain, par l'instauration d'un trouble dans les catégorisations identitaires. De plus, cet engagement dans l'autre, via le duo, apparente *Jean-Sébastien Vague* aux instances médiatrices nécessaires à la reconfiguration de nouveaux liens, tant ceux qui m'associent à ma collègue que les liens que je crée avec ma société dans l'espace public. Par ses implications sociales concrètes, la notion de *reliance* permet des rapprochements avec la fonction que j'accorde à l'art.

De plus, ma pratique s'insère souvent dans mon environnement en s'entremêlant à diverses situations, de manière furtive et sans utiliser ni les lieux, ni le langage proprement artistiques. Cet ancrage dans l'existence évoque ce que décrit Nicolas Bourriaud (2001) lorsqu'il affirme que « les œuvres ne se donnent plus pour but de former des réalités imaginaires ou utopiques, mais de constituer des modes d'existence ou des modèles d'action à l'intérieur du réel existant, quelle que soit l'échelle choisie par l'artiste » (p. 13). Cette posture de l'artiste qui « habite les circonstances que le présent lui offre, afin de transformer le contexte de sa vie » (Bourriaud, p. 13) est implicite à la relation fondatrice de *Jean-Sébastien Vague*; celle-ci fonctionne comme une micro communauté de deux personnes, qui me permet d'investir le champ social. Toutefois, la terminologie qu'emploie Bourriaud témoigne d'une approche qui demeure axée sur l'œuvre d'art, l'artiste, l'exposition, le public et généralement une production matérielle : « la valeur d'usage de la convivialité se mêle à sa valeur d'exposition, au sein d'un projet plastique » (p. 87). Puisqu'elle se manifeste le plus souvent hors de ce cadre, ma pratique ne s'apparente que partiellement à l'esthétique relationnelle. L'auteur en dresse une typologie qui ne correspond pas au rapport que j'établis avec autrui via *Jean-Sébastien Vague* : les notions de contrat, de convivialité, et surtout de collaboration ne sont que faiblement exploitées, car la rencontre humaine, autre que celle au cœur du duo, est

moins prise en compte que les multiples décalages qui ressortent de mes interventions, face aux codes sociaux. Plus que la sphère des relations interhumaines, c'est le lien avec diverses instances sociales que je cherche à investir : modes, cosmétiques et comportements, pour n'en nommer que quelques-uns.

CHAPITRE II

LE PERFORMATIF

2.1 L'art et la vie

2.1.1 Le paradoxe de l'art pour l'art

Ma pratique artistique sous *Jean-Sébastien Vague* prend les allures d'une simple pratique de la vie, entrecoupée de manifestations et de mises en situation bricolées. N'opposant pas les champs de l'art à ceux de la vie courante, ces événements se déploient autant dans les espaces dédiés à l'une, qu'à l'autre de ces sphères d'actions. Poussée par une volonté de travailler avec la vie réelle et avec ses circonstances, je ne cherche pas nécessairement de reconnaissance artistique de l'institution, en particulier lorsque ces situations se produisent en dehors du champ de l'art. Mon existence et celle de mon acolyte de *Jean-Sébastien Vague* sont les matières premières de mon travail, ce qui l'imbrique dans ma vie et en brouille les limites. Si l'on peut alors trouver à ma pratique quelques traits de parenté avec la pensée dandy, caractérisée par un « travail sur soi, un désir [...] de manipuler les signes en dehors de toute visée immédiatement productive » (Bourriaud, 1999, p. 45), je n'adhère pourtant pas à l'élitisme lié à cette figure en marge du monde. Comme l'explique la théoricienne Aline Caillet, la modernité a travaillé à l'autonomisation de l'art et à l'émancipation de l'artiste incarné par cette figure du dandy baudelairien. En admettant que de se conformer aux rouages du système corresponde, de manière tacite, à son consentement, l'affranchissement de l'artiste moderne par rapport à la société était une prise de position et une remise en question de la structure sociale en place. Par conséquent, « qu'il tourne le dos au réel, ou qu'il l'investisse, qu'il pose comme finalité immanente la réalisation de l'art, ou comme finalité transcendante la transformation de la société, l'art le fait depuis sa position d'exception, au nom de cette autonomie, gage de sa légitimité » (Caillet, 2008, p. 26). Si l'art pour l'art, dans

sa portée politique, permettait à l'artiste moderne de s'extirper du système en place à des fins de résistance, l'autonomisation de l'art a également instauré une rupture, voire une hiérarchie entre l'art et la vie en plaçant l'artiste au-dessus du reste du monde. La formule de Kosuth selon laquelle il y aurait une « absence de réalité en art » (Caillet, 2008, p. 31) ne peut que référer à une pensée élitiste, puisque les formes produites au sein de la sphère artistique ne réfèreraient ainsi qu'à cette *autre* réalité, propre au monde de l'art, et aux acteurs de ce milieu. L'artiste de la modernité souhaitait agir politiquement tout en se retirant de la réalité. Ce paradoxe souligné par Caillet est central quant à mes réflexions sur la place que j'accorde à la pratique artistique dans la société, car la réalité de la vie ordinaire et la réalité de l'art ne sont pas, pour moi, deux champs indépendants. Ma pratique n'est pas imperméable à la vie ordinaire : elle est ce qui me permet d'adopter de nouvelles manières d'y adhérer.

2.1.2 Représentation et présentation

La vie ordinaire constitue un thème central de l'histoire de l'art, au moins depuis la peinture réaliste qui représentait la réalité en l'imitant. La technique du collage a permis à son tour de fixer des objets banals directement au tableau afin d'en exploiter les qualités formelles. De cette manière, l'objet était directement pris de la réalité sans être imité, alors qu'il perdait sa fonction originale de timbre-poste, par exemple, pour devenir une couleur, une texture ou une forme dans un tableau. Les ready-mades, quant à eux, ont fait entrer la réalité dans l'art par une mise en scène de l'objet : tel un urinoir placé dans un musée, signé de l'artiste et posé à l'envers sur un socle. Des objets banals entrent ainsi dans le champ de l'art sans grandes modifications, inquiétant la place de la technique dans les pratiques artistiques. Comme pour le collage, les ready-mades transforment la fonction de l'objet; l'urinoir acquiert, en plus de sa fonction initiale d'urinoir, celle d'œuvre d'art. Les éléments du réel sont ainsi déplacés dans le champ de l'art, ce qui leur attribue une nouvelle fonction d'œuvre d'art. Mais cette conception place l'institution en position d'autorité si l'on considère que le déplacement d'un objet (banal autant que construit des mains d'un artiste) dans un lieu dédié à l'art est ce qui le fait naître en tant qu'œuvre d'art. Dans ma pratique, il y a une distance avec cette autorité liée à l'institution, car le dialogue entre l'art et la vie emprunte aussi le chemin inverse en tentant de

déplacer l'art dans le champ de la vie. L'art qui a lieu, qui prend place et forme dans la vie quotidienne, ne souhaite pas, ainsi, *représenter* la réalité, mais s'efforce plutôt de la *présenter* afin de « s'emparer physiquement [du réel], de l'investir et de s'y insérer, via une immersion et non une pratique de reproduction. Acte de production de réel et non de reproduction, de présentation et non de représentation » (Caillet, 2008, p. 57). L'art contextuel en est d'ailleurs une pratique exemplaire. Jan Swidzinski, artiste et fondateur de ce mouvement, affirme que l'art, loin d'être mimétique, appartient à la réalité et ne doit pas être un objet de contemplation séparé et indépendant de celle-ci (Swidzinski, 1976). Ce ne sont pas des éléments de la vie qui sont insérés dans l'art, mais bien de l'art qui s'intègre dans la vie; c'est la fonction de l'art qui change, et non plus celle de la vie.

2.2 Dans l'atelier de *Jean-Sébastien Vague*

2.2.1 Le processus de création

Suivant cette volonté de travailler avec la vie réelle, le domaine du performatif est ce qui me permet le mieux d'intervenir sur la réalité. *Jean-Sébastien Vague* se déploie comme un laboratoire identitaire à l'intérieur duquel j'interviens sur ma propre existence en jouant avec trois éléments : mon corps, mes agissements et mon contexte. Les manipulations opérées sur mon corps concernent toujours son image. La mode est un champ d'action privilégié, car les transformations réalisées se font principalement à l'aide du vêtement et des pratiques d'ornementations, dont la coiffure, les cosmétiques, les accessoires et certaines modifications corporelles comme le tatouage ou le bronzage. Je conçois des contraintes formelles auxquelles soumettre mon apparence et, à cette fin, une séance d'observation est préalablement exigée. Celle-ci se produit généralement dans les centres commerciaux, sur Internet ou encore en regardant la télévision, ces espaces offrant une importante visibilité des courants populaires répandus au moment actuel. Les différentes compositions de l'apparence de l'individu, qu'il s'agisse des toutes dernières tendances ou des modes plus classiques, sont ainsi analysées du point de vue de la conception des rôles sociaux qu'elles traduisent à travers

le temps. À la suite de ces examens, j'adopte définitivement ou ponctuellement, un trait d'apparence soit emprunté, soit inspiré, de l'un ou l'autre des modèles d'image de soi observés. À cette manière particulière d'apparaître s'annexe une manière d'être particulière, développée également à la suite de séances d'étude des comportements et des attitudes des gens. Ainsi, lors de situations auxquelles je prends part et parmi les lieux que je fréquente au cours de ma vie quotidienne, j'observe qu'un comportement est déjà proposé, voire imposé par mon environnement. Le contexte dicte une manière d'agir : on n'agit pas de la même manière, par exemple, à l'université ou dans une discothèque, le jour ou la nuit, en privé ou en public. Ces gestes imposés par le contexte sont observés et analysés au sein de ma pratique, considérant également que ces gestes diffèrent en fonction de l'individu qui les exécute : le sexe, l'âge, la nationalité et les autres composantes de l'identité participent effectivement à l'élaboration de normes comportementales⁴. Afin de circonscrire ces divers modèles participant aux pratiques de classifications identitaires, ma manière d'être détonnera, bien souvent, avec les normes issues du contexte particulier et de la catégorie identitaire auxquels je souscris. C'est ainsi que ma complice et moi passons à l'action : furtivement, dans une apparence et une manière d'agir dissonantes, qui visent souvent à rompre, et qui cherchent toujours, du moins, à instaurer un dialogue avec les images et les comportements convenus, tous champs confondus. Bien que ces gestes se produisent souvent *hors les murs* du champ de l'art, et qu'ainsi ils n'obtiennent pas toujours de reconnaissance artistique par l'institution, ils me positionnent néanmoins dans le sillage des artistes américains de la performance des années 70 qui cherchaient déjà un « enracinement dans l'expérience ordinaire » (Kaprow, 1996b, p. 221). Comme le soulève l'artiste Allan Kaprow en référence à Erwing Goffman, « Les êtres humains participent à des scénarios, spontanément ou après des préparations élaborées, comme des acteurs sans scène ou des spectateurs qui se regardent et se répondent les uns les autres » (1996b, p. 222).

Élaborée à partir de matériaux vivants, ma pratique conduit à une mobilité de l'atelier qui s'insère dans des lieux publics comme privés, permettant à la fois observation et action. Ainsi, il advient que l'atelier fusionne à l'espace d'exposition, dès lors que les mêmes lieux

⁴ Ce point est davantage développé à la section 4.1 La façade sociale : apparences, comportements et contextes.

examinés sont plus tard investis. Ma volonté de travailler avec les éléments de la vie ordinaire formule une certaine forme d'adhésion au réel, rejetant l'idée d'un espace de création clos et à l'écart du monde. Le concept d'atelier se redéfinit : sans local fixe, il est poreux et transparent, traversé par le flux vivant du lieu qu'il intègre. En plus des séances d'observations propres à ma méthode de travail, la discussion, attribuable à la structure du duo, occupe une grande place dans l'élaboration des projets. Conséquemment, l'atelier s'érige n'importe où avec l'autre, et à tout moment. Passant le plus clair de mon temps avec mon acolyte de *Jean-Sébastien Vague*, c'est dire que je *ne travaille jamais*⁵, tant je suis toujours en train de comploter.

Ce travail sur soi qui s'opère avec ma pratique permet de souligner les normes liées à l'apparence et au comportement. Plus précisément, cette mise en lumière est générée par une mauvaise combinaison de signes, un contraste survenant entre mes comportements au sein de *Jean-Sébastien Vague* et ceux imposés par le contexte. Je remarque en effet que chez un même individu, la juxtaposition de différents codes qui composent son apparence et ses gestes à l'intérieur d'un contexte précis semblera toujours adéquate si les normes sont respectées sur tous les plans. Puisque nous signalons notre identité visuellement par des gestes ou des éléments d'apparences, si l'ensemble des signes arborés est incohérent, une confusion s'installe créant une marginalisation. Ainsi, un homme ne se met pas de rouge à lèvres pour aller travailler sur un chantier de construction : ça serait choquant ! D'autres lieux et d'autres circonstances pourraient par contre accueillir cette pratique. Cette préoccupation est partagée par les sœurs et artistes américaines Sierra et Bianca Casady, membres du groupe de musique CocoRosie, qui soulèvent les clichés liés à l'image de la femme en utilisant le maquillage. Elles découvrent que peu importe ses vêtements, une femme qui marche dans la rue en portant du rouge à lèvres mal appliqué sera automatiquement confondue avec une prostituée. De la même manière, ne porter que du brun, du noir, du blanc et des rayures⁶, me teindre en blonde et découper des rayures sur ma peau à l'aide de bronzage en aérosol⁷, ou encore me faire tatouer la ligne de vie de ma meilleure amie à côté de la mienne⁸, sont autant

⁵ « Ne travaillez jamais ». Guy Debord, slogan Situationniste.

⁶ Code vestimentaire « Vague », chapitre III, paragraphe 3.1.2

⁷ Projet *Esthéticiennes*, chapitre III, paragraphe 3.3.2

⁸ Projet *Premières alliances*, chapitre I, paragraphe 1.3

d'exemples motivés par un désir personnel de décloisonnement identitaire et de prise de possession de soi par lesquels je souhaite rompre avec les conventions liées à l'apparence.

2.2.2 Différentes formes d'interventions

Deux temporalités se dessinent dans mon travail. D'une part, certains actes performatifs se produisent en continu, prenant surtout la forme d'une apparence particulière adoptée au quotidien. Cela me place dans une performance ininterrompue de l'ordre de la manœuvre, telle que définie par Alain-Martin Richard (1990). En vue de m'inscrire au sein de *Jean-Sébastien Vague*, ces manœuvres me servent à transformer mon apparence afin de signaler à autrui mon appartenance au duo. Ces éléments que je grave sur mon corps ou que j'affiche sur celui-ci contribuent à changer ma vie en me plaçant au quotidien dans un état d'esprit particulier. S'ils ne s'adressent pas directement aux autres, ils trouvent leur efficacité au sein du duo, sans qu'ils soient pour autant dénués de toute portée sociale; aussi mince qu'un code vestimentaire, qu'une coiffure ou qu'un tatouage dans le creux de la main, ces signes circulent dans la vie, parmi les autres, et contaminent le quotidien, suscitant parfois la curiosité et l'étonnement. Ces manœuvres rendent possible et visible mon engagement dans *Jean-Sébastien Vague*, jusque dans mon intimité, dans les espaces et les circonstances de la vie qui ne relèvent pas de la sphère artistique.

D'autre part, j'interviens par des manifestations d'ordre ponctuel qui se distinguent de celles décrites précédemment. D'abord, elles ont un commencement et une fin, et leur durée peut varier, de quelques heures à quelques semaines. Ensuite, si elles prennent souvent forme à l'extérieur du champ de l'art, le cadre artistique conventionnel n'est pas exclu d'emblée. Malgré ces différences, lorsque les espaces publics en sont les territoires d'action, elles restent de l'ordre de la manœuvre, également nommé *art d'intervention*, terme évoquant le travail d'un artiste qui « [lie] dans un équilibre subtil une adhésion relative au réel tel qu'il le trouve (il part de ce qui existe, de ce qui est) et l'exercice d'une dissidence critique » (Loubier, 2006). Par définition, ces manœuvres ou interventions sont produites en dehors de cadres artistiques et ne sont généralement pas annoncées à l'avance. Le public se constitue alors des

individus y assistant par hasard, ne s'apercevant pas nécessairement qu'ils assistent à un geste esthétique délibéré. Ainsi, c'est dans l'interprétation que ces derniers se feront des intentions derrière mes gestes, qui adoptent souvent la forme de gestes ordinaires, que ce *public malgré lui* associera, ou non, ces gestes à une intention artistique.

La petite différence que l'on trouve entre un geste supposé ordinaire et un geste reconnu comme artistique ne surgit donc pas directement de *l'intention* de l'agent, mais plutôt de *l'interprétation de l'intention* de l'agent, le spectateur se disant en effet que l'agent n'est pas en train d'accomplir un geste ordinaire pour lui-même, mais de faire *autre chose* (Formis, 2010, p. 43).

Lorsque les interventions sont réalisées dans un espace dédié à l'art, cette fois, elles se définissent par des performances processuelles. Sans *moment* précis, le temps qui m'est alloué est rempli de ma présence et de celle de ma comparse, présence accentuée par la mise en forme de nos corps, et dont la finalité ne se trouve pas dans la présentation d'une pièce achevée et produite à l'avance, mais à travers le processus même. Par exemple, lors d'un après-midi de performances produit dans le cadre du festival Viva ! Art Action 2013 (volet hors pair), ma proposition fut d'assister aux performances des autres de la même manière que le faisait le public présent, tout en arborant un accessoire de mode inédit : un col rembourré, parsemé de buses et relié à un réservoir d'eau qui m'aspergeait le visage d'une fine bruine lorsque j'actionnais une manivelle (voir l'image 2 en annexe). Au profit d'une fraîcheur irréprochable, mon maquillage dégoulinait sur ma peau et tachait mes vêtements.

Un deuxième exemple d'interventions ponctuelles, mais se produisant cette fois en dehors du champ de l'art, a consisté en la participation à la grève générale touchant les étudiantes et les étudiants du Québec lors du fameux Printemps étudiant de 2012. Ces événements liés au contexte d'une crise sociale ont dirigé mes questionnements vers une donnée essentielle de la construction identitaire : le sentiment d'appartenance à la communauté. C'est dans la foulée de ces réflexions que j'ai entrepris de fabriquer une bannière géométrique reprenant les couleurs et les motifs de mon uniforme « Vague » (brun, blanc, noir, ainsi que le motif de la rayure), afin de la brandir dans la rue lors des manifestations (voir l'image 3 en annexe). C'est avec cet instrument de résistance, composé d'une toile tendue par deux longs goujons de bois

fixés de chaque côté, que je suis descendue dans la rue. Cette banderole à mon image n'était pourtant pas conforme à celles auxquelles s'attendaient les manifestants. Le carré rouge était le signe de cette protestation, et tous ceux qui adhéraient à la cause l'arboraient fièrement : épinglés sur leurs vêtements ou leurs sacs ou sous la forme de drapeaux qui s'agitaient lors des marches, parfois même peints directement sur leurs visages. Ma pancarte, ni rouge, ni carrée, ne référait à rien qui concernait la cause pour laquelle je manifestais. Un malaise apparaissait alors, et on me demandait quel était le nom de cette organisation obscure, à quelle cause référaient les couleurs de cette banderole, ou encore on me catégorisait d'opportuniste, puisqu'il semblait clair pour certains que cette action ne servait à rien d'autre qu'à profiter de la visibilité offerte par la foule pour promouvoir mon travail d'artiste. Lors de cette manifestation, je manifestais, certes, mais l'ambiguïté de ma banderole réussissait à créer un doute : suspicion, mépris et curiosité étaient ressentis par les autres, avec le sentiment qu'une convention était transgressée.

Cette dernière expérience m'a permis d'utiliser *Jean-Sébastien Vague* comme un outil d'observation et d'analyse de phénomènes sociaux qui se retrouvent également à une échelle « micro » dans la structure du duo : engagement, interaction humaine, image de soi, signalétique troquant le carré rouge pour les motifs et les couleurs propres à mon uniforme. Une observation de la manière dont les regards mêmes créent ou attestent des dynamiques sociales très fortes me permettait, lors de ces interventions, de voir à travers *Jean-Sébastien Vague* une foule d'individus qui faisait l'expérience d'une performance sans pour autant en être consciente. C'est précisément dans cette utilisation du performatif, non spectaculaire, et imbriqué dans la réalité ordinaire, qu'il m'est possible d'observer et d'exacerber des traits de mon environnement social. Le contexte influençant les comportements des individus, ceux-ci ne réagiraient pas de la même manière s'ils étaient conscients d'assister à un acte performatif, ou de se retrouver devant une œuvre. On ne réagit pas de la même manière en observant quelqu'un crier sur une scène de théâtre qu'en observant quelqu'un crier dans la rue. C'est ainsi que mes interventions trouvent leur efficacité, car elles s'immiscent partout, sournoisement, elles ne sont pas spectaculaires, elles sont souvent anonymes, et ne cherchent pas absolument à souligner leur appartenance à l'art.

2.3 Les exigences institutionnelles

2.3.1 Les œuvres d'art

Mes interventions, ponctuelles ou continues, bien qu'elles n'obtiennent pas toujours de reconnaissance artistique, elles gardent toutefois leur fonction d'expérience esthétique qui amène une indistinction entre le champ de l'art et celui de la vie. Théorisées par le philosophe américain John Dewey, les expériences esthétiques empruntent les traits des expériences humaines ordinaires, tout en créant leur propre finalité; les expériences ordinaires seraient plutôt rattachées à une fonction pratique, alors que les expériences esthétiques en seraient libérées et existeraient en elles-mêmes et pour elles-mêmes. Ce champ de l'esthétique permet d'établir, pour reprendre le terme d'Allan Kaprow, une *confusion entre l'art et la vie* en plaçant les deux domaines dans un rapport d'indiscernabilité. L'art n'est pas totalement dissout dans la vie, de même que les éléments de la vie ne sont pas complètement transformés en œuvre d'art. Bien que les deux champs conservent leurs différences, l'indétermination de leurs limites respectives empêche d'identifier clairement l'un et l'autre. C'est d'ailleurs ce qu'explique Barbara Formis en énonçant que :

l'idée d'indiscernabilité permet de concevoir une *con-fusion* et non pas une fusion totale, un brouillage entre deux choses et non pas l'annulation réciproque de leurs différences. L'hypothèse de l'indiscernabilité permet de marquer une différence, bien que minime, entre un geste esthétique et un geste tout simplement ordinaire (2010, p. 39).

Manœuvres furtives, interventions dans l'espace public ou performances processuelles : vraisemblablement, l'essence de ma pratique ne passe pas par l'objet d'art disciplinaire. D'abord, je souhaite clarifier que *Jean-Sébastien Vague* n'est pas, malgré la nature du travail, exempt de toute production matérielle. Certaines actions réalisées ont nécessité l'utilisation d'objets : un uniforme, une banderole de manifestation, un vaporisateur d'eau portatif. Certains de ces objets ont été fabriqués de toutes pièces, tandis que d'autres ont simplement été achetés au magasin. Ils occupent tous cependant la même fonction : celle d'outil servant à

la réalisation de l'action ou de l'intervention performative. Avec *Jean-Sébastien Vague*, ce n'est pas sur l'*objet* que l'art se concentre, mais plutôt sur ce que j'en fais, car en lui-même ne se trouve pas de finalité. Cette problématique est centrale pour un nombre croissant d'artistes qui n'accordent que peu d'importance aux contingences matérielles de la pratique artistique, en travaillant un art à « faible coefficient de visibilité » (2006, p. 17), pour employer l'appellation de Stephen Wright. La définition d'un *objet* en art semble extensible, alors que l'association entre œuvre et objet matériel est beaucoup remise en question depuis les avant-gardes. Le terme objet consiste en « Tout élément ayant une identité propre, produit par un art ou une technique et considéré dans ses rapports avec cet art ou cette technique » (Le Trésor de la langue française informatisé, 1971-1994). D'après cette définition, la matérialité ne semble pas nécessairement mise de l'avant, autant que la danse, le chant ou encore le théâtre, malgré leur immatérialité, nécessitent un savoir-faire technique (Formis, 2010). De la même manière, la pratique de l'art peut souvent être envisagée depuis la notion de discipline, c'est-à-dire « selon les critères des *matériaux* et des *techniques* employés, et [elle] se comprend alors comme maîtrise d'un savoir-faire ayant pour fin la production d'un artéfact ou d'une prestation réputés aptes à susciter une émotion esthétique » (Loubier, 2001, p. 25). Or, la notion de technique peut s'appliquer aux gestes généraux du quotidien, car malgré l'automatisme avec lequel ils sont exécutés à l'âge adulte, ils n'en sont pas moins des apprentissages. Nous apprenons à marcher, à manger, à écrire (Formis, 2010). Considérant les manœuvres et les gestes ordinaires en général comme des techniques, ils peuvent dès lors être considérés comme des artéfacts ou des prestations. Dans ces conditions, ce qui distingue une œuvre d'art d'un geste ordinaire, hors de l'objet et de la discipline, se définit peut-être en ce que par *œuvre*, « on désigne toujours implicitement une proposition achevée » (Wright, 2001, p. 11). Ainsi, les œuvres processuelles remettent fortement en question cette proposition, offrant à qui s'y attarde une œuvre qui se construit dans la durée, et qui changera au fil du temps. C'est l'héritage de Jackson Pollock, aurait dit Kaprow⁹, car ce genre de production

⁹ Dans l'article *L'héritage de Jackson Pollock*, écrit deux ans après la mort du peintre, Allan Kaprow situe le travail de Pollock à la lisière d'un nouvel art qui serait sans limites. Analysant le fait de peindre pour Pollock comme un rituel, sa peinture est estimée comme l'un de ses matériaux, et non plus comme la finalité de son art. Par le hasard des formes créées par ses gestes qui ne sont pas ceux du peintre traditionnel, et par l'abstraction sans composition de ses peintures, son œuvre échappe aux notions de contrôle et de technique pour renvoyer les regardeurs aux mouvements imaginés de l'artiste en train de peindre. Les formats immenses, quant à eux, font de ses peintures des environnements dans

artistique ne consiste pas uniquement en ce qui résulte à la fin, mais implique tout le processus de création (1996a). Si la notion d'œuvre semble trop restrictive pour le travail de nombreux artistes, *l'œuvre* et *l'art* ne semblent pas toujours en bons termes. Ainsi, Duchamp se questionnait déjà : « Peut-on faire des œuvres qui ne soient pas d'art ? » (Duchamp, 1975, p. 105), tandis que dans un texte de 2006, Stephen Wright écrit que « L'œuvre d'art est (devenue) un type de proposition artistique parmi d'autres » (p. 19).

2.3.2 L'artiste professionnel

La possibilité de mener à bien une pratique artistique qui n'a pas de finalité en soi, qui n'utilise pas d'objet, ni de technique particulière, sinon la même que celle qui permet d'opérer les gestes ordinaires du quotidien semble aujourd'hui admise. À l'œuvre, de plus en plus, se substitue le processus, et la multiplication, voire l'invention de nouvelles formules de présentation de l'art sont ainsi générées. Les œuvres ne sont plus nécessairement présentées en galerie, mais peuvent, par exemple, avoir lieu dans la rue, sous la tutelle d'une institution artistique. Cependant, l'importance du résultat reste dominante dans la pratique professionnelle de l'art. Conséquemment, certains appels de dossier, de même que le système de subventions et de prix, fonctionnent selon l'attribution, ou non, du titre de *professionnel*¹⁰. Pour être considéré comme professionnel, l'artiste est amené à présenter les résultats de son travail, soit par écrit, soit sous la forme d'une exposition. Ainsi, le cursus d'étude à la maîtrise en arts visuels et médiatiques de l'UQAM vise assurément à former des artistes professionnels, c'est pourquoi on peut lire dans les documents officiels :

Le résultat des recherches et des travaux de création de l'étudiant doit être montré lors

lesquels on pénètre, et dont la fin, obligée par les limites du canevas, renvoie à l'artificialité de l'art. Évaluant la portée d'une telle pratique, Kaprow ouvre sur la suite des choses : la naissance d'un nouvel art sans cadres, préoccupé par les objets et les gestes de nos vies quotidiennes.

¹⁰ Selon le Conseil des arts du Canada, les artistes considérés comme professionnel auront *reçu une formation spécialisée dans le domaine (pas nécessairement dans un établissement d'enseignement)*, ils seront *reconnus par leurs pairs (artistes de la même tradition artistique)*, et finalement, ils auront *déjà présenté des œuvres en public ou ont publié des livres*. <http://www.canadacouncil.ca/fr/conseil/grants-and-prizes/qui-est-admissible->

d'une présentation publique d'une durée d'au moins cinq jours ouvrables. Dans le cas d'une œuvre dont la nature exige une présentation publique de plus courte durée (ex. : œuvre vidéo présentée un seul soir lors d'une projection publique, performance, etc.), l'étudiant devra aussi présenter l'œuvre ou ses traces dans le cadre d'un évènement au Centre de diffusion et d'expérimentation de la Maîtrise (CDEx) (2008, p. 10).

Tout comme l'exige le Conseil des arts du Canada afin de reconnaître le statut de professionnel à un artiste, l'UQAM exige, à des fins pédagogiques, qu'une trace tangible du travail soit présentée, et ce, même s'il s'agit d'une pratique furtive. Ainsi, une conception de l'art établissant une dualité entre l'artiste et l'œuvre est encore mise de l'avant. Dans cette conception issue de la modernité, l'art est associé à la *poiësis*, c'est-à-dire à une production indépendante de son producteur, tandis que les pratiques *vécues* associent plutôt l'art à la *praxis*, ce qui rend indissociable l'artiste et sa production. Les objets dans la pratique de *Jean-Sébastien Vague*, bien qu'ils ne soient jamais au centre des projets, puisqu'ils survivent au caractère éphémère lié à la nature du travail, acquièrent une charge symbolique et se dotent d'une fonction documentaire à la suite de leur utilisation. L'objet pourrait s'exposer sur un mur blanc, ou se poser sur un socle, inerte, *représentant* et commémorant son activation passée. Cependant, une exposition de cette nature ne parviendrait pas à montrer la *praxis* de *Jean-Sébastien Vague* puisque l'objet, bien qu'il puisse l'évoquer, ne pourrait remplacer efficacement l'expérience. Ainsi, les expositions d'objets documentaires restent décevantes pour l'artiste autant que pour le public : « un art inactif, ou plutôt désactivé, dont la jouissance esthétique qu'il procure est aussi faible (pour ne pas dire inexistante) que le concept est riche » (Wright, 2001, p. 12). Voilà donc une question cruciale pour ma pratique : comment présenter le travail dans un espace traditionnel dédié à l'art, tout en contournant la proposition d'une exposition de documents ? Le volet *création* de ce mémoire, précisé au chapitre IV, en présente d'ailleurs une réflexion plus approfondie, puisque mon exposition de fin d'études se tiendra dans un lieu de convention de l'art.

CHAPITRE III

TECHNIQUE

Le mariage à Paris

Mes premières réalisations en tant que photographe professionnel ont lieu en 1978, à Paris, lors d'un mariage. C'est à cette occasion que j'ai découvert le mariage et les mariages. J'ai travaillé pendant plusieurs années pour des mariages, ce qui m'a permis de développer mon style et de gagner en expérience. Les mariages sont un moment important de la vie d'un couple et il est important de les photographier de manière professionnelle. C'est pourquoi j'ai décidé de me consacrer à ce métier et de créer une entreprise de photographie de mariage. Aujourd'hui, je suis photographe professionnel depuis plus de 20 ans et j'ai travaillé pour de nombreux mariages à Paris et dans d'autres villes de France. Mon objectif est de capturer les moments les plus importants de votre mariage et de vous offrir des souvenirs qui vous rappelleront votre jour de mariage toute votre vie.

*Pour cette soirée il fallait bien paraître
Nous mettre sur notre 36, avoir un look propice
Pour cet événement mondain de l'art contemporain
La petite robe noire : classique !*

*Que toutes les femmes possèdent, en tout cas c'est ce qu'on dit
C'est une rumeur qui court au Canal Vie
Si vous ne l'avez pas, bien en sortant d'ici
Allez au H&M, nous c'est là qu'on l'a pris*

*Dans le monde de l'art, visiblement, c'est implicite
Faut adopter une soi-disant neutralité
Pour pas interférer avec ce qui est présenté
Porter une petite robe noire : classique !*

CHAPITRE III

VÊTEMENT

3.1 Le vêtement à l'œuvre

Mes premières réalisations en duo prenaient essentiellement la forme de vidéos et de photos. Bien que l'aspect performatif ait toujours été central, au début il passait par l'image, fixe ou en mouvement. Dans cette approche performative de l'autoreprésentation, le caractère différé de l'action amenait la notion d'image de soi du côté de la fiction, davantage que vers le vécu. J'apparaissais, avec ma collègue, comme la protagoniste d'actions mises en scène. Lors des captations, nous portions généralement des perruques et des vêtements identiques afin de créer, par des moyens artificiels, un dédoublement visuel. Des stratégies étaient aussi employées au montage, par exemple l'incrustation, l'effet miroir et la boucle, pour accentuer cette indistinction entre mon acolyte et moi-même. S'instaurait alors un doute quant au nombre d'individus formant l'entité *Jean-Sébastien Vague* et quant à l'identité de ce nébuleux artiste au nom équivoque. Les implications sociales et identitaires du duo semblaient hypothétiques ou théoriques, et son aspect formel était exploité visuellement plutôt que de constituer une « forme de vie » (Bourriaud, 1999). J'ai donc souhaité distancier le projet de sa tangente fictionnelle pour en faire un récit inscrit dans ma propre existence et dans le contexte social plutôt que dans une pratique disciplinaire de l'image photographique et vidéographique. *Jean-Sébastien Vague* passant d'abord par la relation, il est devenu important d'orienter la démarche sur l'expérience vécue dans un duo au caractère symbiotique afin de faire ressortir les limites et les zones de friction d'une telle entreprise.

La pratique acquérant une forme « vivante », son potentiel critique pouvait déborder du champ de l'art pour s'immiscer, au quotidien, dans d'autres sphères sociales. Au départ, mon travail portait sur l'image médiatique populaire et les figures archétypales relayées par les grands canaux d'information. Il est devenu graduellement une recherche « appliquée » où ma

propre image sert de support et de véhicule afin de réinjecter, dans l'espace public, comme dans la sphère privée, plus qu'une image, une manière d'être et d'apparaître en réaction aux modèles dominants. Cette volonté d'incarner véritablement ma pratique m'a d'abord amenée à rendre visible mon propre engagement dans *Jean-Sébastien Vague*, c'est-à-dire à me lier visuellement à ma complice, non seulement à l'aide d'accessoires lors de tournages, mais sur une base quotidienne et régulière. Ainsi, l'apparence sert à signaler l'appartenance mutuelle. Le vêtement est alors devenu un matériau central du projet, passant du costume à l'uniforme.

3.1.1 Uniformes : septembre 2011 – août 2012

Cherchant à dépouiller mon image de sa singularité pour la fusionner à celle de ma comparse, et afin d'incarner *Jean-Sébastien Vague* au quotidien, j'entreprends l'expérience de l'uniforme. Une sorte de standardisation de mon apparence s'opère, d'abord au niveau temporel : je renvoie invariablement la même image, répétée au quotidien. Sur le plan vestimentaire, le style adopté présente également ce caractère standardisé et générique, puisqu'il est déterminé par des critères rationnels établis avec mon acolyte, plutôt que par mes goûts personnels. Ainsi, à la fonction d'association visuelle s'ajoute celle d'une *désingularisation* identitaire. Septembre 2011. C'est la « grande rentrée scolaire » et c'est le tout début de ma maîtrise. Je m'astreins à une séance de magasinage « Vague » et choisis, avec mon acolyte, des vêtements inspirés par la rentrée, très sobres, presque stricts : pantalon brun, polo blanc et tricot à manches longues rayé noir et blanc. Le style évoque l'uniforme d'écolier, mais aussi l'habit d'un travailleur dont la fonction serait indéterminée, ce qui convient à mon occupation d'artiste et d'étudiante. Ma collègue et moi avons toutes deux le même ensemble, en un seul exemplaire chacune. Nous le portons dès lors que nous sommes ensemble, et invariablement dans tous les lieux dédiés à l'art (vernissages, expositions, ateliers et classes de l'UQAM). Jour après jour, j'arbore la même apparence, d'autant plus *désingularisée* qu'elle se dédouble sur une autre personne. Je m'engage alors dans un travail qui intervient sur mon identité même.

Ma ressemblance avec ma collègue ne peut plus être fortuite et cet aspect intentionnel semble assigner à l'uniforme une fonction spécifique qui échappe pourtant au sens commun : le caractère adolescent ressort, comme avec le tatouage *Premières alliances* (2011), tandis que je m'habille « comme ma meilleure amie ». Toutefois, contrairement à *Premières alliances*, dont la fonction première est de m'unir à l'autre de façon symbolique et intime, l'uniforme n'échappe pas au regard des autres; il lui est pratiquement destiné et permet à mon entourage de m'associer à une autre personne qui est, plus que ressemblante, habillée exactement comme moi. Or, j'ai vite compris que le dédoublement standardisé de mon image a des effets qui ne sont pas que visuels, mais aussi psychologiques. Mon état d'esprit est transformé; je suis plus consciente que jamais de mon lien à l'autre, car je porte l'image donnée à cette entité qui nous unit. Je deviens « les Vagues » et « les Vagues » sont interchangeables aussi bien qu'interdépendantes : ce principe, que le regard des autres s'applique à consolider, teinte mon quotidien.

Par le port de l'uniforme, l'intention derrière mon choix d'habillement devient ambiguë et trouble la lecture qu'on peut faire quant aux traits de mon identité que je souhaite refléter, et quant au lien que l'uniforme désigne entre ma comparse et moi. De façon générale, « à travers les âges, le vêtement exerce trois grandes fonctions pour les êtres humains : 1) Protection, 2) Expression du rang social, 3) Désir de séduction » (Oliva, 2001, p. 70), cela sans distinction entre les sexes. L'uniforme « Vague » complexifie ces fonctions par son inscription dans une démarche artistique où la communauté de référence est un microgroupe, une sorte de *je* pluriel. Le vêtement façonne directement l'apparence. Il génère regards, impressions et déductions : réflexes plus ou moins conscients qu'ont tous les individus. En parasitant les fonctions habituelles de l'habillement, je contamine et détourne légèrement la lecture de mon image que font les gens qui m'entourent. En effet, mes vêtements signalent un engagement, plus qu'un besoin de reconnaissance, de séduction ou même de confort.

Bien que « le vêtement réel¹¹ comporte toujours un élément signalétique, dans la mesure où toute fonction est au moins un signe d'elle-même » (Barthes, 1967, p. 266), les habits

¹¹ Roland Barthes distingue le vêtement réel (structure technologique) du vêtement écrit (structure verbale) et du vêtement-image (structure plastique). P. 14-15.

« Vague » revêtent un certain mystère quant à la fonction désignée. Dans le fonctionnement quotidien de *Jean-Sébastien Vague*, la dimension critique et artistique se fait discrète. Suivant que la manœuvre est reconnue ou non comme telle, et si je suis seule ou en compagnie de ma collègue, l'expérience est vécue et perçue de façon différente. Révélant notre similarité, la coprésence de mon acolyte peut effectivement mettre la puce à l'oreille. Mais tant qu'une clé de lecture n'est pas offerte, je semble simplement afficher une sobriété vestimentaire et un goût marqué pour la rayure et pour le brun, couleur actuellement peu tendance que j'arbore pourtant chaque jour. Cette particularité d'un habillement monotone, impersonnel et dédoublé remplit une fonction critique, en produisant une singularisation, aussi discrète que paradoxale, par rapport aux standards vestimentaires, surtout en ce qui concerne la femme, que le sens commun veut avide de variété et de nouveauté. À partir des concepts de Saussure, Roland Barthes, dans son ouvrage *Système de la mode* (1967), établit un parallèle entre le langage et le vêtement (ou « costume ») en tant qu'institutions sociales qu'actualisent des actes individuels, respectivement la parole et l'habillement. Ainsi, plus qu'une simple protection corporelle, « le vêtement constitue à l'instar de la langue ou de l'écriture une forme de communication sociale » (Bohn, 2001, p. 191). À ce titre, le vêtement est un mode d'expression qui s'inscrit dans une symbolique culturelle propre à chaque société, tout en étant soumis à des différenciations personnelles (âge, sexe, statut social, profession, goût) se traduisant par des signes : coupe (robe, pantalon, sous-vêtement), couleur, matériau, mode de production.

Dans ma pratique, cette adéquation entre les aspects socioculturels et individuels de l'habillement est troublée par la manipulation de traits de mon apparence en vue de produire une expérience esthétique révélée de façon variable suivant le contexte. Ayant porté l'uniforme de style écolier de septembre à décembre 2011, je profite du contexte de l'encan annuel de la maîtrise en arts visuels et médiatiques pour m'en départir, au terme de la session. Je propose aux enchères les uniformes portés par ma collègue et moi-même, en les annonçant sous le titre *Combiné 3 pièces, automne 2011* (voir l'image 4 en annexe). Les deux ensembles de vêtements sont bien pliés, emballés de papier de soie doré et placés côte à côte dans une boîte d'archivage : carton robuste et durable, sans acidité, ni lignine, coins renforcés de bordures métalliques. Un certificat d'acquisition signé stipule que le tout sera remis à

l'acheteur une fois la session terminée, le 20 décembre 2011. Avec le titre et l'année, y sont inscrits les matériaux et les dimensions : « les vêtements de *Jean-Sébastien Vague*, portés du 1^{er} septembre au 19 décembre 2011, pliés dans une boîte d'archivage (deux combinés trois-pièces identiques : deux pantalons bruns, deux polos blancs et deux gilets à manches longues rayés noir et blanc). Haut : taille petit. Bas : taille 7 ». Le contexte de l'encan et le fait que je me trouve sur place le soir des enchères, habillée des dits vêtements, ajoutent à la crédibilité des faits, et *Combiné 3 pièces, automne 2011* est vendu. Usés, jaunis et défraîchis, ces quelques vêtements mornes, provenant de magasins quelconques, ont pourtant acquis une valeur ajoutée qui est celle de l'art, une plus-value qui se quantifie, se monnaie, s'insère dans une dynamique marchande de l'art originairement rejetée par la performance. Ces vêtements deviennent plus que des vêtements; ils sont des reliques, des bouts de performance, de vie, une preuve ou une trace des quatre mois où ils ont produit l'image publique de *Jean-Sébastien Vague*.

En jouant le jeu de la conservation de l'art, *Combiné 3 pièces, automne 2011* traduit un questionnement sur la pérennité des pratiques « du vivant » et sur la pression économique à insérer celles-ci dans une logique matérielle et muséale, obnubilée par l'objet comme si celui-ci fournissait une preuve qu'il y a art. À ce titre, Jean-Yves Jouannais affirme dans *Artistes sans œuvres* (1997) : « Il y a, d'une part, les artistes, d'autre part des gens qui épuisent leur temps à essayer de donner des preuves qu'ils sont artistes. Il faut attendre des artistes qu'ils soient des artistes, qu'ils en soient eux-mêmes la preuve, non pas qu'ils aient besoin de nous en fournir les gages ». Si la vente de l'uniforme peut être une preuve qu'il y a art, c'est surtout la preuve que *Jean-Sébastien Vague* s'applique à détourner les codes inhérents aux contextes où il évolue.

La vente de *Combiné 3 pièces, automne 2011* aurait pu clore définitivement l'épisode de l'uniforme unique, mais je choisis, avec ma collègue, de réitérer l'expérience en janvier 2012. Les paramètres sont reconduits : je n'ai qu'un seul exemplaire de l'uniforme, que je porte dans les lieux de l'art ou quand je suis avec ma collègue. Le choix le plus significatif est toutefois visuel; je conserve le tricolore brun, blanc et noir, de même que le motif de la rayure. Cette composante formelle est ainsi réaffirmée et elle consolide dès lors une

signalétique officielle de *Jean-Sébastien Vague* (elle fut par ailleurs exploitée de façon décorative dans l'atelier : un mur brun et un mur rayé noir et blanc créaient un environnement où j'apparaissais en mimétisme avec le lieu). Pour le second uniforme, je cherche des qualités précises aux vêtements, qui doivent être chauds, confortables et d'un style plus discret : les pantalons sont souples et extensibles et une grande veste aux poches très larges me couvre. Un long chemisier à fines rayures donne une allure bureaucratique à cet ensemble que je porte de janvier à avril 2012. À la fin de l'exercice, je procède à la destruction des vêtements, dans le cadre d'une performance réalisée sans public. Dans un geste rappelant un peu la déchiqueteuse à papier, je m'applique, des heures durant, à découper en petits morceaux les trois vêtements qui composaient jusqu'alors mon seul habillement public.

Il se dégage de ce long processus un sentiment de violence liée à la perte, bien qu'en somme, un tas de matière textile subsiste, où les couleurs et les rayures de *Jean-Sébastien Vague* s'entremêlent suite au déchiquetage des vêtements (voir l'image 5 en annexe). Si *Décomposition* évoque une envie de détruire l'image formalisée et dédoublée qui me colle à la peau, le caractère vain du geste est vite révélé tandis qu'aussitôt après la destruction, la garde-robe « Vague » est renouvelée. De mai à août 2012, un nouvel ensemble, plus stylisé, léger et estival comprend jeans brun-ocre, haut à franges où un petit carré rayé est épinglé, en référence à la grève étudiante. Coïncidant avec le « Printemps érable », l'uniforme de la saison printemps-été est l'étendard du duo dans de nombreuses manifestations qui ont quadrillé les rues de Montréal. Il complète un cycle d'un an où j'ai uniformisé mon apparence suivant des règles précises.

La période allant de septembre 2011 à août 2012 a déterminé trois cycles de quatre mois, chacun donnant lieu à une combinaison différente de l'uniforme « pantalon brun et haut à rayures noir et blanc ». Au terme de cette année, l'expérience doit être modifiée pour plusieurs raisons. D'abord, sur le plan pratique, l'uniforme unique amène plusieurs problèmes. En plus de poser le défi d'un nettoyage quasi quotidien, il est difficilement adaptable aux diverses occasions de la vie courante. Du contexte le plus formel aux moments de détente et de loisirs, cet habillement prédéterminé n'est pas toujours de circonstance. L'expérience est aussi éprouvante psychologiquement. L'insistante visibilité des uniformes

dédoublés et accentués par les rayures convoque les regards qui se dirigent vers le duo et l'isolent en formant une sorte d'écran. Je réalise d'ailleurs qu'en uniformisant les aspects manipulables de mon apparence et de celle de mon acolyte, tout ce qui ne peut pas être recouvert par le vêtement ressort de manière encore plus vive. Notre teint et la forme de notre visage apparaissent dans leurs indéniables différences. L'accent semble mis sur le degré de ressemblance entre ma collègue et moi, générant un jeu distrayant où il faut comparer les différences entre deux images, entre deux personnes.

Toutefois, la réelle difficulté vient plutôt du caractère « artificiel » de l'uniforme dans ma vie. Avec la volonté d'inscrire la pratique artistique dans mon quotidien, je me suis trouvée dans une logique contradictoire où le vêtement, comme un habit de travail, est devenu forcé : je porte l'uniforme tout en sachant qu'à la première occasion, le soir venu, j'ôterai ces vêtements pour retrouver ma propre garde-robe, « naturelle » et recélant mille trésors, comme autant de preuves d'une identité distincte (multicolore) de celle que je partage avec mon alliée. L'uniforme conserve une fonction rappelant celle du costume de scène, au sens où il établit une distinction entre le champ d'action artistique et les autres sphères d'activité où, comme dans les coulisses d'une scène, s'interrompt momentanément la pratique pour que reprenne la « vraie vie ». S'il est entendu que la présentation de soi n'est pas du même ordre dans l'espace privé et dans l'espace public, cette rupture de mon image d'un contexte à l'autre est accentuée par l'uniforme, qui rend la composante performative plus apparente et par conséquent, amenuise sa confusion avec la vie. Il y a alors interférence avec toute autre présentation simultanée de *Jean-Sébastien Vague* dans le champ de l'art, puisque le public témoin cherche automatiquement à raccorder les divers éléments à une même proposition artistique. Le constat suivant s'ensuit : la visibilité d'une performance continue et observable en direct exige d'y articuler toute manifestation artistique simultanée. Autrement, et parce que « l'œuvre fait souvent écran à l'activité » (Nicolas-Le Strat, 1998, p. 54), la lecture de l'une est brouillée par l'autre. Dès lors, par son caractère furtif, la manœuvre devient essentielle dans ma pratique, car elle me permet de faire coexister des propositions artistiques présentées comme telles, notamment dans les lieux destinés à l'art, avec des interventions plus discrètes et ambiguës, comme celles effectuées à partir de l'habillement.

3.1.2 Code vestimentaire

Devant ce constat, il s'agit de faire de l'image de *Jean-Sébastien Vague* un matériau qui participe véritablement, et sans interruption, à une construction identitaire partagée. Si le vêtement contribue inévitablement à une mise en scène de soi-même (Goffman, 1959/1973), il peut devenir un liant qui trouble la distinction entre documentaire et fiction, entre performance et théâtre, entre présentation et représentation. De l'uniforme, je passe à une collection de vêtements « Vague » conservant le même code visuel (brun, blanc, noir et des rayures). Ma collègue et moi composons deux garde-robes identiques, de manière à ce que nous ayons exactement le même inventaire de vêtements, à partir duquel chacune compose, au jour le jour, son habillement. L'agencement de mes vêtements varie au gré de mes choix, le hasard faisant parfois que j'opte exactement pour les mêmes pièces que ma collègue, cela sans échapper aux critères formels établis puisque tous mes habits y correspondent. La quantité et la diversité de vêtements rendent le code vestimentaire beaucoup moins contraignant que l'uniforme en exemplaire unique. En revanche, l'adhésion à ces règles est ininterrompue : en tout temps et en tous lieux, mon image est aux couleurs et au motif de *Jean-Sébastien Vague* et ce, jusqu'à nouvel ordre, c'est-à-dire possiblement pour toujours. Plutôt que dédoublée à l'identique, comme avec l'*uniforme*, mon apparence devient assortie à celle de ma collègue, c'est-à-dire *conforme*. Nos vêtements étant exactement les mêmes, mais pas nécessairement agencés de la même manière en même temps, ils renvoient à la mode et aux collections saisonnières, faites d'une continuité dans les coupes, coloris, matériaux et motifs. Partagé avec mon acolyte et composé dans les boutiques les plus populaires et accessibles, mon habillement demeure standardisé. Il conserve subtilement le caractère unifiant de l'uniforme, qui implique une fonction d'association visuelle et symbolique pour « un individu qui ne représente pas que lui » (Descamps, 1979) : en effet, mon apparence renvoie de manière précise à *Jean-Sébastien Vague*.

Afin de ratifier l'adhésion au code vestimentaire, peut-être pour m'assurer de la respecter, je décide de reléguer tous mes habits personnels aux oubliettes. Je les place, en une grande pile, dans un coffre de cuir brun à deux compartiments; les habits de ma collègue sont empilés à

côté des miens et le coffre est refermé. Ces vêtements, aux couleurs et ornements bigarrés, sont désormais inutiles, car non conformes au code « Vague ». Dans la foulée, un an plus tard, de la vente de *Combiné 3 pièces, automne 2011*, cette fois ce sont tous les vêtements qui précèdent le code visuel qui sont mis en vente, dans le coffre, sous le nom *Les vêtements d'avant*. Est alors évoquée la sphère privée, qui trace un cadre à l'intérieur duquel seul l'engagement réciproque se porte garant des règles que ma collègue et moi invoquons. Le code vestimentaire étant visible dans l'espace public, les lieux où *Jean-Sébastien Vague* échappe aux regards constituent une forme de hors-champ à cette manœuvre basée sur l'habillement, pratique à la fois individuelle et sociale. La vente de mes vêtements personnels permet donc de réfléchir différemment la fétichisation : elle ne se limite plus aux reliques issues de manœuvres et de performances, comme peuvent l'être les uniformes portés durant quatre mois. Faisant appel à un imaginaire autour de l'artiste, la fétichisation s'étend à ces habits banals et usés que rien ne liait à une pratique artistique, jusqu'à leur mise en vente. Mes anciens vêtements matérialisent malgré tout cette pratique, ils s'y intègrent, délayant les limites entre l'avant et l'après, entre le « Vague » et le « non-Vague », scellant mon identification à *Jean-Sébastien Vague*.

3.2. Implications sociales et critiques

3.2.1 Code visuel « Vague »

Les règles vestimentaires que j'adopte avec ma collègue consolident un ensemble de caractéristiques formelles qui deviennent le sceau de la relation chez *Jean-Sébastien Vague*. Le tricolore brun, blanc et noir, ainsi que la rayure créent une identité visuelle martelée jour après jour. Au gré de mes déplacements, ces signes distinctifs contaminent tranquillement l'espace public, un peu à la manière d'un logo commercial qui ne chercherait à promouvoir que la réappropriation de soi par une entité non « marchandisable ». Quelques éléments graphiques suffisent à véhiculer un caractère, une idée, une position : un peu comme un drapeau, *Jean-Sébastien Vague* « fait image » tandis que ma collègue et moi portons ses couleurs. Le choix des composantes formelles du code « Vague » n'est pas fortuit. La couleur

de l'habillement n'échappe pas aux normes sociales; de tous les temps, elle a valeur de signe, notamment pour désigner « l'appartenance sexuelle [qui] doit trouver sa confirmation dans et par l'habit, et ceci même dès le plus jeune âge, où les couleurs d'un vêtement jouent un rôle distinctif » (Pagès-Delon, 1989, p. 79). Par exemple, le rose et le bleu départagent communément les univers des garçons et des filles à la naissance, tandis que « le sombre est resté une *valeur*, un pôle chromatique du vêtement masculin » (Pastoureau, 1989, p. 37). Cette prédominance du noir dans la garde-robe masculine s'expliquerait par le fait que :

Depuis la prise de pouvoir de la bourgeoisie, l'homme s'est toujours vêtu de noir et de blanc comme un austère puritain. Uniquement préoccupé de négoce et d'économie, il a renoncé à plaire et a cherché à se délivrer des futilités de la mode. En revanche, sa femme y a été vouée (Descamps, 1979, p. 123).

L'emploi du noir et du blanc dans la garde-robe « Vague » semble ainsi se distinguer des choix chromatiques, vifs et frivoles, typiquement associés à la féminité, pour renvoyer plutôt à une palette masculine. La garde-robe féminine incluant pratiquement tous les vêtements masculins, en plus de nombreux autres morceaux qui lui sont exclusifs, se distingue par sa grande variété. Mais la force de l'association entre la mode et la femme tient d'abord à la fragilité et à l'oisiveté longtemps associées à cette dernière, attributs qui instituent la primauté du paraître comme critère de la valeur de la femme. Puisqu'elle ne « travaille » pas, ses habits n'ont pas à être commodes : qu'ils soient donc jolis, et qu'ils fassent de celle qui les porte un faire-valoir des succès de l'homme. En effet, « la femme, en constante représentation, atteste, par son paraître vestimentaire, de la fortune et du statut de son mari, alors que celui-ci affiche son sérieux et sa rigueur dans la raideur de son habit, le féminin s'associant au paraître et le masculin à l'être » (Pagès-Delon, 1989, p. 26). Bien que les sphères d'activité féminine soient désormais très diversifiées et moins centrées sur la vie domestique (jusqu'à récemment associée à l'oisiveté), le vêtement féminin n'a suivi que partiellement le processus de simplification qui marque l'évolution du vêtement masculin, en vue d'acquiescer plus d'aisance. La garde-robe féminine demeure généralement marquée par la fantaisie et la séduction, sur le plan des couleurs entre autres.

Si le noir et le blanc, qui sont des opposés, évoquent la *binarité* dans *Jean-Sébastien Vague*, le choix de cette palette chromatique comporte une dimension critique quant aux diktats de la mode et de la représentation stéréotypée de la femme, que les médias populaires exacerbent. En ce sens, le brun qui complète le code chromatique « Vague » n'est guère plus frivole que les classiques noir et blanc. Dans l'habillement, le brun est initialement la teinte par défaut de plusieurs tissages et lainages laissés bruts; il évoque également la terre. Ces correspondances avec la nature peuvent expliquer la mode des brun, ocre et orange brûlée durant les années 1960 et 1970, et possiblement aussi leur quasi-absence dans les chaînes de magasins populaires en Occident, ces dernières années. L'utilisation du brun dans l'habillement n'est pas particulièrement populaire, et peut rappeler les odieuses « chemises brunes », qui renvoient par métonymie aux membres du parti nazi et de ses sections d'assaut à partir de 1925. De nos jours, le brun est rarement brandi avec fierté et fait plutôt figure de modestie. S'étonne-t-on qu'aucun pays ne l'utilise comme couleur principale de son drapeau ? Chez *Jean-Sébastien Vague*, le brun sert une sobriété qui doit contraster avec les attentes qui normalisent l'image de la femme.

Les tendances chromatiques obéissent à des structures sociales, culturelles et économiques, qui orientent subrepticement l'usage que l'on fait des couleurs. Ces effets de mode touchent des biens de consommation aussi variés que les vêtements, les voitures, les cosmétiques et les objets de décoration, de sorte qu'on en subit l'influence, ne serait-ce que par le biais de leur corollaire publicitaire. L'homogénéité des teintes, pendant une période donnée, n'a rien du hasard et résulte d'un consensus entre plusieurs acteurs économiques. Si 2014 est l'année de la couleur *Radiant Orchid*, ce rose légèrement violacé qui intégrera furtivement le quotidien de millions de gens par le biais des médias et de la consommation, c'est que le créateur de nuancier Pantone établit chaque année, depuis 2000, quelle sera « la » couleur de l'année. Suivant une vaste étude et une observation attentive de faits marquants dans l'actualité mondaine, *Radiant Orchid* traduirait un penchant pour le mauve, observé tant chez la princesse Kate Middleton, chez la famille Obama lors de l'assermentation du président américain, sur les uniformes de l'équipe gagnante du *Super Bowl* (l'évènement sportif le plus

regardé aux États-Unis), que dans la tonalité du tapis rouge à la cérémonie des Oscars¹² (Boulay, 2013). Inutile de spécifier le biais culturel d'une telle étude, qui souligne à quel point l'univers chromatique est un fait de société, ce que je tente de mettre en relief par la manipulation de quelques-unes de ses manifestations.

Outre les couleurs, l'autre composante essentielle du code vestimentaire « Vague » est le motif de la rayure. Michel Pastoureau, dans son ouvrage *L'étoffe du diable* (1991), dresse une histoire de la rayure qui met en lumière une longue tradition négative de l'usage et de la symbolique de ce motif. Dans l'Occident médiéval, sont dotés de rayures des individus, réels ou imaginaires, qui « dérangent ou pervertissent l'ordre établi; tous ont plus ou moins à voir avec le Diable » (Pastoureau, 1991, p. 10). Depuis cette connotation initiale de désordre et de transgression, au début de l'ère moderne, « les rayures deviennent peu à peu le signe premier d'une condition servile ou d'une fonction subalterne. Par là même, leur usage va croissant » (Pastoureau, 1991, p. 62). En effet, si la Renaissance et l'époque romantique en introduisent des usages positifs (fête, exotisme, liberté), les rayures dévalorisantes perdurent. Les deux derniers siècles voient les codes de la rayure vestimentaire se nuancer grandement, tant dans ses usages (habits des matelots et des marchands de produits frais comme les crémiers et les bouchers, uniformes sportifs, linges de bain et de cuisine) que dans sa typologie (largeur, couleur, orientation). Ainsi, de tous les temps, la rayure est un signe distinctif, une « marque culturelle, celle que l'homme imprime dans son environnement, inscrit sur les objets, impose aux autres hommes » (Pastoureau, 1991, p. 142). Dans le code vestimentaire que j'observe, la rayure est la marque d'un ralliement, de même qu'elle revêt un caractère volontairement restrictif. La connotation transgressive d'origine est évoquée par cette fonction inhabituelle que j'accorde au motif. Ma collègue et moi devenons de fausses jumelles ayant choisi une image commune qui reprend, en quelque sorte, l'uniforme des prisonniers. *Jean-Sébastien Vague* devient alors une prison choisie et revendiquée, qui contraste avec le rapport à soi valorisé socialement. La rayure se détache visuellement de l'environnement, mais elle trouble la vision : elle empêche d'établir une distinction nette, entre le fond et la forme du motif, et entre ma collègue et moi. N'est-ce pas là pas l'ultime moyen de défense des zèbres qui,

¹² D'après un entretien réalisé par Catherine Boulay avec Marie-Chantal Milette, consultante en couleur. Elle a étudié auprès de Leatrice Eiseman, directrice de Pantone.

atroupés, semblent entremêlés dans un réseau de lignes qui rend impossible le discernement d'une proie aux yeux des prédateurs ? Enfin, l'analyse de Pastoureau instruit sur un élément fondamental des sociétés occidentales, qui ont fondé leurs catégorisations sociales sur des codes visuels. L'auteur pose la question : « voir, est-ce toujours classer ? Cela n'est vrai ni dans toutes les cultures ni pour le monde animal » (Pastoureau, 1991, p. 15). Ce rapport dynamique entre regard, catégorisations et normes va de pair avec la création d'un ordre social qui est au cœur de mes préoccupations.

3.2.2 Conformisme et individualisme

L'importance que j'accorde au vêtement, et à la mode dans son acception la plus large, est liée à l'ancrage sociologique indéniable de ce phénomène universel, relevant des rapports entre l'individuel et le collectif et auquel toute activité humaine est soumise, à des degrés variables. Au même titre que le nom ou le pseudonyme, l'habillement a une forte portée sociale, que ce soit relativement à la différenciation sexuelle, à l'occupation professionnelle, au rang social, ou à la culture populaire. Dans une approche performative, l'usage de ces marqueurs identitaires me permet de générer et d'analyser des situations où les phénomènes d'individualisme et de conformisme s'entremêlent et s'entrechoquent. Ce double jeu est présent dans l'habillement, qui d'une part traduit la subjectivité et, d'autre part, est soumis et formé par le regard collectif. Dans son ouvrage *Psychosociologie de la mode* (1984), Marc-Alain Descamps explique que la mode comble à la fois le besoin de se distinguer et celui de se conformer :

chacun avec son désir individuel de ne pas être comme les autres est justement conforme en cela à tous les autres. La mode est, en effet, un phénomène de contagion imitative. Avec son désir de se singulariser par la mode, le résultat est que tout le monde se copie. Et finalement tout le monde s'habille pareil et se ressemble. [...] Par l'exaltation de la ressemblance, la mode est un phénomène de conformisme (p. 28).

Même les « anti-modes », simples et pauvres, amenées par des prises de conscience écologistes comme par le refus de la consommation capitaliste, se voient invariablement

récupérées par l'organisation industrielle du vêtement : « tous les produits de l'anti-mode ont été copiés et produits en série » (Descamps, 1984, p. 49). Ainsi en est-il, il y a quelques décennies, de l'anti-mode *jeans et t-shirt*, que ses adeptes croient soustraite des courants dominants, « alors qu'elle possède tous les caractères de la mode, avec surtout l'obligation à la fois violente et insidieuse qui fait que tous les jeunes et étudiants sur la planète portent tous avec joie le même uniforme » (Descamps, 1984, p. 17). Il y a ce paradoxe, particulièrement prégnant chez les adolescents, où l'on prône une originalité toute personnelle, alors même qu'on adhère, de façon plus ou moins consentie, à un modèle qui n'est pas unique du tout. Se distinguer sans toutefois sortir du lot : exercice complexe où l'on risque la disparition comme l'exclusion, suivant le dosage entre l'observation des conventions et l'originalité. Bien qu'elles soient initiées par une résistance, les anti-modes rassemblent des partisans... qui se ressemblent, car « ils veulent un costume qui soit une traduction de leur personnalité profonde au lieu de renouveler sans cesse l'apparence superficielle selon les diktats arbitraires d'un consortium » (Descamps, 1984, p. 48). Ce refus se manifestant par des attributs partagés par un groupe, ils sont voués à leur récupération par le système de la mode. Celui-ci fonctionne comme un cycle continu, de plus en plus rapide, de massification d'audaces, édulcorées graduellement au fil de leur diffusion, enfin dissoutes lorsqu'adoptées par le plus grand nombre : c'est ainsi que la mode assure une fonction unificatrice.

L'usage que je fais du vêtement dans ma pratique comporte, à l'instar des anti-modes, une dimension de résistance face aux sempiternels cycles d'achat et de recomposition de la garde-robe prescrits par le marché de la mode. Par l'adhésion à un code visuel strict, j'évite l'emprise des tendances des couleurs sur ma garde-robe : peu m'importe si le rose n'est pas à la mode, et tant mieux si la rayure l'est ! Une critique du consumérisme et du mode de production capitaliste se dégage de cette posture, mais bien que ces phénomènes soient liés, c'est plutôt le culte de soi que la quête du profit que je cherche à remettre en question. En effet, l'adoption de règles qui inquiètent sinon ma singularité, du moins l'apparence de celle-ci, vise à me délester d'une injonction d'originalité relayée par les valeurs dominantes et les médias populaires. À ce sujet, il est intéressant de constater à quel point les marques de vêtements les plus connues misent sur un discours prônant l'originalité, alors même que leur succès est fondé sur l'adhésion du plus grand nombre de consommateurs à une image

générique et unifiée, produite en série¹³. La publicité joue un rôle de premier plan dans l'adéquation, de plus en plus raffinée, entre la psychologie de l'acheteur et un produit censé en traduire l'intériorité, entre l'être et le paraître. Dans ce contexte, Marc-Alain Descamps affirme que :

Tout vêtement est un uniforme qui n'a de sens que par rapport à un groupe, et par lequel l'individu ne peut rien traduire directement de personnel, sinon par le biais de son appartenance à un groupe social, ayant un code conventionnel commun (1984, p. 55).

Le vêtement n'est pas une simple manifestation de soi, mais un signe régi par des règles structurantes. Il a un rôle taxinomique et fonctionne dans la sphère sociale avec une grande force normative.

Avec la valorisation des libertés individuelles émergeant au Siècle des Lumières, l'individu devient sujet pensant et acquiert le droit de propriété. Ces deux transformations ne sont pas étrangères à la « construction d'une figure dominante de l'individu souverain » (Martucelli, 2002, p. 123), à la source de l'individualisme. Désormais maître de lui-même, l'individu devient la « valeur centrale d'une société » qui place les intérêts de celui-ci « au fondement du lien social » (Martucelli, 2002, p. 55). L'exacerbation de la singularité individuelle trouve son corollaire dans le rapport au corps : l'enveloppe corporelle constitue la limite physique qui distingue, voire qui délie (Bol de Balle, 2003), chaque individu. Le corps apparaît aujourd'hui comme un temple où siège l'*ego* et dont l'entretien est censé traduire l'individualité.

¹³ Pour ne nommer que ceux-là : *Deviens ce que tu es* (Lacoste), *Be good. Be bad. Be yourself* (Calvin Klein), *Original jeans. Original people* (Levi's).

3.3 *Esthéticiennes*

3.3.1 Du vêtement au corps : filiations

Dans le cadre d'une pratique performative, l'utilisation que je fais du vêtement et du code visuel génère une forme de récit qui oriente mon apparence et s'inscrit dans la durée, à même mon vécu. D'une certaine manière, mon travail sollicite un acte de foi : il se manifeste bien souvent à une échelle intime et discrète, prenant à partie des regards involontaires et faisant parfois de la rumeur un vecteur de diffusion. L'engagement qui fonde *Jean-Sébastien Vague* étant difficilement observable, l'identité visuelle du duo propose une représentation fixe et graphique de ce qui ne peut être vérifié qu'en direct, signalant alors que le récit perçu n'est toujours que partiel. Si une dimension fictionnelle s'instaure, ce n'est pas sous la forme d'une mythologie individuelle, par des reconfigurations pseudo-biographiques de soi, mais dans un rapport au présent très actif.

Ainsi, le vêtement n'est pas exploité sur le mode du souvenir comme chez Christian Boltanski (*Réserve*, 1990 et *Personnes*, 2010), qui évoque la mort et l'absence en créant d'immenses accumulations de vêtements ayant appartenu à d'autres gens. Il ne s'agit pas non plus d'accessoires de mises en scène comme dans les photographies de Cindy Sherman. Je partage avec elle la forte composante performative de son approche, ainsi qu'un regard analytique sur la représentation stéréotypée de la femme que les médias populaires véhiculent dans les sociétés nord-américaines. Cependant, je vise davantage une incarnation de ces préoccupations que leur transposition dans une fiction. Le travail d'artistes comme Andrea Zittel et Linda Montano s'apparente plus à l'utilisation que je fais du vêtement. Zittel s'est créé des *Six Months Uniforms* (1991-2002) qu'elle portait chaque jour durant six mois afin de se libérer de l'injonction de la variation quotidienne, tandis que Montano a réalisé une performance de sept ans où, chaque année, elle ne portait qu'une seule couleur de vêtements, correspondant à l'une des sept couleurs de chakras (*Seven Years of Living Art*, 1984-1998). L'expérience de la durée, et la standardisation de l'apparence sur une base quotidienne suivant des critères critiques ou symboliques sont au cœur de ces projets performatifs,

comme du mien. Or, rarement le vêtement a-t-il pour fonction de relier spécifiquement deux artistes entre eux. C'est là que Gilbert & George font figure d'exception, car bien qu'ils ne revendiquent pas l'uniformisation de leur apparence comme une œuvre, elle provoque, comme chez *Jean-Sébastien Vague*, une interchangeabilité de l'auteur dans le duo et la remise en question d'une autorité auctoriale : « l'œuvre de ce couple s'articule aux limites mêmes de la subjectivité artistique et de surcroît, elle ne cesse de mettre en forme des stratégies d'aliénation de l'auteur au sein de sa propre création » (Ralickas, 2005). Apparaissant jour après jour, depuis des années, vêtus de costumes assortis (souvent bruns, d'ailleurs), parcourant le même itinéraire dans leur quartier, complétant les phrases l'un de l'autre, ils instaurent un rapport très étroit et mystérieux, non seulement entre eux, mais entre leur vie et leur art. Derrière le flegme des deux Anglais, la fusion de leur apparence semble couronner, de façon espiègle, l'irrévérence avec laquelle ils profèrent une critique à la fois de la société et du sujet-artiste.

Sur le plan de la construction identitaire, le duo formé par Lady Jaye Breyer et Genesis P-Orridge est sans égal. Figure très influente de la scène artistique alternative depuis le début des années 1970, P-Orridge est auteur, actionniste, musicien et artiste visuel. À travers un engagement profondément politique et critique, il redéfinit continuellement les limites et les définitions de la pratique artistique et de son adéquation avec l'existence. Durant les années 1990, il entame une collaboration avec l'artiste de la performance Lady Jaye Breyer, avec qui il fonde le projet éponyme de « pandrogynie » Breyer P-Orridge (2003-), fortement influencé par la technique du *cut-up* associée à William S. Burroughs et Brion Gysin. Mené par la quête d'une fusion amoureuse totale, et considérant le « *je* de la conscience comme un assemblage ou un collage fictionnel qui réside dans l'environnement corporel » (traduction libre, *Pandrogeny – an Attitude Discussed*)¹⁴, le couple entreprend de modifier son corps pour produire une tierce entité, à mi-chemin entre elle et lui, entre la femme et l'homme. Une série de transformations physiques sont subies par les deux artistes en vue de se ressembler l'un l'autre le plus possible, appliquant ainsi « la technique du *cut-up* au comportement, à l'identité et au genre, afin de déconstruire le personnage fictionnel écrit par la réalité

¹⁴ Les citations qui suivent sont de Breyer P-Orridge; elles sont traduites librement à partir du texte *Pandrogeny – an Attitude Discussed*, disponible en ligne à l'adresse : genesisbreyerporridge.tumblr.com/post/410412155/pandrogeny-an-attitude-discussed

consensuelle ». Chirurgies des sourcils, des lèvres et des seins, thérapie hormonale, travestissement et altérations comportementales reconstruisent de façon radicale leur apparence et leur identité, dans un élan pour la liberté de gérer son corps hors des conditionnements sociaux. En effet, Breyer P-Orridge considère que « les systèmes binaires ancrés dans la société, la culture et la biologie sont aux fondements du conflit et de l'agression, justifiant et maintenant en place des systèmes oppressifs de contrôle et des hiérarchies provoquant la division ». Depuis le décès soudain de Lady Jaye en 2007, P-Orridge assure la poursuite du projet de « pandrogynie » dans ce qu'il nomme le monde matériel, incarnant toujours un être qui est à la fois elle et lui (« s/he is h/ere »), et reconfigurant les modalités de la construction identitaire dans les pratiques performatives.

3.3.2 Leçons d'esthétique

Mes recherches sur l'image de soi et de la femme m'ont amenée à considérer plus largement les pratiques entourant l'embellissement du corps, en faisant appel à des techniques en vogue et qui se manifestent dans les représentations populaires et stéréotypées de la femme. Avec le projet *Esthéticiennes* (2013) (voir l'image 6 en annexe), j'entreprends de transformer mon apparence en fonction d'un contexte et d'un rôle précis : je dois être, avec ma collègue, présentatrice des œuvres en vente lors de l'encan de la maîtrise. Partant du fait qu'une tenue « habillée » est attendue de moi lors de l'accomplissement de cette tâche, et guidée par les recommandations avisées de mes pairs, je décide d'exploiter un classique du vêtement féminin : la petite robe noire. Exemples à l'appui, on me recommande vivement de coller à ce standard implicite du milieu des arts contemporains. Afin d'incarner au mieux cet idéal de la présentatrice, j'élargis le spectre de la beauté modèle en empruntant aux stéréotypes de la femme très blonde et très bronzée. Je m'inspire à la fois des emblématiques présentatrices de l'émission *The Price is Right*, arborant de longues robes satinées et de somptueux sourires, à la fois des vedettes de télé-réalité, des célébrités de la musique populaire et de la publicité.

L'expérience débute avec le magasinage de la robe. La couleur noire semble s'imposer, car elle assure sobriété et élégance. À travers l'histoire, l'évolution des règles entourant les

couleurs vestimentaires se fait sous contrainte morale et économique. En effet, certaines teintes étant jugées trop voyantes ou obtenues à l'aide de pigments très coûteux étaient réservées aux classes sociales supérieures. Lorsqu'au 15^e siècle, les progrès techniques permettent de teindre d'un noir très dense les matériaux fins, le noir connaît une mode dans les milieux princiers, superposant à la connotation d'humilité celle de chic et de bon goût. La Réforme protestante s'approprie rapidement le noir et fonde, sur l'axe chromatique blanc-gris-noir, une éthique nouvelle de cette coloration. Tout au long de la période moderne, l'évolution du noir comme signe de distinction (tenues de soirée, uniformes, vêtements institutionnels) serait ainsi liée au passage des valeurs protestantes vers celles du capitalisme dans les sociétés occidentales (Pastoureau, 1989). Par ailleurs, cette marque de prestige économique n'est pas étrangère à la prédominance des teintes sombres dans l'habillement masculin. Chez la femme, la petite robe noire permettrait de délester le noir de sa référence au deuil, durant les années 1920 faisant suite à la Première Guerre mondiale. La robe que je choisis pour *Esthéticiennes* correspond à cet idéal instauré par Chanel : matériau noir satiné, coupe simple et sans manches, cintrée à la taille et tombant au-dessus du genou, c'est une fusion de la robe de poupée et de la tenue de soirée.

S'ensuit une série de rendez-vous chez des spécialistes de la parure pour autant de transformations de mon apparence. Pour commencer : la chevelure. Il faut se débarrasser de ces longues mèches brunes, naturelles et dépourvues de style. Je laisse carte blanche au coiffeur, qui crée un effet assez dramatique avec une coupe asymétrique : d'un côté, un carré très graphique, et de l'autre, une longue mèche effilée qui tombe sur le côté du visage. Le coiffeur et quelques curieux s'étonnent de cette transformation simultanée de deux sosies, et prennent en photo l'avant et l'après. Quelques jours plus tard, c'est la coloration. D'emblée, ma requête pour du blond fait réagir les gens dans le salon de coiffure : ne l'arbore pas qui veut ! Les questions fusent, des mises en garde surgissent, plusieurs alternatives sont proposées, allant du châtain au roux. Devant ma détermination et celle de mon acolyte, la coloriste *senior* intervient : « le blond, de toute manière, ça n'a l'air naturel sur personne. Êtes-vous prêtes à venir toutes les trois semaines pour refaire votre repousse ? » Vraisemblablement, je ne parle pas la même langue ! Elle continue : « ce n'est pas de tout repos, le blond. Il va falloir vous maquiller, les filles, pas juste une soirée, mais tous les

jours ». Le teint n'est donc pas en reste; la blonde consciencieuse s'occupe d'harmoniser chaque composante de son apparence. « C'est pour demain ? Ça va être très difficile. Il y a des gens qui reviennent trois et quatre fois pour qu'on arrive à quelque chose. La petite, là-bas, elle est revenue trois fois pour qu'on lui fasse son blond ». Je comprends vite que les esthéticiennes, coiffeuses et coloristes sont des maîtres de la précision et que la beauté qu'elles promeuvent, plus qu'un modèle coercitif, est un véritable mode de vie. Dans la gamme de blonds qu'on me présente, les variations de nuances me semblent à peine perceptibles, mais le choix que je fais n'est pas pris à la légère. Tout sera mis en œuvre pour atteindre exactement la coloration voulue, et trois heures plus tard, c'est chose faite. Je suis satisfaite et très blonde.

Le troisième rendez-vous vise à acquérir le teint recommandé, c'est-à-dire bien bronzé. Je fais appel à la technique drastique prisée des culturistes, vedettes et mannequins, le *spray tan*. Une fine bruine, composée de pigments de maquillage et de produits autobronzants, est appliquée à l'aide d'un pistolet aérosol et procure en dix minutes une coloration intégrale et uniforme de la peau qui s'estompera graduellement pour disparaître après deux semaines. Présentement très en vogue en Amérique du Nord, le bronzage renverse le « critère épidermique de distinction » sociale : « l'élite se distinguera désormais non plus du rustre hâlé mais de l'ouvrier ou de l'employé blafard » (Ory, 2006, p. 148), car le teint bruni suggère le corps dénudé qui se prélassé et le luxe de vacances passées au soleil. Or, faute de repos réel et de soleil véritable, c'est bien souvent l'illusion d'un statut socioéconomique qui est moussée par le *spray tan*.

Si ce vêtement de peau doit compléter la transformation de mon apparence que je souhaite réaliser pour la performance de l'encan, j'aspire tout de même à respecter le code vestimentaire « Vague ». C'est pourquoi, en addition à la robe noire et au bronzage brunâtre, des bandes blanches sont créées à même ma peau, à l'aide de ruban à masquer appliqué comme un cache avant la douche de pigments. À son insu et pendant un bref instant, l'esthéticienne incarne un peintre formaliste, colorant mon corps de formes géométriques façon *hard edge* qui complètent mon uniforme de présentatrice. Le lendemain soir à l'encan, j'exécute simplement ma tâche, tout en inaugurant ma nouvelle apparence constituée d'un

collage de stéréotypes. Toutefois, ceux-ci ne cadrent pas tout à fait avec le milieu dans lequel je me trouve : si la petite robe noire est de mise, voire requise, dans le contexte d'un encan d'art contemporain, le bronzage rayé à l'image du duo et la blondeur extrême sont déroutants. D'une part, les rayures affichent une appartenance irrationnelle et trop soutenue à *Jean-Sébastien Vague* et, d'autre part, les procédés employés relèvent d'un appareil que la gent artistique contemporaine ne valorise généralement pas. À chaque milieu ses normes et ses interdits. La nouvelle apparence que j'arbore semble en rupture avec l'identité que je véhicule habituellement, de sorte que, entre la façade, le rôle et le personnage (Goffman, 1959/1973), il devient difficile de créer une harmonie. Danilo Martuccelli (2002) explique ainsi :

Le rôle établit un lien entre les structures sociales et l'acteur, rattachant des modèles de conduite aux divers statuts ou aux positions sociales, garantissant ainsi la stabilité et la prévisibilité des interactions, puisqu'il signale le comportement attendu de quelqu'un d'autre en fonction de la place qu'il occupe dans un système social donné¹⁵.

Il semble ainsi que les attentes à l'endroit d'étudiantes universitaires, lors d'une activité de professionnalisation, de réseautage et de financement comme celle de l'encan de la maîtrise, peuvent être contrariées d'une simple chevelure blondie artificiellement. Tandis que je m'écarte du modèle prescrit, mon engagement dans l'interaction complexifie la situation et entraîne des « erreurs de cadrage », résultant de divergences d'interprétation. Martuccelli précise que face à ces controverses, « lorsque nous sommes sous l'emprise d'une manœuvre, les conséquences de l'inadéquation peuvent durer plus longtemps » (1999, p. 465). Si l'usage du terme manœuvre peut étonner, il ne semble pas fortuit, car l'auteur souligne à juste titre que « la réflexion sur le cadrage est avant tout un trait dominant de l'art contemporain » (1999, p. 467), de nombreux artistes introduisant du « jeu » dans les attentes et les expériences proposées. Enfin, avec *Esthéticiennes*, les transformations physiques se prolongent dans mon quotidien, bien au-delà de l'évènement ciblé. Je suis donc grandement touchée par cette « discordance identitaire », tant psychologiquement que vis-à-vis de mes proches. Cette expérience esthétique vise alors à questionner directement l'image de soi, de manière à inquiéter tant les normes qui régissent les interactions sociales que les catégorisations stéréotypées entourant l'image de la femme.

¹⁵ Danilo Martuccelli renvoie ici à Hans Joas, *Pragmatism and social theory*, 1993.

CHAPITRE IV

NORMES

4.1 La façade sociale : apparences, comportements et contextes

Dans ma pratique artistique, les matériaux de base sont les éléments par lesquels je signale publiquement mon identité, c'est-à-dire mon apparence, mes comportements et mes contextes. Ces attributs identitaires forment ce que Goffman nomme la « façade sociale » (1973), en ce sens que l'individu qui n'est plus en privé est, comme un acteur de théâtre, en représentation, et il se montre tel qu'il est ou tel qu'il aimerait être perçu à travers diverses situations. Plus spécifiquement, cet « appareillage symbolique » constitue « la partie de la représentation qui a pour fonction normale d'établir et de fixer la définition de la situation qui est proposée aux observateurs » (1973, p. 29). Les apparences signaleront le statut social de l'individu, tandis que le rôle social sera établi par les manières. L'auteur ajoute que ces deux éléments sont normalement parfaitement agencés, de sorte que « les différences de statut social entre les partenaires d'une interaction s'expriment par des différences correspondantes dans les indications fournies sur le rôle qu'ils vont jouer au cours de l'interaction » (1973, p. 31). Il serait de cette manière aisé de reconnaître visuellement, suivant la posture des interlocuteurs et les gestes qu'ils accomplissent au cours d'une interaction, une personne qui serait par exemple en position d'autorité, à l'opposé d'une autre qui y serait soumise. À l'inverse, un désaccord entre ces deux éléments de la façade sociale étonnera. Cette dissonance est en jeu au sein de *Jean-Sébastien Vague*. Le projet *Esthéticiennes* vu au chapitre III le démontre; j'interviens toujours sur mon identité en adoptant une caractéristique de signalement identitaire de manière incompatible avec les autres éléments. Ce qui détonne est ainsi naturellement mis en évidence; cela me permet de m'approprier ce trait identitaire, de le remettre en question ou de le critiquer.

Le contexte, troisième pan de la façade sociale, constitue le filtre à travers lequel les signes identitaires fournis par l'apparence et la conduite sont interprétés. Inhérent au territoire, le contexte d'un pays implique une culture composée des codes élaborés par les humains et depuis lesquels ceux-ci organisent leur existence, déterminent leurs rôles sociaux et donnent du sens à leur vie (*Cultural Theory : The key concepts*, 2002, p. 102). Être une femme ne signifie pas la même chose dans tous les contextes, par exemple. Il en va de même pour certaines pratiques traditionnelles unanimement reconnues dans notre culture telles que les rites funéraires ou encore les mariages. Ces pratiques se transforment d'une culture à l'autre, et leur déplacement dans un autre contexte peut en changer la signification.

Dans le contexte britannique, les divers éléments de la cérémonie (couronne d'or, manteau de pourpre) sont les symboles mêmes du faste et de la dignité. Mais, si nous déplaçons ce matériel dans le contexte d'un autre pays où l'or, matériau abondant, est jugé vulgaire, où la couronne fait l'effet d'une coiffure ridicule, toute la cérémonie change de sens. Ainsi, l'identité matérielle des gestes et des instruments ne suffit pas à fixer le sens de l'action sociale, car ce sens est fonction du milieu environnant (*Umgebung*) (Descombes, 2003, p. 31).

À la lumière de ces observations, les rôles sociaux et le sens des pratiques traditionnelles ne semblent tenir qu'à une position spatiotemporelle. Il est aujourd'hui facile de le remarquer dès lors que nous voyageons dans un autre pays ayant sa culture propre, et qu'il s'en suit une confrontation inévitable à ce que l'anthropologue Kalervo Oberg a nommé le « choc culturel » (McComb et Foster, 1974). Ce phénomène se caractérise par la perte de repères et la désorientation dues au déplacement des manières d'agir établies comme convenables au sein de la culture d'origine d'un individu; les gestes ordinaires de la vie quotidienne se doivent d'être réappris en fonction du milieu d'accueil. Le monde se subdivise ainsi en autant de contextes qu'il y a de régions, chacun déterminant les pratiques des individus et leurs significations. À l'intérieur d'une même culture, toutefois, une subdivision contextuelle s'opère également, reléguant à chaque lieu précis ses codes particuliers. De la bibliothèque à la boîte de nuit, les modes d'être fluctuent selon les milieux, ceux-ci en déterminant les règles. Ce sont les contextes issus de cette deuxième forme de subdivision, celle qui s'opère au sein du même pays, qui ont servi de matériaux pour mes interventions artistiques jusqu'à maintenant. Mes projets sont élaborés en rapport avec mon environnement immédiat et mon

actualité; si les contextes au sein desquels j'évolue présentement sont situés au Québec, advenant un déplacement dans un autre pays, l'utilisation des contextes propres à ma culture d'accueil deviendra une matière pour ma pratique, suivant toujours les spécificités de mon environnement immédiat.

4.1.1 Reconnaissance sociale

La façade sociale est d'évidence censée informer les membres d'une communauté de l'identité de l'individu. Tandis que les signes qui la composent semblent être en contradiction, cet hermétisme entraînant l'impossibilité de reconnaître l'identité d'une personne conduira souvent à la marginalisation, ou suscitera même à l'occasion de la peur. Le groupe d'artistes *Anonymous* en est un bon exemple. Composée d'individus de tous horizons, cette légion d'êtres sans visages et sans noms propres agit politiquement, la plupart du temps sur Internet. Ce type d'anonymat est d'ordinaire craint par la société, car il se place au service de la résistance. Nous avons pu observer cela plus concrètement au cours des manifestations étudiantes montréalaises de 2012, alors que des lois interdisant le port du masque étaient appliquées¹⁶. La cellule artistique de *Jean-Sébastien Vague* est souvent rattachée à la notion d'anonymat; le pseudonyme me dissimule, le code vestimentaire trouble ma reconnaissance personnelle et fusionne mon identité propre à celle de mon alliée. Cette posture est utilisée comme un moyen de libération de ma propre personne comme entité limitative, au profit d'une identité bonifiée, étendue. Tout comme c'est le cas pour *Anonymous*, cet anonymat stratégique procure un sentiment de puissance et une plus grande liberté d'action.

Les différents contextes auxquels les individus souscrivent influencent leurs manières d'être et d'apparaître. Plus spécifiquement, l'apparence et les manières d'agir sont soumises à des règles inhérentes au contexte lié à la profession, aux croyances religieuses ou à l'appartenance culturelle de manière à signaler l'identité collective depuis laquelle l'individu agit, pense et s'organise. C'est en se conformant aux standards d'une apparence et d'un comportement jugés

¹⁶ Selon le règlement 3.2 de la ville de Montréal : *Il est interdit à quiconque participe ou est présent à une assemblée, un défilé ou un attroupement sur le domaine public d'avoir le visage couvert sans motif raisonnable, notamment par un foulard, une cagoule ou un masque.*

convenables selon les règles du milieu que les individus expriment cette appartenance à une collectivité, au demeurant généralement reconnaissable par autrui. Si l'identification de l'appartenance des uns à une communauté précise est possible, suivant l'ordre des choses, certains comportements typiques devraient en principe être également reconnaissables. Deux personnes assises face à face avec un échiquier entre elles laissent présager certaines actions spécifiques de leur part. Comme l'exprime Vincent Descombes, on s'attendra alors à reconnaître :

comment les agents agissent et en quoi leurs gestes sont des coups dans une interaction définie par certaines règles, celles du jeu des échecs. Sinon, on ne pourrait pas faire la différence entre deux personnes qui jouent aux échecs et deux personnes qui reproduisent les gestes du jeu d'échecs, mais sans jouer aux échecs (2003, p. 29).

C'est d'une mesure d'authenticité dont il s'agit; ainsi les acteurs de cinéma comme les escrocs sont-ils forts de leur capacité à se faire passer pour autre qu'eux-mêmes, en agissant depuis les attributs typiques d'un autre. À l'instar de l'apparence et des manières, il est également possible d'extraire le *portrait type* d'une collectivité en reliant par exemple la démarche assurée, la poignée de main ferme, l'utilisation de la mallette et du *BlackBerry* au monde des affaires. Ma ressemblance physique avec mon alliée et l'accentuation volontaire de cette ressemblance par le biais du code vestimentaire ont créé chez autrui l'identification d'un clan, suivant cette habitude de ranger sous la même catégorie les individus visiblement semblables. En revanche, cette collectivité à laquelle nous semblons appartenir n'est pas reconnaissable. Dans l'impossibilité de nommer la catégorisation identitaire vers laquelle pointe notre apparence standardisée, on s'empressera de nous demander si nous sommes jumelles. Remarquant à quelle fréquence des inconnus croisés aux hasards nous arrêtent, ma collègue et moi, pour poser cette question, je comprends que l'incapacité de reconnaître l'identité d'autrui est une situation anxiogène; la confirmation d'un lien de sang serait rassurante.

4.1.2 Stéréotypes

Se référant à Radcliffe-Brown, Goffman énonce que dans une organisation sociale, « lorsque le nombre de personnes s'accroît, la segmentation en clans devient le seul moyen d'instaurer un système moins compliqué d'identifications et de traitements » (1973, p. 33). Si ce processus de catégorisation identitaire semble trouver son efficacité en permettant une simplification de la réalité sociale, cette « tendance à présenter un grand nombre d'actions derrière un petit nombre de façades » (1973, p. 33) participera à la création de stéréotypes. En plus de comportements typiques et d'une apparence précise associés aux individus d'une même collectivité, des valeurs générales pourront leur être attribuées créant ainsi cette « idée, opinion toute faite, acceptée sans réflexion et répétée sans avoir été soumise à un examen critique, par une personne ou un groupe, et qui détermine, à un degré plus ou moins élevé, ses manières de penser, de sentir et d'agir » (stéréotype, *Le Trésor de la langue française informatisé*, 1971-1994). Suivant ce modèle évoquant une confusion entre ce qui est et ce qui doit être, ou encore entre ce qui est et ce qui paraît être, des individus qui ne se connaissent pas personnellement peuvent déterminer par anticipation quel traitement ils feront l'un de l'autre lors d'une interaction, en se basant sur cette reconnaissance de valeurs qu'ils attribuent à la collectivité à laquelle ils semblent respectivement appartenir. Un jugement de valeur s'étend ainsi à l'entière des membres d'une communauté, c'est d'ailleurs ce qu'a constaté le sociologue Louis Quéré à la lecture de multiples sondages réalisés afin de déterminer le niveau de confiance de la population à l'égard d'un regroupement. À partir de cette évaluation, Quéré établit un lien entre confiance et reconnaissance sociale. L'auteur explique en effet que puisque la reconnaissance sociale se caractérise par un partage de valeurs entre l'agent et le bénéficiaire de cette reconnaissance, la confiance envers une collectivité serait « une forme d'élection, par le public, des catégories sociales dont il pense qu'elles sont mues par les valeurs auxquelles il est lui-même implicitement attaché » (2011, p. 377). Cette assignation de valeurs peut être établie soit rationnellement, c'est-à-dire d'après des statistiques élaborées à la suite d'expériences, ou soit simplement octroyée selon une confiance aveugle aux croyances populaires. Dans les deux cas, cela pourrait conduire à des réactions inadaptées, l'attribution statistique permettant des réactions par anticipation parfois

prématurées ou erronées (Richard, s. d.), tandis que la confiance aveugle serait, selon Hardin, une « catastrophe sociale », car il faut pouvoir accorder un lien de confiance à ceux qui sont « effectivement dignes de confiance » (Quéré, 2011, p. 381). Certes, les croyances populaires ne prennent pas toujours en compte les dislocations possibles et fréquentes entre l'être et le paraître d'un individu. Ainsi, tandis que je manifestais en février 2012 lors de la crise étudiante, en brandissant une banderole qui n'était pas le symbole de la cause pour laquelle nous étions tous mobilisés, malgré mes convictions internes, et bien que je prenais réellement part à cette marche, la non-reconnaissance des signes que j'arborais suffisait à me rendre suspecte, voire coupable. À la vue d'une image non reconnaissable, et donc à défaut de pouvoir trier, catégoriser et anticiper, les réactions conduisent souvent à l'exclusion.

4.2 Techniques de soi

À la lumière de cette fine découpe de mon identité, tandis que chaque fragment est un reflet de ma culture, tout comme Vincent Descombes, je me demande : « Est-ce la culture qui agit ou est-ce l'agent particulier » (2003, p. 24) ? C'est à travers les différentes pratiques induites par les divers rapports de pouvoir que, d'une époque à l'autre et d'une société à l'autre, une relation à soi s'installe. Avec des « techniques de soi », telles que les nomme Foucault, l'individu arrive à se transformer lui-même « afin d'atteindre un certain état de bonheur, de pureté, de sagesse, de perfection ou d'immortalité » (1988, p. 785). Cet idéal pointe néanmoins vers une idée de perfection enseignée par un système de lois externes. C'est une relation au pouvoir, qui est aussi un rapport à l'histoire, et puisqu'il n'y a pas d'extérieur de l'histoire, c'est à travers elle, et en regard de cette structure sociale qui nous encadre qu'il faut se composer et s'inventer. Judith Revel explique en effet que chez Foucault, les techniques de soi désignent un processus de création qui passe par l'expérience pour permettre « l'irruption dans l'histoire d'une puissance de création qui la travaillerait de l'intérieur, de l'intérieur de ses mailles, et non opposer la pureté d'une nature sans histoire » (2009). Ainsi Foucault souligne-t-il un pouvoir de création identitaire qui contourne l'opposition entre le déterminisme historique et la liberté (Revel, 2009). Revel mentionne d'ailleurs le questionnement du philosophe : « la vie de tout individu ne pourrait-elle pas être une œuvre d'art ? Pourquoi un

tableau ou une maison sont-ils des objets d'art, mais non pas notre vie » (2009) ? Dans une société caractérisée par une structure capitaliste, c'est-à-dire régie par un « système économique et social qui se caractérise par la propriété privée des moyens de production et d'échange et par la recherche du profit » (capitalisme, *Le Trésor de la langue française informatisé*, 1971-1994), l'organisation globale de l'existence des individus est basée sur les concepts de production, de distribution et de consommation (*Cultural Theory : The key concepts*, 2002, p. 53). C'est à travers ce mode d'être que, sous *Jean-Sébastien Vague*, je tente de faire émerger cette puissance créative. Les normes sociales en place s'utilisent dans la pratique comme des outils identitaires : je tente de les *retourner*, de les utiliser pour leur potentiel de création de subjectivité. *Jean-Sébastien Vague* s'emploie, d'une part, comme un outil d'observation et d'analyse des phénomènes sociaux fréquents de ma société, et d'autre part, comme un outil d'expérimentation, d'appropriation et de réinjection de ces phénomènes transformés.

Reprenant la structure d'un système social, à une échelle micro, des règles établissent les normes de *Jean-Sébastien Vague*, revisitant et remettant en question celles déjà en place dans la société où je vis. Par exemple, les pratiques de signalement identitaire effectuées au moyen de la façade sociale, telle que définie par Goffman, sont réappropriées et réinvesties, convoquant de la sorte leur capacité de transformation de soi. L'utilisation du code vestimentaire vu au chapitre III en est un bon exemple puisqu'il permet d'établir un processus inédit de composition de mon image, c'est-à-dire qui ne relève pas spécifiquement des tendances de mode, ni de l'expression de mes goûts personnels. À travers cette utilisation du code vestimentaire, je retrouve également des caractéristiques de l'oppression sociale. En effet, de la même manière que le manquement d'un individu à une norme est répréhensible de manière plus ou moins importante dans notre société actuelle, les exigences liées à l'apparence chez *Jean-Sébastien Vague* sont devenues inévitables. S'il en est ainsi, c'est qu'un certain nombre de mesures ont été entreprises en ce sens; pour éviter un débordement relativement au code vestimentaire, tous les vêtements que nous possédions avant d'entreprendre cette pratique furent mis en vente lors de l'encan de la maîtrise de février 2013. Depuis lors, nos choix se resserrent : il n'y a plus dans nos tiroirs que quelques vêtements bruns, blancs, noirs ou rayés. Si la violence liée au geste de me débarrasser de mon image

personnelle a pu surprendre le public de cet encan d'art contemporain, c'est qu'il reproduit, et ce faisant souligne, le principe de l'aliénation déjà vécue à plus grande échelle dans notre société; ce geste de me débarrasser de mes vêtements personnels non conformes aux règles du code vestimentaire « Vague » a éradiqué du même coup ma liberté de choisir de réitérer l'expérience ou d'y mettre un terme. De conséquences moindres, cet asservissement aux lois du duo évoque tout de même de manière similaire le principe d'une existence hétéronome selon lequel bon nombre des besoins primaires de l'individu, tel que manger ou se protéger du froid, relèvent d'échanges marchands, contraignant ceux qui souhaitent survivre à la mise à profit de leur force de travail.

4.2.1 Communauté, société, consensus et solidarité

La méthode de travail en duo fait directement appel à certains modes d'organisation sociale. Au sein de ma pratique artistique, je ne suis plus reconnue individuellement, mais je le suis depuis ce *nous*, et en tant que tel. Ce groupement rappelle le fonctionnement de la communauté telle qu'elle est décrite par le sociologue français Émile Durkheim : un rassemblement organique d'individus liés par un consensus absolu et silencieux, partageant un historique et des principes, accordant par ailleurs au lien de sang son point d'origine parfait (1889). Au sein de *Jean-Sébastien Vague*, je travaille de la même manière que ma comparse à la production des mêmes projets, sans que les tâches ne soient divisées selon des compétences qui nous seraient respectives. Ainsi, j'avance dans un ensemble au même rythme que mon acolyte : « Le tout seul existe; seul il a une sphère d'action qui lui est propre. Les parties n'en ont pas » (Durkheim, 1889, p. 4). Cette définition convient à *Jean-Sébastien Vague*, à la nuance près que mon existence propre n'est pas pour autant étouffée au profit d'un mouvement d'ensemble, car les projets élaborés sont issus d'un consensus s'établissant à la suite de discussions et de négociations. Si la structure du duo emprunte à celle de communauté, elle ne naît pas d'un lien de sang et elle a la particularité d'être volontairement choisie, et fabriquée de toutes pièces. D'abord amenées à nous unir par cette ressemblance physique qui était sans relâche soulignée par les autres, nous avons ensuite choisi d'entrer dans ce jeu et d'en formuler les règles. Le duo trouve alors cette double origine : d'une part, il

vient d'un lien *organique* de ressemblance physique, ce qui le rapproche d'une structure de communauté, et d'autre part, il est issu d'un lien *mécanique*, c'est-à-dire d'un contrat entre deux individus, ce qui est le propre de la société. « deux individus en présence, dont chacun a sa volonté, ses intérêts, sa sphère d'action, d'une part, et de l'autre un objet qui passe des mains de l'un dans celles de l'autre » (Durkheim, 1889, p. 5).

4.2.2 Médias de masse

Les médias de masse occupent une place importante dans mes réflexions, ceux-ci se révélant un outil important en ce qu'ils réfèrent à certaines valeurs admises par la société. Outre la publicité omniprésente, les murs de la ville sont décorés des couleurs de l'année, alors que la trame sonore des lieux publics est reproduite à peu près uniformément de lieu en lieu. On entend souvent parler de ce bombardement auquel nous devons faire face jour après jour, les mêmes images martelées à l'infini. Parmi ces messages normatifs, l'individu avance, choisissant de regarder attentivement ou de fermer les yeux, renégociant sans cesse son rapport à cette avalanche médiatique univoque et à tout ce que ces messages avalisent, ce qu'ils cautionnent comme comportement chez l'individu. Tel un logo de soi, l'image de l'individu véhicule également certaines valeurs; une artiste comme Orlan, pour ne nommer qu'elle, redéfinit le rapport à l'image de soi. L'art charnel, auquel les pratiques chirurgicales de l'artiste se rapportent, assigne à l'image de soi une lutte « contre les apriorismes, les diktats; c'est pourquoi il s'inscrit dans le social, dans les médias (où il fait scandale parce qu'il bouscule les idées reçues) et ira jusqu'au judiciaire » (Orlan, 1999, p. 50). Tandis que la maxime anarchiste le proclame : « La liberté des autres étant la mienne à l'infini » (Bordeleau, 2012, p. 18), dans cette société d'apparence qui est la nôtre, où le culte du corps est le mode de vie de plusieurs, une image de soi insolite a le potentiel d'élargir les possibilités d'autrui et de tendre de plus en plus vers l'éclatement des catégorisations identitaires. Dans un mouvement parallèle, on remarquera une forte tendance chez bon nombre d'artistes contemporains à *vendre* leur image à une compagnie : Marina Abramovic est le nouveau visage de Givenchy, aussi bien que Cindy Sherman est M.A.C. et que Yayoi Kusama est Louis Vuitton. Ainsi, ce sont ces artistes qui cautionnent à leur tour les valeurs véhiculées par

ces marques de parfum, de maquillage, de produit de mode de luxe. Les expériences sous *Jean-Sébastien Vague* me permettent de mettre à l'épreuve certaines généralités liées à mon identité de femme, répandues et exacerbées par les médias de masse, afin de les souligner, de les remettre en question, ou parfois plus directement de les critiquer. Ainsi se profile la trame de fond de mon exposition de fin de maîtrise, *À la hauteur*, qui se découpe en deux volets : l'un performatif et l'autre installatif.

4.3 *À la hauteur : l'image de la femme*

À l'examen des préoccupations majeures de mon travail sous *Jean-Sébastien Vague* depuis le début de mon parcours académique, l'image de soi figure au premier rang. Mon exposition de fin d'études poursuit cette problématique en empruntant cette fois l'angle plus ciblé de l'image de la femme, plus spécifiquement de ses représentations dans les médias de masse. En regard des modèles féminins diffusés par la publicité, par les vidéos clips de groupes de musique populaire, et par les représentations véhiculées sur Internet et à la télévision, j'observe qu'une ligne directrice précise en contrôle les représentations; de manière à peu près homogène, les médias montrent une image de la femme le plus souvent séduisante, voire érotique. Ainsi, ce modèle promeut non seulement une définition unique de la féminité, mais une beauté générique qui passe par une esthétique précise du corps et par l'adoption de tenues vestimentaires séductrices dans toutes les circonstances de la vie. Cultiver son image et, par le fait même, son pouvoir de séduction est devenu un élément à l'aune duquel s'évalue le degré de féminité d'une femme. D'abord, l'utilisation d'images exposant le corps aguicheur des femmes, nu, ou suggérant la nudité comme outil publicitaire appuie ce modèle unique. Dans le même ordre d'idée, je remarque également de plus en plus de vêtements adressés aux jeunes arborant pour seul motif un mot, bien centré et à connotation souvent péjorative référant directement à la sexualité : *Bitch*, *Slut* ou *Sexy* par exemple. Si ces pratiques sont plutôt ponctuelles, le martèlement d'une beauté générique au quotidien dans les médias de masse passe surtout par la promotion de critères de beauté sexualisant : lèvres pulpeuses, corps imberbe, apparente jeunesse, jambes longues, vêtements moulants, chaussures à talon haut; ce sont les femmes des publicités de shampoing et de maquillage, les animatrices de

talk-show, les chanteuses populaires, les filles du *loft*¹⁷, bref, ces femmes des médias populaires, produites en série et dont l'influence n'est pas négligeable. Les jeunes femmes, quant à elles, n'échappent pas à cette pression sociale qui contrôle leur image. En référence à Gleeson et Frith, Feona Attwood, professeure de *cultural studies* de l'université Middlesex au Royaume-Uni, soutient que : « tight, revealing 'sexy' clothing and high heels function as important markers for young women in moving away from their younger 'immature, asexual femininity' » (2007, p. 242). Ce qui distinguerait la jeune femme de la fille serait, en ce sens, une sexualité active signalée par une apparence *sexy*; retrouverait-on dans cette pratique une filiation avec la condition des femmes, anciennement normative, d'épouse ? À cette époque, le passage d'un homme était ce qui constituait la différence entre la fille et la femme, la fille se reconnaissant à sa virginité (Badiou, 2013). Cette apparence *sexy* exige également un mode de vie particulier. En effet, des contributions financières, de même que des plages de temps doivent être investies pour le maintien de ce type d'apparence. Dans une conférence sur la féminité, le philosophe Alain Badiou soutient que dans notre société contemporaine caractérisée par l'oppression capitaliste, l'appartenance des femmes à la société marchande passe par une sexuation visible ce qui leur permet de se montrer elles-mêmes comme produits de consommation. Cette aptitude affecte leur apparence : nudité, maquillage et vêtements *sexy* sont ainsi tout à fait convenables, peu importe les circonstances (2013).

4.3.1 De la nature des femmes au féminisme

Cette réduction des modèles populaires féminins au seul spectre de la séductrice soutient l'idée d'une catégorie *femme* homogène, et se justifie par l'usage du discours sur la *nature* des femmes. En passant par le substantialisme et l'essentialisme, affirmer l'existence d'une réalité permanente commune à toutes les femmes établit que le sexe biologique précède le genre social; la femme, dans ce qui la caractérise socialement, ne *deviendrait* pas femme, malgré ce qu'en dit Simone de Beauvoir¹⁸, mais elle serait née comme cela; il serait simplement dans sa nature d'être ainsi. Pourtant, Juteau explique à juste titre que :

¹⁷ En référence à la télé-réalité québécoise *Loft Story*.

¹⁸ En référence à la célèbre phrase de Simone de Beauvoir : *On ne naît pas femme : on le devient*, parue dans *Le Deuxième Sexe*, Paris, Gallimard, 1949.

Le sexe social n'existe pas parce que le sexe biologique existe, mais parce que les sociétés emploient l'idéologie de la définition biologique du sexe pour légitimer et soutenir une hiérarchie du genre fondée sur l'oppression. Le sexe devient alors la marque servant à identifier les catégories de genre tout en masquant leur rapport constitutif, ce qui entraîne la biologisation de l'analyse (2010, p. 73).

Cette marque biologique dont parle Juteau n'a pas uniquement servi à définir les catégories sociales hommes et femmes. En référence à Guillaumin, l'auteur donne l'exemple des catégories maîtres et esclaves, au sein duquel la couleur de la peau est également « devenue la marque d'une catégorie sociale en voie d'établissement : la marque suit, elle ne précède pas le rapport » (2010, p. 72). Bien que toutes marquées de leur sexe, dans une société multiculturelle comme la nôtre, les femmes ne sont pas, de ce fait, toutes issues de la même culture. Les femmes d'une même société ne s'inscrivent pas toutes non plus dans la même classe sociale : les conditions de vie et les pratiques associées à la féminité divergent d'un contexte économique ou culturel à l'autre, ce qui établit l'hétérogénéité des parties. Cependant, « L'hétérogénéité des femmes se comprend en fonction de la diversité des configurations structurelles et de la transformation des systèmes de sexage » (Juteau, 2010, p. 76). De cette manière, quelque chose de transversal aux classes sociales atteindrait toutes les femmes : ce qui les unit ne serait pas leur prétendue *nature*, mais l'oppression de sexe commune que chacune d'elles subit de manière plus ou moins semblable, suivant les différentes configurations du système patriarcal qui les enclavent.

De cette promotion d'une féminité homogène découlent « une oppression commune puis, inévitablement, une solidarité » (Juteau, 2010, p. 77). Ainsi, à l'oppression effectuée par l'usage de termes injurieux référant à la sexualité des femmes, différents groupes de sous-culture ont répliqué par une revendication de ces termes populaires issus du patriarcat. Attwood explique : « In the contemporary period, the reclamation of words has been closely associated with sexual politics » (2007, p. 236). Elle donnera comme exemple le terme *queer*, d'abord reconnu comme un terme péjoratif et qui s'est vu si fortement réapproprié qu'il est devenu un emblème de fierté et de visibilité. Les *Riot Grrrl*, mouvement musical ayant connu son apogée aux débuts des années 1990, ont usé d'une telle stratégie de réappropriation en regard du terme *slut* qui, bien que le mot se dote de plusieurs significations, renvoie

généralement à une sexualité féminine débridée et immorale. C'est en inscrivant le terme directement sur leur corps que les membres du groupe se sont elles-mêmes nommées et proclamées *slut*. Cette revendication subversive passant par l'image des femmes était un geste politique qui visait une réécriture de leur identité sexuelle (Attwood, 2007). La récupération de cette pratique par le système capitaliste en produits de consommation de masse a contredit ce mouvement de résistance; dans ces conditions, le port d'un chandail affichant un terme comme *Bitch* ou *Sexy*, pratique aujourd'hui à la mode, s'associe difficilement à un geste critique de réappropriation subversive. Si cette stratégie a perdu son efficacité dès lors qu'elle fut récupérée par le système, on pourrait croire à l'échec de cette tentative et que son abandon en est la suite logique. Toutefois, Juteau nous met en garde en affirmant que « si les critiques féministes sont effectivement récupérées, l'exhortation au silence comporte des coûts, dont le blocage à l'intérieur de la communauté d'informations importantes, d'images et de récits alternatifs » (2010, p. 71). D'autres méthodes et techniques servirent à poursuivre cette réappropriation par les femmes de leurs attributs identitaires. Tandis que certains mouvements féministes s'approprièrent des mots de manière critique et politique, d'autres se sont plutôt penchés sur l'utilisation subversive de signifiants culturels, c'est-à-dire des accessoires de modes, certains vêtements et autres ornements corporels déjà en circulation dans le système marchand, servant à signaler et à façonner l'identité féminine. En ce sens, les féministes de la deuxième vague ont brûlé leurs soutiens-gorge, tandis que d'autres jetèrent leurs faux cils, gaines et fers à friser à la poubelle afin de libérer leur apparence de cette prison culturelle (Attwood, 2007). Des manifestations plus récentes se sont basées sur l'usage de ces mêmes signifiants culturels, au contraire de leurs prédécesseurs des années 60 et 70, afin de se forger une image nouvelle. Attwood précise :

feminine clothing and accessories are understood as forms of artificial imposition and imprisonment. But [...] there is an attempt to refashion femininity from existing items, a form of bricolage that insists there is no essential meaning 'underneath' and that meaning depends precisely on intent, placement, combination and performance (2007, p. 240).

C'est en ce sens que j'ai choisi d'adopter l'un de ces signifiants culturels afin d'en tester les limites et de m'en approprier la signification. J'ai choisi la chaussure à talon haut qui,

contrairement à la promesse d'une hausse d'estime de soi associée au port de cet accessoire, provoque pourtant une fragilité et un inconfort sans limites.

4.3.2 Volets performance et installation

Au cours des cinq semaines qui me seront allouées à la galerie de l'UQAM, je ferai l'expérience de ce stéréotype lié à la féminité qu'est la chaussure à talon haut. Tous les souliers de ma garde-robe seront rangés, n'en laissant qu'une seule paire : des chaussures à talons aiguilles hauts de douze centimètres (voir l'image 7 en annexe). Ainsi, je les porterai dans toutes les sphères de ma vie, et à chaque jour pour toute la durée de l'exposition, car je n'aurai que cette seule paire à ma disposition. Cette expérience se déroulera au quotidien et aura lieu, le plus souvent, à l'extérieur du cadre artistique. Elle ne nécessitera pas non plus l'utilisation d'autres matériaux que celui de la chaussure en tant que telle. Furtive et non spectaculaire, cette intervention sur mon apparence se relie à la manœuvre ou à l'art d'intervention. Le nouvel accessoire ajouté à mon code vestimentaire déjà revêtu quotidiennement servira d'outil pour l'analyse de ce qu'il génèrera autant chez ma collègue et moi, qu'au niveau de notre entourage. L'homogénéité de la catégorie femme, pensée dominante dans les médias de masse, passe par l'essentialisme, le substantialisme et le biologisme, idéologies qui stipulent une réalité permanente : une essence, une substance, une nature commune à toutes les femmes. En regard de cette idéologie, je soulèverai ici quelques effets prétendument universels liés au port de la chaussure à talon haut et que je souhaite vérifier au cours de la performance, c'est-à-dire des motivations internes et des effets psychologiques internes et externes. Comme premier effet, Christian Louboutin, créateur de chaussures de luxe, affirme dans une entrevue pour le magazine ELLE France que « Se grandir met à un niveau d'égalité » (Jorif, 2011). La chaussure à talon haut ne serait donc pas uniquement utilisée à des fins esthétiques, mais aurait également une importante « responsabilité sociale », pour reprendre les mots du créateur. En effet, les femmes étant statistiquement plus petites que les hommes, cette ascension permettrait (enfin) aux femmes de regarder leur patron et leur mari dans les yeux. Tina Karr, reconnue pour ses connaissances du langage corporel, actrice et danseuse originaire de Chicoutimi, a quant à

elle développé et enregistré le concept de *l'art de porter des talons hauts* au sein duquel elle anime des ateliers sur les bienfaits de porter cet accessoire. Elle donne également des conférences, notamment sur « le pouvoir de la chaussure à talon haut » et elle organise des évènements tels que des défilés de mode. Sous la rubrique « *à propos* » de son site officiel, elle soutient que l'intention des femmes qui portent des talons hauts serait de se « rapprocher de leur féminité ». Déjà, cela suppose une définition universelle de la féminité qui, inévitablement, impliquerait ce type de chaussures : « Parce que les femmes ont un rapport passionnel et intime avec la chaussure et particulièrement avec la chaussure à talon haut. » (<http://www.tinakarr.com>) Il serait, selon Karr, dans la *nature* des femmes d'être élégantes, gracieuses, fluides et légères du haut de leurs escarpins, et ce peu importe la définition de la féminité.

Dans la pratique de *Jean-Sébastien Vague*, me prêter de la sorte au jeu des normes ne se fait jamais véritablement à des fins de conformisme. Constituant une part importante de l'expérience, la norme à jouer doit être mal jouée, afin de créer un décalage avec les attentes. Ainsi, la chaussure à talon haut est un accessoire qui s'accompagne généralement d'un code vestimentaire précis : une robe moulante, par exemple, pourrait parfaitement s'associer au *look* de mes nouvelles chaussures. Cependant, je les porterai avec les mêmes habits que d'habitude, c'est-à-dire des vêtements non axés sur la séduction : pantalons droits, *t-shirts*, chemisiers et cardigans que l'on pourrait quasiment tous qualifier d'unisexe. J'userai du collage, je bricolerai mon image en associant mes habits de tous les jours à cet accessoire *glamour*, mes vêtements non séducteurs à ce symbole phallique. Cette incohérence soulignera davantage mes chaussures qui détonneront, ce qui créera un manque de crédibilité de ma part. Cette apparente maladresse sera accentuée par le fait que l'apprentissage technique lié à la démarche en talon haut implique habituellement un entraînement par étape : « On ne passe pas du plat aux talons d'un seul coup. Cela nécessite un apprentissage par palier » (Jorif, 2011) explique Louboutin. Dans mon cas, l'apprentissage se fera en temps réel, au fil des jours de l'exposition, sans pratique préalable, et passant directement du plat au talon de douze centimètres. À ce sujet, Karr va plus loin en affirmant que porter des chaussures à talon haut, « C'est un art d'être soi. C'est être en pleine possession de sa sensualité et de l'essence véritable qui fait de nous une femme à part entière » (<http://www.tinakarr.com>). Si

les femmes peuvent ainsi apprendre à retrouver leur essence perdue, c'est qu'il en existe bel et bien une, aux yeux de plusieurs comme Karr et Louboutin. Ma pratique artistique dans *Jean-Sébastien Vague* me permet ainsi d'inquiéter la véracité de cette proposition. Tel que l'exprime Juteau : « Le genre est utilisé pour "transcender" le sexe et contrer le biologisme et l'essentialisme. La biologie n'est pas un destin, la nature ne détermine pas la culture, la féminité est produite, donc modifiable » (2010, p. 67).

Bien que l'action performative ait lieu à l'extérieur du champ de l'art, *À la hauteur* fera l'objet d'une présentation publique à la galerie de l'UQAM. Comme expliquées au chapitre II, mes œuvres performatives au sein de *Jean-Sébastien Vague* sont indissociables de ma vie et de celle de mon acolyte : elles se rangent du côté de la *praxis*. Ainsi, cette proposition n'échappe pas au défi de la présentation traditionnelle de l'art : de quelle manière cette expérience du quotidien peut-elle être montrée en galerie, sans être pour autant dénaturée par une présentation de documents qui seraient montrés dans l'après-coup ? L'intérêt étant d'élaborer une exposition capable de réactiver ce vécu, au différé doit se substituer le simultané. Ainsi, l'espace de galerie sera utilisé comme un outil de performance, au même titre que les chaussures, car il servira d'espace d'inscription et de diffusion en temps réel du récit de cette expérience : l'expérience inclut, de cette manière, ses conditions d'exposition. Un nouveau paramètre s'ajoute alors à la performance : chaque jour d'ouverture de la galerie, soit du mardi au samedi de midi à 18 h, des fragments textuels seront envoyés via Internet et s'inscriront en direct sur un des murs de la galerie. Tandis que des bandes horizontales de vinyle noir lustré rayeront les autres murs, référant au code vestimentaire de *Jean-Sébastien Vague* et à la matière composant nos nouvelles chaussures de cuir noir, le texte sera projeté en bandes horizontales sur le mur. De courtes phrases s'accumuleront pour totaliser une centaine de mots par jour afin de créer une bande par jour; limiter le récit quotidien à cent mots assure la lisibilité du texte. Poursuivant les rayures de vinyle présentes sur les autres murs, l'obtention d'un mur entièrement rayé de texte sera visible à la fin de l'exposition. Afin de réellement utiliser l'espace de galerie comme une composante intrinsèque de la performance, le récit s'affichant au mur sera visible uniquement à la galerie; il sera impossible pour le public de lire le récit sur Internet (voir l'image 8 en annexe).

Un protocole d'écriture fut préalablement établi, orientant le texte vers la performativité et la théâtralité occasionnées par le port de la chaussure à talon haut. Chaque journée sera analysée en termes de situations, de publics, de contraintes et de contextes afin de concentrer spécifiquement le récit sur ma capacité et celle des autres de croire, ou non, en ce personnage invoqué de force par mes chaussures stéréotypées. Les contextes (par exemple : l'épicerie) et les contraintes (par exemple : une tempête de neige) seront toujours énoncés en premier, suivis du rapport au public (réactions de mon entourage qui rendent compte des stéréotypes et des valeurs véhiculées par la société), de mon rapport à mon image (mes propres réactions au sein de la performance, mes prises de conscience, mes propres stéréotypes, mon cynisme et ma sincérité), et des scénarios (mises en situation). Tel que l'explique Goffman, « Quand l'acteur ne croit pas en son propre jeu, on parlera alors de cynisme par opposition à la "sincérité" qu'on réservera aux acteurs qui croient en l'impression produite par leur propre représentation » (1973, p. 25). En effet, cet accessoire sera porté comme un costume, et ainsi il me faudra non seulement m'adapter techniquement aux chaussures, mais également psychologiquement au personnage qu'elles suggèrent. Une fusion entre fiction et réalité sera à l'œuvre dans cette intervention sur mon apparence, car je serai à la fois moi, portant et endossant le costume d'une autre. Il sera alors intéressant de constater, au fil des jours, si un passage entre cynisme et sincérité s'opère. Les interventions textuelles que mon acolyte et moi rédigerons seront au *je*, et se succèderont en un texte continu. Deux *je* indéfinissables s'entremêleront, causant parfois des suites illogiques dans le récit aux moments où, par exemple, ma collègue et moi ne nous trouverons pas ensemble; deux champs d'action pourront être évoqués simultanément, révélant ainsi la pluralité des *je*.

Les rayures horizontales présentes sur toute la surface des trois autres murs de la galerie seront créées à l'aide de ruban de vinyle noir d'une largeur de deux pouces, laissant un espace blanc de largeur égale entre chacune des bandes. La rayure étant une composante du code vestimentaire « Vague », à la manière d'un logo, cet habillage mural marquera la totalité de l'espace d'exposition. L'effet optique créé par autant de rayures formera un environnement à l'intérieur duquel le public pénétrera, observant sa présence et celle des autres visiteurs rompre l'homogénéité du motif. Alors que dans l'espace social, j'adopterai une image qui détonnera par rapport au caractère homogène des catégories identitaires tel qu'il est valorisé

par les médias de masse, le principe sera renversé dans l'espace de la galerie où tout sera recouvert d'un « Vague » homogène désignant les autres en intrus, en espèce de marginaux formels.

Enfin, une photographie documentaire montrant les chaussures que je porterai en taille réelle sera installée à l'entrée de l'espace d'exposition, où les visiteurs pourront également lire un bref texte explicatif de la performance en cours dont ils s'apprêtent à prendre connaissance. Ces éléments serviront de clé de lecture pour l'intervention que le public ne pourra observer en galerie que sous sa forme textuelle.

CONCLUSION

Au sein de *Jean-Sébastien Vague*, laboratoire performatif et identitaire, l'interchangeabilité et l'interdépendance sont les notions au centre de la recherche. D'une part, l'interchangeabilité se traduit de manière visuelle; ma physionomie étant naturellement semblable à celle de mon acolyte, cette similarité est accentuée par le port quotidien et ininterrompu d'un code vestimentaire. La manipulation de mon apparence a des répercussions sur le plan identitaire; activant les mécanismes sociaux de la catégorisation identitaire, mon entourage m'associe à mon acolyte, ou me prend pour celle-ci. Seule, je deviens l'ambassadrice de son identité, tandis qu'après d'elle, j'affirme visuellement mon appartenance à un clan. D'autre part, l'interdépendance se traduit au sein du duo par cet engagement réciproque nécessaire au déploiement de la pratique; sans l'autre, *Jean-Sébastien Vague* n'existe pas. Ces deux notions se manifestent dans tous les projets de *Jean-Sébastien Vague*, et participent également à la méthode de travail en duo puisque tout se fait ensemble : les tâches ne sont pas divisées. En ce sens, l'utilisation d'un pseudonyme masculin fusionne mon identité à celle de mon alliée en même temps qu'il brouille les indices sur le genre que fournit habituellement le nom propre.

Ma pratique artistique se développe dans le champ du performatif, plus spécifiquement par des manœuvres visant à créer un espace d'indiscernabilité entre le champ de l'art et celui de la vie. Formant la trame de fond de *Jean-Sébastien Vague*, ce désir d'adhésion au réel s'est concrétisé par l'utilisation de mon propre corps comme matière première. Ce que Goffman nomme la « façade sociale », c'est-à-dire l'apparence, les comportements et les contextes dans lesquels j'évolue, est manipulé, bricolé, fabriqué afin qu'elle signale des données identitaires aux formes contradictoires et dissidentes. Non spectaculaires et déployées autant dans les lieux dédiés à l'art que dans les espaces publics du quotidien, ces interventions traduisent la fonction que j'accorde à la pratique artistique. D'abord, cette recherche de nouvelles formes de participation aux activités de la vie ordinaires rompt avec la hiérarchie instaurée à l'époque moderne plaçant l'art au-dessus du reste de la vie, ce qui alloue à ma pratique une portée sociale plus concrète, car elle ne s'adresse pas uniquement aux acteurs du milieu artistique. Également, en tirant ainsi mes projets hors de l'écran de la représentation, j'en expérimente la

face et le revers : la vie s'intègre dans l'art autant que l'art s'insère dans la vie, créant de la sorte un espace d'écriture et de production de réel, plutôt que de représentation du réel.

Autant il s'agit d'une pratique artistique, il s'agit aussi d'une pratique de création identitaire : une technique de soi, au sens développé par Foucault, visant l'émergence d'une liberté et d'un pouvoir de création à travers les mailles de la culture et de l'histoire. Les normes encadrant l'apparence des individus au sein de ma société sont ainsi utilisées et mises à l'épreuve dans ma pratique. Par exemple, l'exacerbation du paradoxe entre individualisme et conformisme qui recouvre le champ de la mode en associant l'originalité des individus à un phénomène d'imitation se traduit dans ma pratique par l'uniformisation complète de mon apparence et de celle de mon acolyte. L'utilisation exclusive de trois couleurs (le brun, le noir et le blanc) et d'un motif (la rayure) élimine ma singularité tout en établissant mon originalité de manière contradictoire; ce qui me démarque se retrouve dans l'absence de marques distinctives par rapport à ma comparse.

Associé à l'image standardisée que j'affiche de manière ininterrompue, l'usage ponctuel de stéréotypes liés particulièrement à l'image de la femme reste toujours en décalage avec les attentes. L'incarnation, lors du projet *Esthéticiennes* par exemple, de la figure emblématique de la blonde bronzée portant la petite robe noire classique devient subversive, car chacun des éléments est manipulé et mal intégré; si le vêtement noir permet une sobriété et une neutralité encouragées par le milieu de l'art contemporain, la juxtaposition de ce code à celui de la blondeur et du bronzage est contradictoire, tout comme l'application en rayure du bronzage sur mon corps s'oppose, quant à lui, au teint uniforme tant prisé par la mode. Les stéréotypes s'utilisent ainsi pour leur capacité à actionner les mécanismes de la reconnaissance sociale. En effet, mes recherches m'ont permis de constater que l'apparence des individus est normalement travaillée afin qu'elle signale l'identité et l'appartenance à une communauté sociale et culturelle telles que la profession, la religion, l'ethnie. Le jumelage de stéréotypes contradictoires brouille ainsi les pistes et va jusqu'à empêcher la reconnaissance sociale.

Mon exposition de fin d'études présentée à la galerie de l'UQAM rencontre les notions explorées au cours du programme de maîtrise. Mon image, modifiée en écho aux luttes

féministes des années 90 qui visaient la réappropriation de signifiants culturels pour entreprendre une réécriture de l'identité sexuelle des femmes, est en jeu dans cette exposition. L'ajout, à mes vêtements quotidiens, d'un stéréotype rattaché à la féminité, c'est-à-dire la chaussure à talon aiguille, implique un apprentissage technique qui rend chaque déplacement ardu. Puisqu'elle est stéréotypée, des valeurs y sont rattachées, référant à la féminité générique promue par les médias de masse encourageant des critères de beautés sexualisant. La pratique de *Jean-Sébastien Vague*, issue du performatif et associée à la *praxis*, a amené le défi de la présentation en galerie d'une intervention inscrite dans le vécu quotidien. Souhaitant ardemment éviter la présentation conventionnelle de documents, ceux-ci conduisant souvent, tel que le soulève Stephen Wright, à la présentation d'un art désactivé et décevant, l'utilisation de l'espace de galerie comme lieu d'inscription simultané du récit de cette expérience est pour moi une manière de résoudre ce problème. En ce sens, le récit quotidien de mon expérience est envoyé via Internet, et s'affiche en temps réel au mur de la galerie, qui constitue l'unique lieu d'inscription de ce récit.

Cette recherche effectuée au cours du cursus de maîtrise, axée sur l'engagement réciproque, a permis de confirmer les bases du travail en duo au sein de *Jean-Sébastien Vague*. Ainsi, non seulement j'en envisage la poursuite, mais je souhaite que cette pratique ne connaisse pas de fin. L'intervention *À la hauteur* aborde plus spécifiquement des problématiques féministes, en ce sens elle poursuit mon intérêt pour les luttes sociales. Mon objectif initial d'affirmer ma pratique comme politique par des actes autant artistiques que sociaux est atteint, tant la résistance aux normes régissant l'apparence et les comportements soutient chacun des projets.

ANNEXE

IMAGES

1. *Premières alliances*, 2011. Photographie : Isabelle Guimond.



2. *Jean-Sébastien Vague fait sa fraîche*, 2013. Performance réalisée à Verticale – Centre d'artistes, dans le cadre de Viva ! Art Action (volet hors pairs).

Photographie : Julien Charbonneau.



3. *Manif (banderole)*, 2012. Performance réalisée au printemps 2012.

Photographie : Cristian Lobont.



4. *Combiné 3 pièces, automne 2011*, 2011. Présenté au CDEx, UQAM.

Photographie : *Jean-Sébastien Vague*.



5. *Décomposition*, 2012. Présenté au CDEx, UQAM. Photographie : Matei Bejenaru.



6. *Esthéticiennes*, février à juin 2013. Le projet incluait une performance réalisée au CDEx, UQAM. Photographie : Cristian Lobont.



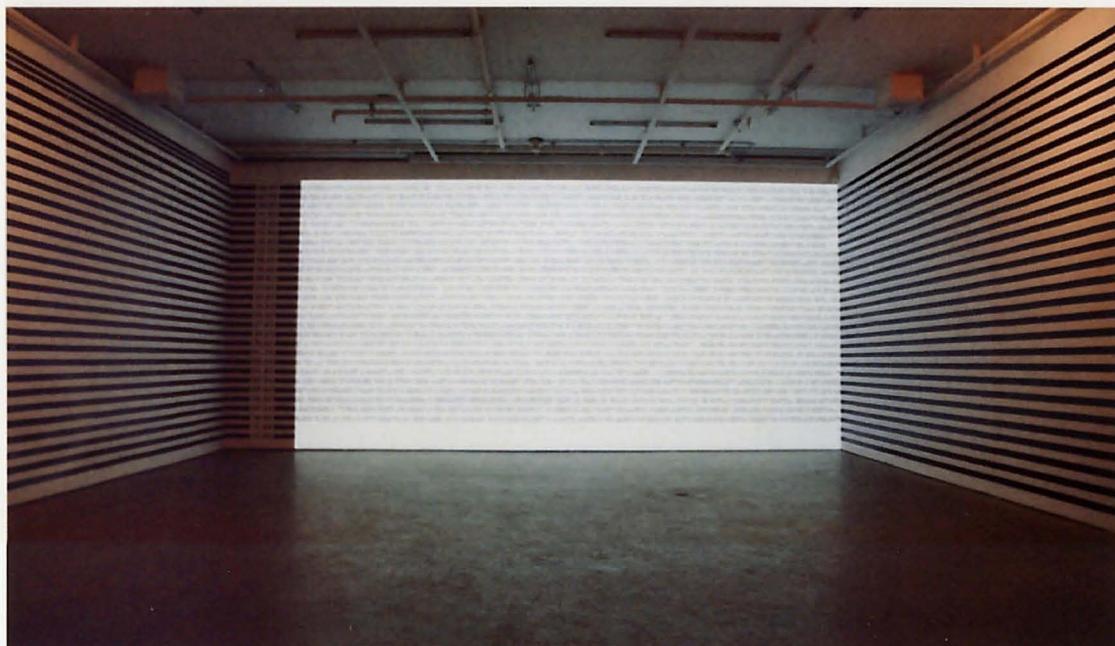
7. *À la hauteur*, 2014. Présenté à la Galerie de l'UQAM.

Photographie : *Jean-Sébastien Vague*.



8. *À la hauteur*, 2014. Présenté à la Galerie de l'UQAM.

Photographie : *Jean-Sébastien Vague*.



RÉFÉRENCES

- Ardenne, P. (1999). *L'art dans son moment politique : écrits de circonstance*. Bruxelles : La lettre volée.
- Attwood, F. (2007). Sluts and Riot Grrrls : female identity and sexual agency. *Journal of Gender Studies*. 16(3), 233-247, doi : 10.1080/09589230701562921
- Badiou, A. (2013, mai). *La féminité*. [Communication]. Conférence présentée à l'École normale supérieure, Paris.
- Barthes, R. (1967). *Système de la mode*. Paris : Seuil.
- Bohn, C. (2001). Le vêtement comme médium. Dans Monneyron, F. (dir.), *Le vêtement : Actes du colloque de Cerisy* (p. 189-204). Paris : L'Harmattan.
- Bolle de Bal, M. (2003). Reliance, deliance, liance : émergence de trois notions sociologiques. *Société*, (80), 99-131.
- Boltanski, C. (artiste). (1990). *Réserve*. Collection du Centre Pompidou.
- Boltanski, C. (artiste). (2010). *Personnes*.
- Bordeleau, E. (2012). *Foucault, anonymat*. Montréal : Le Quartanier
- Borel, F. (1992). *Le vêtement incarné : Les métamorphoses du corps*. Paris : Calman-Lévy.
- Boulay, C. (2013, 11 décembre). Comment Pantone détermine-t-il sa couleur de l'année ? *Infopresse*. Consulté à l'adresse <http://www2.infopresse.com/blogs/actualites/archive/2013/12/11/article-43194.aspx>
- Bourriaud, N. (1999). *Formes de vie. L'art moderne et l'invention de soi*. Paris : Denoël.
- Bourriaud, N. (2001). *Esthétique relationnelle*. Paris : Les presses du réel.
- Breyer P-Orridge (artiste). (2003-). *Pandrogeny*.
- Caillet, A. (2008). *Quelle critique artiste ? Pour une fonction critique à l'âge contemporain*. Paris : L'Harmattan.
- Coulmon, B. (2011). *Sociologie du prénom*. Paris : La Découverte.

- Calder, G., Cochrane, R., Horton, S., Hughes, G., Knellwolf, C., Mills, K., ... Wraight, C. (2002). *Cultural Theory : The key concepts*. Édition de Edgar, A. et Sedgwick, P. New York : Routledge.
- Descombes, V. (2003) Individuation et individualisation. *Revue européenne en science sociale*, 127, 17-35 doi : 10.4000/ress.502
- Deffontaines, C. (2013, 30 juin). Ces hommes et ces femmes sans sexe déterminé. *Le Nouvel Observateur*. Consulté à l'adresse <http://tempsreel.nouvelobs.com>
- Deleuze, G. et Parnet, C. (1996). *Dialogues* (2^e ed.). Paris : Flammarion.
- Delvoye, W. (artiste). (2006). *Tim*, 2006.
- Descamps, M.-A. (1984). *Psychosociologie de la mode*. Paris : PUF.
- Duchamp, M. (1975). *Duchamp du signe*, Paris : Flammarion.
- Durkheim, É. (1889). Communauté et société selon Tönnies. *Revue philosophique*, 27, 416-422. Consulté à l'adresse http://classiques.uqac.ca/classiques/Durkheim_emile/textes_1/textes_1_13/tonnies.html
- Falquet, J. (2009). *La règle du jeu. Repenser la co-formation des rapports sociaux de sexe, de classe et de « race » dans la mondialisation néolibérale*. Accessible à l'adresse : http://julesfalquet.files.wordpress.com/2010/05/jf_repenser_les_rapports_sociaux_de_sexe.doc. (Reproduit de *Sexe, race, classe : Pour une épistémologie de la domination*, p. 71-90, par Dorlin, E. (dir.), Paris : PUF.)
- Formis, B. (2010). *Esthétique de la vie ordinaire*. Paris : Presses universitaires de France.
- Foucault, M. (1969a). *L'archéologie du savoir*. Paris : Gallimard.
- Foucault, M. (1969b). *Qu'est-ce qu'un auteur ?* Accessible à l'adresse : <http://libertaire.free.fr/MFoucault349.html>. (Reproduit du *Bulletin de la Société française de philosophie*, 63(3), 73-104.)
- Foucault, M. (1988). *Les techniques de soi*. Dits et écrits, tome IV, texte no 363. Paris : Gallimard
- Goffman, E. (1973a). *La Mise en scène de la vie quotidienne. La Présentation de soi*. (Kihm, A., trad.). Paris : Minuit. (Original publié en 1959).
- Goffman, E. (1973b). *La Mise en scène de la vie quotidienne. Les Relations en public*. (Kihm, A., trad.). Paris : Minuit. (Original publié en 1959).

- Heinich, N. (2005). *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*. Paris : Gallimard.
- Jorif, S. (2011, 28 décembre) *Comment marcher sur 12 cm : l'interview de Christian Louboutin*. Consulté à l'adresse <http://www.elle.fr/Mode/Dossiers-mode/Comment-marcher-sur-12-cm-l-interview-de-Christian-Louboutin-1856544#>
- Jouannais, J.-Y. (1997). *Artistes sans œuvres. I would prefer not to*. Paris : Verticales.
- Juteau, D. (2010) « Nous » les femmes : sur l'indissociable homogénéité et hétérogénéité de la catégorie. *L'Homme et la société*, 176-177, 65-81. doi : 10.3917/lhs.176.0067
- Kaprow, A. (1996a). L'héritage de Jackson Pollock. Dans *L'art et la vie confondus*. (J. Donguy, trad.). Paris : Centre Georges Pompidou. (Original publié en 1958)
- Kaprow, A. (1996b). La participation dans la performance. Dans *L'art et la vie confondus*. (J. Donguy, trad.). Paris : Centre Georges Pompidou. (Original publié en 1977)
- Kaufmann, J.-C. (2004). *L'invention de soi : Une théorie de l'identité*. Paris : A. Colin.
- Laderman Ukeles, M. (artiste). (1969). *Manifesto for Maintenance Art 1969*.
- Laugaa, M. (1986). *La pensée du pseudonyme*. Paris : PUF.
- Le Petit Robert. (2013). Paris : Dictionnaires Le Robert.
- Loubier, P. (2006). Travailler le réel. *Inter : art actuel*, 93, 32-33. Consulté à l'adresse <http://id.erudit.org/iderudit/45764ac>
- Maffesoli, M. (1992). *La transfiguration du politique : La tribalisation du monde*. Paris : Grasset.
- Martuccelli, D. (1999). *Sociologies de la modernité. L'itinéraire du XX^e siècle*. Paris : Gallimard.
- Martuccelli, D. (2002). *Grammaires de l'individu*. Paris : Gallimard.
- Oliva, M. (2001). « Je n'ai rien à me mettre ». Dans Monneyron, F. (dir.), *Le vêtement. Actes du colloque de Cerisy* (p. 69-84). Paris : L'Harmattan.
- McComb, M. R., Foster, G. M. (1974). *American Anthropologist. New Series*, 76(2), 357-360. doi : 10.1525/aa.1974.76.2.02a00260
- Montano, L. (artiste). (1984-1998). *Seven Years of Living Art*.

- Nicolas-Le Strat, P. (1998). *Une sociologie du travail artistique : Artistes et créativité diffuse*. Paris : L'Harmattan.
- Orlan (artiste). (1999). Manifeste de l'art charnel, *La voix du regard*, 12, 49-50. Consulté à l'adresse <http://www.voixduregard.org/12-MarchalOrlan.pdf>
- Ory, P. (2006). Le corps ordinaire. Dans Courtine, J.-J. (dir.), *Histoire du corps* (p. 133-167), Paris : Seuil.
- Pagès-Delon, M. (1989). *Le corps et ses apparences. L'envers du look*. Paris : L'Harmattan.
- Point 4.2 B. (2008). Cahier de procédures à l'intention des étudiantes et étudiants de la concentration création et de leur directrice, directeur de recherche. Consulté à l'adresse eavm_m.uqam.ca/doc/cahier_procedure.doc
- Pastoureau, M. (1989). *Couleurs, images, symboles. Études d'histoire et d'anthropologie*. Paris : Léopard d'Or.
- Pastoureau, M. (1991). *L'étoffe du diable. Une histoire des rayures et des tissus rayés*. Paris : Seuil.
- Quéré, L. (2011) Confiance et reconnaissance. *Social Science Information*, 50 (3-4), 375-390
doi : 10.1177/0539018411411020
- Ralickas, E. (2005, printemps). Moitié – moitié. Quelques notes sur la dualité, la divisibilité et l'autoportrait d'artistes en habits dandys. Gilbert & George/McDermott & McGough/Rodney Graham. *ETC*, 18(69), 41-47.
- Règlement 3.2, Règlement sur la prévention des troubles de la paix, de la sécurité et de l'ordre publics, et sur l'utilisation du domaine public. (2012). *Ville de Montréal*. Consulté à l'adresse <http://ville.montreal.qc.ca/sel/sypre-consultation/afficherpdf?idDoc=23796&typeDoc=1>
- Revel, J. (2009). Michel Foucault : repenser la technique, *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 1(16), 139-149. Consulté à l'adresse <http://traces.revues.org/2583>
- Richard, A.-M. (1990, numéro spécial). Énoncés généraux : Matériau : manœuvre. *Inter : art actuel*, (47), 1-2.
- Richard, A.-M. (2003). L'œuvre au noir. *ESSE*, (48), 26-33.
- Richard, J.-F.(s. d.). *Anticipation, psychologie*, Encyclopædia Universalis. Récupéré de : <http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/encyclopedie/anticipation-psychologie/>

- Routhier, C. (2013). *Les artistes en arts visuels québécois : un aperçu statistique*. Consulté par le site Internet de l'Institut de la statistique du Québec : <http://www.stat.gouv.qc.ca/statistiques/culture/bulletins/optique-culture-23.pdf>
- Shusterman, R. (1992). *L'art à l'état vif : la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*. (Noille, C., trad.). Paris : Minuit.
- Swidzinski, J. (1997). L'art comme art contextuel (manifeste). *Inter : art actuel*, 68, 46-50. Consulté à l'adresse <http://id.erudit.org/iderudit/46357ac> (Original publié en 1976)
- Trésor de la Langue Française informatisé. [en ligne] URL : <http://atilf.atilf.fr/tlfi.htm>
- Wright S. (2001). Le dés-oeuvrement de l'art, *Mouvements*, 17, 9-13.
doi : 10.3917/mouv.017.0009
- Wright, S. (2006). *Vers un art sans œuvre, sans auteur, et sans spectateur*. Paris : Biennale de Paris
- Zittel, A. (artiste). (1991-2002). *Six Months Uniforms*.
- Qui est admissible ? [s.- d.]. *Conseil des arts du Canada*. Consulté à l'adresse <http://www.canadacouncil.ca/fr/conseil/grants-and-prizes/qui-est-admissible->