

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

RÉACTUALISATION DE PERFORMANCES FÉMINISTES : PORTÉE
CRITIQUE DES GESTES D'APPROPRIATION

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR
VALÉRIE PERRON

MARS 2019

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.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier toutes les personnes qui m'ont appuyée tout au long de ma maîtrise. Un merci infini à Simon, ma belle pêche, qui m'a soutenue du début à la fin, dans mes hauts et mes bas. Un énorme merci également à ma môman, mes amies Cath, Cath et Catou, mes collègues et amis Julie, Alexia, Steven, Sébastien et Guillaume, ainsi que ma directrice, Anne, qui m'ont accompagnée tout au long de ce périple. Un merci spécial à Francine et Catherine pour avoir pris part à mes lubies, ainsi qu'à Jack, mon compagnon d'écriture.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	iv
RÉSUMÉ	vi
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I MON APPROCHE DU <i>REENACTMENT</i> : L'ITTÉRATION	14
1.1 Le choix des œuvres	14
1.2 Mon rapport au document.....	21
1.3 La place du corps.....	28
CHAPITRE II LA BOUCLE COMME CONTRE-MÉMOIRE FÉMINISTE.....	33
2.1 La répétition.....	33
2.2 La durée	39
CHAPITRE III L'INACTION COMME CRITIQUE DU SYSTÈME CAPITALISTE	44
3.1 L'(in)visibilité	44
3.2 Apparaître	51
3.3 Rester	55
CHAPITRE IV LA BOUCLE COMME PROCESSUS	58
4.1 Mon processus	58
4.2 Le travail en collectif.....	65
CONCLUSION.....	72
BIBLIOGRAPHIE.....	81

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1.1 Boryanna Rossa, <i>Deconstruction Of Valie Export</i> (2013) et <i>On Focus : The Interior</i> (2015)	16
1.2 Faith Wilding, <i>Waiting</i> (1972) et <i>Wait With</i> (2008); et <i>Les attentes</i> (2015)	18
1.3 Carte conceptuelle (extrait) : projet <i>Les attentes</i> (2015)	20
1.4 Marina Abramović, <i>Seven Easy Pieces</i> (2005).....	23
1.5 Marina Abramović, <i>The Artist Is Present</i> (2010)	26
1.6 Boryanna Rossa, <i>Vitruvian Body</i> (2009)	28
1.7 Julie Tolentino, <i>The Sky Remains The Same</i> (2009).....	30
2.1 Édouard Manet, <i>Un Bar aux Folies Bergères</i> (1882); et Jeff Wall, <i>Picture For Women</i> (1979).....	36
2.2 <i>Artiste au travail</i> (2016)	39
3.1 Carte conceptuelle (extrait) : projet <i>Artiste au travail</i> (2016)	46
3.2 Ian Wallace, <i>At Work</i> (1983)	48
3.3 Mare Tralla, <i>Written Into Space</i> (2010); et <i>An Abstract Collecting Of Works</i> (2016)	49

3.4	Steve Giasson, <i>Performances invisibles : Performance invisible n° 22 (Attendre un courriel)</i> (2015)	53
3.5	Francesca Woodman, <i>From Space²</i> (1976); et <i>An Abstract Collecting Of Works</i> (2016)	55
3.6	Vito Acconci, <i>Seedbed</i> (1972); et <i>An Abstract Collecting Of Works</i> (2016)	57
4.1	Carte conceptuelle (extrait) : projet <i>An Abstract Collecting Of Works</i> (2016).....	63
4.2	<i>An Abstract Collecting Of Works</i> (2016).....	68
4.3	Adrian Piper, <i>Concrete Infinity Documentation Piece</i> (1970)	69
4.4	Carte conceptuelle (extrait) : projet <i>Resisting Object - Dis/appearing Subject</i> (2018).....	71

RÉSUMÉ

Je me suis intéressée à la portée féministe du *reenactment* en performance. Le *reenactment* m'apparaît comme une approche historique à double tranchant, qui peut à la fois permettre une distanciation critique pour mieux saisir le présent et contribuer à un potentiel futur, et participer à la consolidation des valeurs patriarcales et capitalistes qui ont façonné l'histoire. Ainsi, au-delà de la reconnaissance de l'art performatif féministe, comment repenser le traitement artistique d'enjeux féministes du passé qui sont toujours actuels? Comment le faire de manière aussi percutante, mais dans un contexte social différent? Comment réactualiser et agir sur les problématiques liées au genre, dans le système patriarcal et capitaliste des sociétés occidentales contemporaines, qui maintient les femmes dans des rôles inférieurs et où l'action de résistance est récupérée, voire annihilée? L'objectif de ma recherche était de parvenir, par le biais du *reenactment*, à établir un dialogue en termes de généalogie horizontale avec les artistes qui contribuent aux enjeux féministes depuis les années 60 à aujourd'hui, mais également avec le public, témoin et/ou participant de mes performances. J'ai privilégié l'itération comme approche du *reenactment* : la répétition d'un processus qui, transposé dans un nouveau contexte, n'a pas pour résultat un rendu formel conforme à l'œuvre originale. Il ne s'agit pas pour moi de permettre au public une expérience ici et maintenant d'une œuvre passée, mais plutôt d'en activer les potentialités (Lepecki, 2015). Ma pratique me permet également de m'interroger sur le contexte dans lequel j'évolue et sur les rôles que j'y joue. En privilégiant l'itération comme approche du *reenactment*, je crée une boucle qui défait le temps chronologique et permet une analyse non linéaire des enjeux politiques qui le traversent. Finalement, j'ai expérimenté ce que signifie et implique le refus, dans une approche conceptuelle, pour développer une réflexion critique sur les mécanismes qui sont reproduits par le système même.

Mots clés : Art féministe, (ré)appropriation, itération, réactualisation, (re)performance

INTRODUCTION

Alors que ma pratique en est une de performance féministe, j'ai choisi, dans le cadre de ma maîtrise, de me concentrer particulièrement sur la portée féministe du *reenactment* en performance. C'est que plusieurs femmes artistes intègrent le *reenactment* au sein de leur pratique, et cette approche n'est pas étrangère à leur entrée dans les institutions culturelles où se réalise actuellement la reconnaissance des pratiques féministes et performatives. Bien que je me réjouisse de cette reconnaissance, je me suis intéressée au *reenactment* dans le sens des *performance studies*, c'est-à-dire comme processus de transmission qui résisterait à l'ordre de l'archive en réhabilitant le corps. Cette ambivalence rend compte d'un doute qui découle de ma pensée féministe : je me demande en fait s'il est possible de demeurer critique une fois que nous avons intégré le système patriarcal et capitaliste auquel le milieu artistique, occidental et contemporain, n'échappe pas. J'emploie ici le terme *reenactment* plutôt que sa traduction française la plus courante, soit la reconstitution, puisque celle-ci fait référence à une approche particulière du *reenactment* et ne permet pas d'englober toutes les approches. En effet, le *reenactment* implique « une reprise conséquente » d'une œuvre déjà réalisée par le passé : il ne s'agit pas seulement de refaire, mais également de faire à nouveau (Lageira, 2013, p. 12). Pour clarifier l'usage de ces termes, je privilégie ici cette distinction. Je me suis donc intéressée à deux approches particulières du *reenactment* en performance : la reperformance et la réactivation. Les objectifs respectifs de ces deux approches se distinguent dans l'usage du *reenactment* et de ses trois caractéristiques principales : le rapport à l'histoire, l'usage de la répétition et du document en performance. La reperformance, qui consiste à recréer une œuvre du passé, en partie ou en totalité, a

souvent pour objectif de transmettre l'expérience réelle d'une œuvre du passé à un public qui n'a pu expérimenter la proposition historique. La répétition des actions ou l'immobilité sont souvent utilisées pour faciliter à la fois l'exposition de la (re)performance dans les musées et sa (re)documentation. À titre d'exemple, le Pavillon de Roumanie de la Biennale de Venise présentait en 2013 *An Immaterial Retrospective Of The Venice Biennale* d'Alexandra Pirici et de Manuel Pelmus. Les artistes ont interprété une centaine d'œuvres qui ont été présentées sur une centaine d'années dans le cadre de la Biennale. Sous la forme de tableaux présentés en continu pendant l'exposition, leur performance n'incluait aucun objet : seuls les corps prenaient la pose pour figurer les œuvres. Les performances de Vanessa Beecroft et les tableaux vivants de Claudie Gagnon qui évoquent ou font référence à des tableaux historiques, s'inscrivent également dans cette lignée. Cette approche est très critiquée, car elle permet à l'artiste de reperformance d'associer sa présence médiatisée à celle de l'artiste d'origine et, du même coup, de s'inscrire lui-même dans l'histoire de l'art. Il est difficile de ne pas nommer Marina Abramović, laquelle a formalisé certains principes directeurs de la reperformance avec *Seven Easy Pieces* (2005), une série dans laquelle elle reprenait elle-même sept performances marquantes de l'histoire de l'art. Installée sur une scène surélevée au centre de l'atrium du Guggenheim Museum, Abramović était inaccessible au public, faisant d'elle-même un véritable monument performatif. Pour Abramović, l'utilisation des images permet à la fois d'affirmer le statut de l'auteure et d'encadrer les reperformances. Elle en contrôle aussi la diffusion; il était en effet interdit au public de prendre des photos lors de sa rétrospective *The Artist Is Present* (2010), alors que c'est habituellement permis au MoMA.

Le plus souvent, la réactivation de performances antérieures permet, quant à elle, de rendre visible l'évolution des enjeux féministes dans le temps, et ce, en adaptant l'œuvre d'origine au contexte actuel. Le *reenactment* est alors souvent perçu comme

un moyen de transformer les mentalités, en offrant une expérience répétée qui passe par le corps et l'image, tant pour les personnes qui exécutent les actions que pour celles qui les regardent. Le public est souvent invité à s'appropriier le travail et à contribuer à sa documentation. Ainsi, l'artiste Boryanna Rossa perçoit plutôt le *reenactment* comme l'occasion d'établir un dialogue entre les différentes représentations du corps à travers le temps. Elle est consciente de la force de l'image et de son pouvoir légitimant, mais cherche plutôt à l'utiliser pour briser les stéréotypes véhiculés à travers la représentation du corps des femmes. Pour sa performance *Vitruvian Body* (2009), elle s'est fait coudre à une structure en référence à *L'Homme de Vitruve*. Alors qu'elle avait les membres étirés et la tête inclinée, elle invitait les gens à prendre le plus de photos possible, et ce, dans une volonté d'inonder le web de représentations du corps d'une femme selon les proportions idéales et d'en révéler les failles. Son action ne cherchait pas seulement à recréer l'œuvre de référence, mais permettait également une critique de cet idéal véhiculé encore aujourd'hui et de ses effets néfastes sur tous ceux - et particulièrement celles - dont le corps n'y correspond pas. En invitant le public à prendre part à la performance, elle faisait en sorte que les gens se l'approprient et créent leurs propres nouvelles mythologies.

Les opinions sont divisées à l'égard du *reenactment*. D'un côté, les théoriciens des *performance studies* y voient une forme de transmission qui résisterait aux pouvoirs politiques et économiques. En réhabilitant le corps, le *reenactment* permettrait de suspendre l'autorité de l'auteur et, contrairement au document, de se soustraire à la domiciliation archivistique. Les écrits de Rebecca Schneider (2001), qui m'ont fortement influencée, s'inscrivent dans cette lignée. Toutefois, Richard Schechner dans *Performance Studies : An Introduction* (2002) et Diana Taylor dans *The Archive And The Repertoire : Performing Cultural Memory In The Americas* (2003) ont également contribué à cette réflexion. D'autres théoriciens, comme Amelia Jones

(1997), voient plutôt dans le *reenactment* une forme d'institutionnalisation et de marchandisation des pratiques performatives. Le document est considéré quant à lui comme un élément qui fait partie de l'œuvre, voire une œuvre à part entière, comme c'est le cas chez Philip Auslander (2006). Pour ma part, bien que je m'intéresse au *reenactment* pour sa capacité à repenser l'archive, je suis consciente qu'il permet, ou du moins facilite la marchandisation de la performance. Le *reenactment* m'apparaît donc comme une approche historique à double tranchant, qui peut à la fois permettre une distanciation critique pour mieux saisir le présent et contribuer à un potentiel futur, et participer à la consolidation des valeurs patriarcales et capitalistes qui ont façonné l'histoire. Ainsi, au-delà de la reconnaissance de l'art performatif féministe, comment repenser le traitement artistique du passé d'enjeux féministes qui sont toujours actuels? Comment le faire de manière aussi percutante, mais dans un contexte social différent? Comment réactualiser et agir sur les problématiques liées au genre, dans le système patriarcal et capitaliste des sociétés occidentales contemporaines, qui maintient les femmes dans des rôles inférieurs et où l'action de résistance est récupérée, voire annihilée?

Ma propre approche du *reenactment* s'apparente à celle de la réactivation; je considère que plusieurs enjeux soulevés à travers des œuvres du passé sont toujours actifs aujourd'hui, et mon intérêt réside dans la manière de les réactiver en fonction du contexte actuel. Il ne s'agit toutefois pas pour moi de reproduire l'œuvre comme telle, mais plutôt de reprendre l'idée qui la sous-tend et d'être guidée par les motivations de l'artiste, influencé par son contexte ou en réponse à celui-ci. Mon approche du *reenactment* serait par conséquent de l'ordre de l'itération, c'est-à-dire par la répétition d'un processus qui, toutefois, transposé dans un nouveau contexte, n'aurait pas pour résultat un rendu formel conforme à l'œuvre originale. Il ne s'agit donc pas pour moi de permettre au public une expérience ici et maintenant d'une

œuvre passée, mais plutôt d'en activer les potentialités (Lepecki, 2015). L'itération implique aussi la répétition en boucle d'une opération, d'un raisonnement, jusqu'à ce qu'une condition particulière soit remplie. Dans ce sens, mon approche du *reenactment* ne reprend pas seulement l'idée derrière une œuvre, mais également la manière dont je l'aborde, qui se répète d'une performance à l'autre. Ainsi, j'ai choisi de réactiver chacune des œuvres à travers la même formule : l'inaction. Me contraindre à l'inaction a constitué pour moi un nouvel axe de recherche dans ma pratique, qui me permet d'expérimenter, dans la répétition, si le refus de produire est possible en tant que femme et artiste.

Ce mémoire fait état de trois séries de performances réalisées au cours de ma maîtrise en arts visuels à l'UQAM. Ces trois séries ont été pour moi l'occasion de reprendre le travail de six artistes (dans l'ordre) : Faith Wilding, Jeff Wall, Ian Wallace, Mare Tralla, Francesca Woodman et Vito Acconci. Aussi, étant donné la nature de ma pratique de performance, l'expérimentation constitue l'œuvre : je ne fais aucune pratique au préalable et je m'ajuste à ce qui se présente au fur et à mesure. J'établis toutefois le cadre de mes performances en amont, où je définis sur papier les paramètres principaux de mes performances. Ces paramètres me guident tout au long de mes performances et me permettent de maintenir ma position conceptuelle, fixée au préalable. L'expérimentation me permet de comprendre certaines choses que je n'aurais pu comprendre autrement, et ainsi pousser ma réflexion. De ces expérimentations, j'en tire donc des expériences, des constats et de nouvelles questions qui m'amènent à recommencer le processus et à entamer le prochain projet. Ma réflexion s'est donc développée d'une série de performances à l'autre, chaque série me permettant de développer un aspect particulier de ma pratique. En effet, chaque série se voulait l'occasion d'explorer davantage mon rapport à l'espace, au public, à mon processus.

Quant à la forme de mon mémoire, j'ai souhaité jouer sur l'idée de la boucle afin de rendre compte des répétitions et des allers-retours qui caractérisent mon processus de création. J'ai également tenu un journal de bord à la suite de chacune de mes performances afin de conserver une trace des pensées et des impressions qui m'habitaient à ce moment-là. J'ai demandé à des photographes de venir documenter chacune de mes séries. Toutefois, en raison de mes performances qui se déploient dans la durée et l'inaction, il semble que leur documentation photographique soit incapable de traduire leur temporalité. Alors que l'utilisation de ces images permet de donner un aperçu de mes performances, ce sont plutôt les extraits de mon journal de bord qui permettent de décrire les allers-retours de ma pensée, d'en révéler les répétitions et de témoigner des transformations qui opèrent. Pour cette raison, plutôt que de multiplier les images photographiques, j'ai privilégié l'insertion d'extraits de mon journal de bord au présent mémoire afin de témoigner de mes expérimentations. Et puisque chaque expérimentation est précédée d'une étape d'idéation qui se développe à l'aide de cartes conceptuelles, des plans partiels de ces cartes ont également été intégrés à mon mémoire afin d'informer sur chaque étape de mon processus.

J'aborderai chaque série de performances selon des focus différents, chaque série ayant été l'occasion pour moi de développer un enjeu particulier à ma pratique. Ainsi, je défendrai une approche anachronique des œuvres, qui permet un dialogue en termes de généalogie horizontale avec les artistes. La boucle sera privilégiée pour sa capacité à défaire le temps chronologique et permettre une analyse non linéaire des enjeux politiques qui le traversent. Le corps sera envisagé comme le lieu privilégié de l'archive, pour sa capacité à activer les potentialités d'une œuvre, sans figer l'intention de l'auteur. Je proposerai la répétition d'une expérience qui passe par le corps comme un moyen d'apprendre et de façonner la mémoire dans une perspective féministe.

Finalement, je questionnerai la notion de visibilité chez les femmes artistes et envisagerai l'inaction comme une forme de résistance collective face au capitalisme avancé.

Pour ma première série *Les attentes* (2015), mon intérêt pour les œuvres *Waiting* (1972) et *Wait With* (2008) de Faith Wilding consistait davantage au déplacement de son point de vue en fonction du contexte, qu'à sa performance originale. En effet, alors qu'elle considérait en 1972 l'attente comme un état de soumission chez les femmes, à cette époque exclues du monde des hommes, sa reprise de sa propre performance en 2008 proposait plutôt, maintenant que les femmes ont intégré le marché du travail, l'attente comme un acte de résistance, à la consommation et à la production forcée. Plutôt que de reprendre le poème sur l'attente que Wilding avait récité originalement, ou encore l'expression accablée qu'elle affichait dans sa première performance, il m'a semblé plus pertinent d'expérimenter l'attente comme un acte de résistance, tel qu'elle l'avait suggéré dans sa reprise. Pour ma série, présentée dans le cadre d'une exposition collective à l'UQAM à l'automne 2015, j'ai donc choisi d'attendre, littéralement, que l'exposition se termine. Assise dans un coin du CDEx, face à la rue et faisant dos à l'exposition, j'ai attendu pour toute la durée de l'exposition, soit sept jours, et pendant les heures d'ouverture, soit de 13 h à 18 h. Cette série m'a permis, d'une part, d'éprouver l'attente que Wilding subissait dans sa première performance, tant sur le plan physique que psychologique. En répétant encore et encore cette attente, j'ai pu en expérimenter les effets : le corps qui se raidit, puis s'affaisse; le sentiment de colère qui advient, puis la détresse, et finalement une sorte de lâcher prise. En contraste, cette série me permettait, d'autre part, de répondre à l'invitation de Wilding en transformant cette attente en acte de résistance : elle était active (plutôt que passive) et me donnait de la force, que je pouvais partager avec d'autres femmes. J'envisage ainsi le corps comme le lieu privilégié d'une archive

performative, en ce sens qu'il peut activer les potentialités d'une œuvre, et ce, sans figer l'intention de l'auteur. Dans ce sens, André Lepecki conçoit le *reenactment* comme « une approche active et génératrice du matériau historique » et envisage la réinterprétation comme « une forme d'historicité affective » où le corps serait le lieu privilégié d'une « archive constitutive et transformatrice » (2015, p. 36). Il s'est intéressé au travail de Julie Tolentino, danseuse et chorégraphe reconnue pour ses performances solo de longue durée, où son corps est soumis à des épreuves d'endurance et à des lésions corporelles. Pour *The Sky Remains The Same* (2008 à aujourd'hui), elle a repris l'œuvre *Self-Obliteration #1* (2007) de Ron Athey, en duo avec lui, où elle répétait ses actions à maintes reprises dans une volonté d'assimiler sa pièce devant le public et de transformer son corps en archive. Ce qui intéresse Tolentino consiste davantage à archiver la relation qui s'établit entre elle et l'artiste - et l'influence de cette relation sur sa pratique - que la reperformance d'une œuvre comme telle.

Je m'intéresse également aux œuvres qui soulèvent des enjeux féministes, même si ce ne sont pas *a priori* des œuvres féministes et de performance. Ainsi, pour ma seconde série *Artiste au travail* (2016), mon intérêt pour l'œuvre *Picture For Women* (1979) de Jeff Wall consistait non seulement en sa capacité à rendre visible la répétition d'un même sujet à travers le temps, c'est-à-dire l'autoreprésentation de l'artiste au travail, du peintre au photographe - son œuvre faisant elle-même référence à *Un Bar aux Folies Bergères* de Manet -, mais également la répétition d'un même enjeu, qui persiste malgré l'évolution du contexte, c'est-à-dire le rapport de force entre les genres encore présent dans le milieu artistique. Par conséquent, il m'apparaissait beaucoup plus intéressant d'expérimenter le rapport de force présent dans la photographie, plutôt que de la reproduire comme telle. En choisissant d'expérimenter moi-même la pose prise par le modèle de Wall, je me suis placée à nouveau devant une vitrine du

CDEX transformée en miroir pour toute la durée de l'exposition. J'engageais cette fois une réflexion sur mon statut en tant que femme, à la fois modèle et artiste. En empruntant le rôle de l'artiste et du modèle, du sujet et de l'objet, je pouvais établir un dialogue avec le spectateur puisque nous étions tous deux à la fois regardeurs et regardés. En privilégiant l'itération comme approche du *reenactment*, je crée une boucle qui défait le temps chronologique et permet une analyse non linéaire des enjeux politiques qui le traversent. La première répétition, soit du processus ayant mené à une œuvre, me permet de revisiter l'histoire pour contribuer au présent. La seconde répétition, soit d'une expérience répétée qui passe par le corps, m'apparaît comme un moyen d'apprendre et de façonner la mémoire en incarnant l'archive dans une perspective féministe. Selon la notion de performativité du genre, le genre n'est plus une identité stable qui influence nos actions, mais plutôt une identité construite par nos actions par leur répétition à travers le temps (Butler, 1988). Puisque ces actions répondent à une conception des rapports de genre dictée par une société à un temps donné, la transformation de genre est donc possible en brisant ce conditionnement par la répétition de gestes nouveaux. La répétition d'une même formule, sur plusieurs jours et pour chacune de mes performances, m'apparaît comme un moyen de prendre conscience des patrons de socialisation que j'ai intégrés et à en tordre certains maillons. L'usage de la durée dans mes performances me permet ainsi de m'engager dans une pratique de l'attention et de prise de conscience qui rend possible un dialogue avec d'autres artistes, à travers le temps, de façon non linéaire. Pour Rosi Braidotti, il s'agit de développer une contre-mémoire permettant autant de changer la valeur accordée et la représentation faite des femmes dans l'histoire patriarcale, que dans la construction de notre propre identité (2003).

Mon projet *Les attentes* (2015) constituait également un premier refus de produire, de performer : j'adoptais ainsi une toute nouvelle approche dans ma pratique. Dès lors, il

m'a semblé que je devais poursuivre dans ce sens et expérimenter ce que signifie et implique le refus, dans une approche conceptuelle, où je cherche à développer une réflexion critique sur les mécanismes qui sont reproduits par le système capitaliste et patriarcal des sociétés occidentales contemporaines. Alors que plusieurs artistes conceptuels ont tenté de se représenter en train de penser, peu d'entre eux sont des femmes. Si augmenter la visibilité des femmes artistes est justement l'un des enjeux féministes du *reenactement*, on peut comprendre que peu d'entre elles éprouvent le besoin de disparaître. Mais si la renommée d'un artiste comme Ian Wallace au sein du milieu artistique lui permettait de rendre apparent son refus de produire dans sa performance *At Work*, réalisée en 1983, comment rendre son refus visible lorsqu'on est invisible, c'est-à-dire une artiste pas ou peu connue du milieu? La notion de visibilité pose un regard critique sur un système de reconnaissance et questionne la possibilité, en tant qu'artiste, de maintenir une pratique en marge des impératifs de diffusion du système de l'art contemporain. Alors que j'avais auparavant expérimenté un contexte de vitrine dans un cadre institutionnel, j'ai été invitée à développer un projet dans la vitrine d'un ancien commerce abandonné, au coin des rues Sainte-Catherine Est et D'Orléans. Il m'a semblé alors que cette vitrine, précisément, pouvait rendre visible mon refus de produire par le paradoxe créé entre la fonction de la vitrine - montrer pour vendre - et mon inaction dans la durée. Pour ma troisième série *An Abstract Collecting Of Works* (2016), je souhaitais développer une série de performances où mes inactions se voulaient une réponse à l'artiste conceptuel Ian Wallace et son *concept d'ironie* (*At Work*, 1983), comme discours critique sur les femmes et la visibilité. Sur les cinq jours de l'exposition, j'ai choisi pour trois d'entre eux de réactiver les œuvres de trois artistes différents. Ainsi, je me suis intéressée à la série photographique *Written Into Space* (2010) de Mare Tralla : nue, coincée sous le lit, la table ou dans le cabanon, elle traite de la vision dualiste qui divise notre expérience privée et publique, avec pour conséquence le sentiment de n'être jamais tout à fait à notre place. J'avais cette fois fermé l'espace de vitrine de manière à y être entièrement, soit de la tête aux pieds. Comme Tralla, coincée dans un espace exigu et

tapie sous une chaise, j'étais complètement exposée et devenais accessible, vulnérable. Contrairement aux passants qui étaient libres de me regarder et de partir, je ne pouvais pas prendre mes distances et me détacher de leur regard. Je ne donne rien à voir, mais ne cherche pas à m'effacer : mon travail avec la vitrine me permet à la fois d'être présente et de me garder à distance, d'être perméable à mon environnement tout en refusant de me donner en spectacle. C'est précisément le contexte de vitrine qui permet de rendre visible mon refus de produire en indiquant que je ne fais rien *volontairement*.

Je me suis également intéressée à la photographie *From Space*² de la série réalisée par Francesca Woodman à Providence (Rhode Island) en 1976. Nue, elle est cachée en partie derrière des morceaux de tapisserie arrachés du mur. Dans cette série, elle cherchait à se fondre dans la structure d'une maison en ruines, y prenant des images floues ou déformées de son corps. Elle s'intéressait au rapport du corps à l'espace et tentait de brouiller les frontières entre les deux. Cachée pendant cinq heures derrière une tapisserie installée sur le mur du fond de la vitrine, je souhaitais me fondre complètement à l'espace. Pourtant, la bosse créée dans la tapisserie par mon corps était si importante que le ridicule de la stratégie déployée devenait évident et révélait le caractère impossible de ce que j'entreprenais. Obligée de retenir certaines parties de la tapisserie en tension avec mon corps, j'éprouvais l'espace même dans lequel je tentais de me fondre. S'il m'était impossible d'échapper complètement au statut d'objet, tenter de me cacher dans cet espace de vitrine me permettait toutefois de rendre cet échec visible. Par ailleurs, contrairement à plusieurs artistes conceptuels qui ont tenté de *s'invisibiliser* - notamment en demandant à d'autres de réaliser leurs œuvres - je ne souhaite pas disparaître. En tant que femme, il s'agit plutôt de me soustraire d'un système patriarcal et capitaliste qui ne me permet pas d'*apparaître*. Ainsi, mes performances me permettent à la fois de rendre visibles ma volonté de devenir sujet et

la difficulté à y parvenir en tant que femme. Si la représentation des femmes - et du corps des femmes - ne peut se faire en dehors de l'hégémonie du désir des hommes, rejeter la représentation de ce corps féminin peut, selon Peggy Phelan, permettre une nouvelle forme de représentation entre-deux, entre présence et absence (1993). Il ne s'agit pas de refuser toute représentation du corps des femmes, mais plutôt de le faire en rendant visible ce qu'il nous en coûte.

Mon attention s'est finalement portée sur la performance *Seedbed* (1972) de Vito Acconci. Couché sous un faux plancher en pente créé dans la galerie, il se masturbait huit heures par jour pendant trois semaines en murmurant ses fantasmes aux visiteurs dont il entendait les pas, le tout transmis par le biais de haut-parleurs. Pour la dernière performance de cette série, il m'apparaissait nécessaire de poser un geste aussi radical que de ne plus y être du tout. Couchée sous la plate-forme qui créait le plancher de l'espace de vitrine, cette fois à la vue des gens qui entraient dans l'espace d'exposition, je rendais visible le fait que j'étais volontairement absente de la vitrine, sans briser le contrat que je m'étais fixé quant à mon expérience soutenue et répétée sur les lieux. Si mon travail avec la vitrine me permet de rendre visible ma difficulté à apparaître en tant que femme, mon inaction me permet de *tenir* ma position conceptuelle et politique. Dans ce sens, Rebecca Schneider propose de considérer la performance non pas comme une pratique éphémère qui ne laisse aucune trace, mais plutôt qui perdure en s'inscrivant dans le corps par ses gestes répétés (2001). Le *reenactment*, tout comme le rituel, en tant qu'« *act of remaining* », serait non seulement un moyen de ne pas disparaître, mais s'affirmerait également comme une « contre-mémoire » permettant d'exister en marge des structures établies et de leurs impératifs économiques et politiques (Schneider, 2001, p. 103). *To remain* signifie à la fois rester en place et continuer à exister, tenir et se garder.

Ces trois séries m'ont menée à une dernière, celle-ci présentée comme projet de fin de maîtrise. Au moment du dépôt de mon mémoire, cette dernière série de performances n'est pas encore réalisée et en est à son étape de conceptualisation. Elle sera réalisée à la HALTE, le centre de documentation mobile de DARE-DARE, situé dans un terrain vague au coin des rues Atwater et Greene. Pour ma dernière série, je souhaite pousser mon approche de l'itération et intégrer d'autres personnes à même mon processus de création. Pour y arriver, je compte réactiver les recherches d'Adrian Piper autour de son oeuvre *Concrete Infinity Documentation Piece* (1970) qui consiste en un document de cinquante-sept pages dans lequel elle a pris des photos d'elle-même et noté ses actions quotidiennes durant cinq semaines à l'été 1970. Elle s'intéressait à la rétroaction comme dispositif culturel et cherchait à résoudre la tension entre l'artiste sujet et objet. Pour ma dernière série *Resisting Object - Dis/appearing Subject* (2018), j'instaurerai la boucle suivante : réactiver les recherches de Piper en investissant l'espace de vitrine pendant cinq heures; inviter une personne à documenter et commenter; proposer une nouvelle performance de cinq heures à partir de cette nouvelle traduction; répéter l'opération cinq fois, à raison d'une performance aux cinq jours. La documentation de cette dernière série, qui sera ajoutée en annexe de ce mémoire, sera constituée uniquement de celle produite par les personnes invitées, ainsi que nos échanges, afin de générer un espace de rétroaction où il me sera possible de proposer une « forme performative d'archive » (Schneider, 2001). Non seulement le travail d'une autre artiste servira de matériau, mais également mon propre travail, au moment même où je le fais. Il s'agit pour moi de rendre visible la boucle qui caractérise à la fois mon approche du *reenactment* et mon processus de création lui-même. En effet, mes projets ne sont jamais une finalité puisqu'ils soulèvent de nouvelles questions dans le faire, questions auxquelles le prochain projet tentera de répondre. Mon processus artistique m'apparaît donc comme une boucle qui me permet de remanier sans cesse mon propre travail et de m'opposer à la finalité d'une idée, d'une œuvre.

CHAPITRE I

MON APPROCHE DU *REENACTMENT* : L'ITÉRATION

Journal de bord, jour 1, projet *Les attentes* :

J'attends. Cinq heures par jour pendant sept jours. C'est exigeant de ne rien faire, de s'obliger à ne rien faire d'autre que penser. J'écris seulement sur mon expérience qu'après mes attentes, pour éviter de m'occuper avec l'écriture. J'aimerais être capable de décrire les allers-retours de ma pensée. L'écriture exige une narration linéaire qui m'empêche de traduire les sauts de mon esprit. Développer une pensée libre de toute finalité. Expérimenter une sorte d'état de suspension, entre deux usages fonctionnels et productifs de mon temps.

1.1 Le choix des œuvres

L'objectif de ma recherche est de parvenir, par le biais du *reenactment*, à établir un dialogue en termes de généalogie horizontale avec les artistes qui contribuent aux enjeux féministes depuis les années 60 à aujourd'hui, mais également avec le public, témoin et/ou participant de mes performances. C'est que plusieurs enjeux soulevés par des œuvres du passé sont toujours actifs aujourd'hui et mon intérêt réside dans la manière de les réactiver en fonction du contexte actuel. L'anachronisme, qui consiste à ne pas remettre un événement à sa date ou dans son époque, permet, selon Giorgio Agamben, une distanciation critique nécessaire pour mieux saisir le temps présent

(2008). Agamben préconise une pratique anachronique tant pour le penseur que pour le créateur afin de ne pas se laisser étourdir par les événements immédiats et ainsi conserver une attention détachée, une certaine absence face à son présent (2008). « La contemporanéité est donc une singulière relation avec son propre temps, auquel on adhère tout en prenant ses distances; elle est très précisément la relation au temps qui adhère à lui par le déphasage et l'anachronisme » (Agamben, 2008, p. 11). Si les enjeux féministes reviennent à travers les époques, les pratiques féministes, pour les aborder, s'adaptent en fonction du contexte. Ainsi, traiter des différentes approches d'un même enjeu à travers le temps permet non seulement de montrer l'évolution du contexte, mais également d'y porter un regard critique. La réactualisation d'œuvres antérieures devient alors un geste de réappropriation qui s'inscrit dans la continuité des luttes féministes.

Dans ce sens, l'artiste Boryanna Rossa¹ perçoit le *reenactment* comme l'occasion d'établir un dialogue entre les différentes représentations du corps à travers le temps, lesquelles s'entrelacent et s'entrechoquent². Même si certaines des performances réalisées dans les années 60 et 70 ont eu un impact sur sa propre pratique, puisqu'elle appartient à une autre génération, elle considère qu'elle ne pourrait rendre convenablement le caractère d'une œuvre du passé sans l'adapter au contexte actuel.

¹ Originaire de Bulgarie, Boryanna Rossa vit actuellement aux États-Unis. Artiste en performance, vidéo et photographie, elle travaille sur les sujets d'identité, de genre, et les problèmes liés à la marginalité. L'une de ses performances les plus connues, *The Last Valve –the Revolution of the Species* (2004), consistait à se coudre le vagin symboliquement pour faire référence à l'humain du futur idéal, sans genre. Pour en connaître davantage sur son travail, voir le site web de l'artiste : <http://boryanarossa.com> (Consulté le 17 novembre 2016).

² <http://boryanarossa.com/on-focus-the-interior/> (Consulté le 17 novembre 2016).

Dans sa performance *Deconstruction Of Valie Export* (2013), qui consistait en un *reenactment* de *Touch And Tap TV* (1968), Rossa invitait le public à toucher sa poitrine enfermée dans une boîte et cachée derrière un rideau, reprenant la proposition initiale de VALIE EXPORT. Toutefois, c'est l'inexistence de poitrine à laquelle le public était confronté, Rossa ayant subi une double mastectomie suite à un cancer du sein. Cette relecture permettait de rendre visible le nouveau contexte avec lequel les femmes doivent négocier, contexte marqué par les tabous qui entourent les suites du cancer du sein. Pour *On Focus : The Interior* (2015), un hommage à la performance *The Interior Scroll* (1975) de Carolee Shneeman, Rossa a sorti un rouleau de papier de son vagin et l'a lu, comme l'a fait Shneeman, mais le texte consistait en une liste exhaustive des surnoms dégradants utilisés sur le web pour parler du vagin, contrairement au texte original qui consistait en un éloge de celui-ci. Cette opposition lui a permis d'engager un dialogue avec le public sur les nouveaux territoires de lutte que représente le web, lequel permet de véhiculer tant les discours féministes que misogynes.



Figure 1.1 Boryanna Rossa, *Deconstruction Of Valie Export* (2013) et *On Focus : The Interior* (2015)

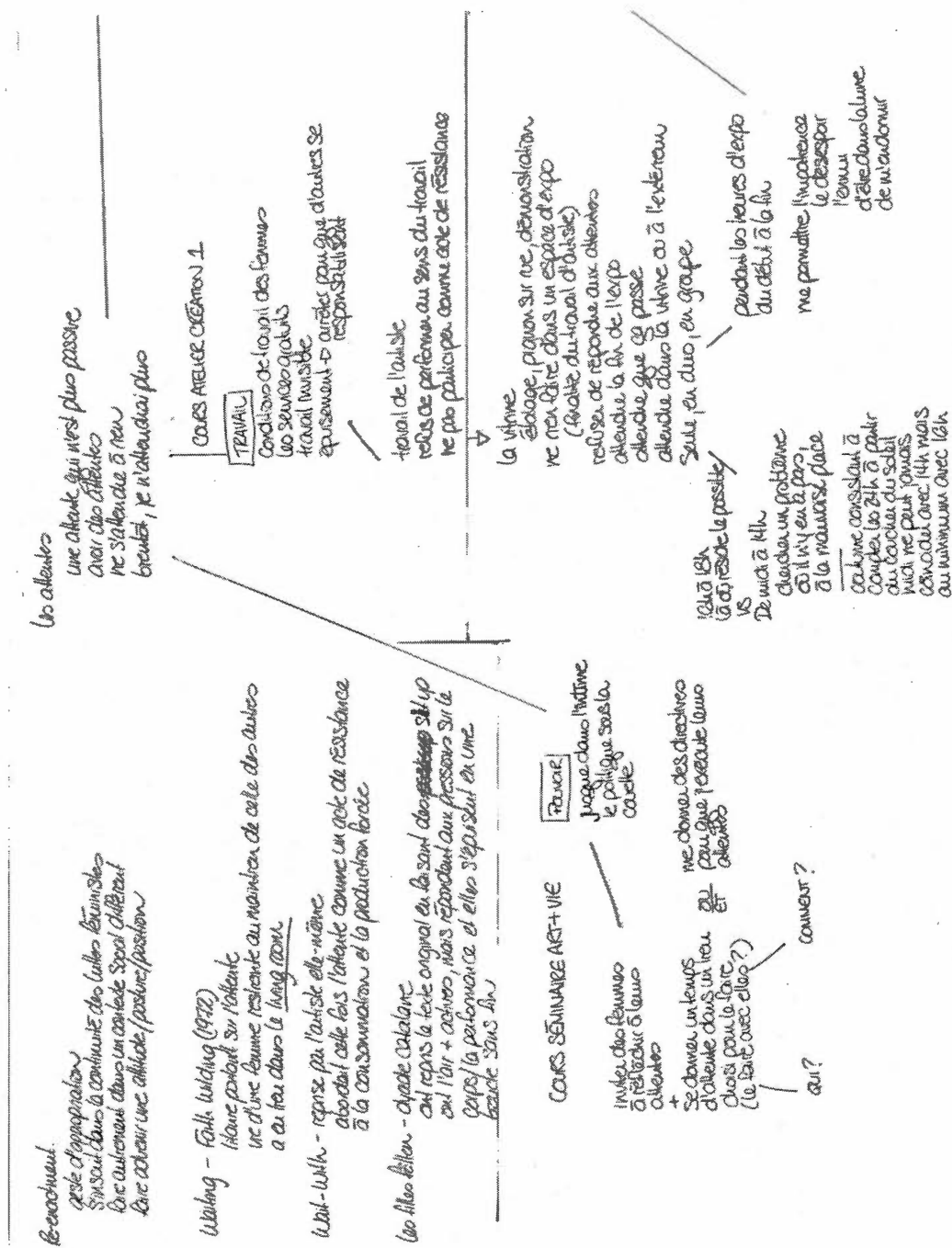
Je m'intéresse à une ou un artiste non pas pour son œuvre, mais plutôt aux enjeux qu'il pointe dans son temps. Il ne s'agit toutefois pas pour moi de reproduire l'œuvre comme telle, mais plutôt de reprendre l'idée qui la sous-tend et d'être guidée par les motivations de l'artiste, influencé par son contexte ou en réponse à celui-ci. C'est que je perçois l'œuvre comme un indice du rapport de l'artiste à sa réalité et c'est ce rapport que je cherche à transposer dans le contexte actuel, en lien avec ma propre réalité. J'effectue donc davantage la transposition d'un processus menant à une œuvre plutôt que de son rendu final. Mon approche du *reenactment* serait par conséquent de l'ordre de l'itération, par la réactivation d'un processus qui, transposé dans un nouveau contexte, n'a pas pour résultat un rendu formel conforme à l'œuvre originale. Au début de ma maîtrise, je me suis d'abord intéressée aux performances *Waiting* (1972) et *Wait With* (2008) réalisées par l'artiste Faith Wilding. Elle considérait en 1972 l'attente comme un état de soumission chez les femmes, à cette époque exclues du monde des hommes. Assise dans un coin, elle lisait un poème sur l'attente qui décrivait la vie d'une femme restreinte au maintien de celle des autres. Sa reprise de sa propre performance en 2008 proposait plutôt, maintenant que les femmes ont intégré le marché du travail, l'attente comme un acte de résistance, à la consommation et à la production forcée. Elle invitait également d'autres artistes à s'approprier sa performance et à réfléchir avec elle à l'évolution du statut des femmes. J'ai décidé de ne pas reprendre le texte de Faith Wilding, élément central dans sa première performance, mais plutôt de performer l'attente dont elle parle, une attente qui correspond à sa relecture en 2008 et qui permet d'agir sur le contexte actuel, pressurant, dont les femmes n'échappent pas maintenant qu'elles ont intégré le milieu du travail. Pour mon projet, présenté dans le cadre d'une exposition collective à l'UQAM à l'automne 2015, j'ai donc choisi d'attendre, littéralement, que l'exposition se termine. Assise dans un coin du CDEx, face à la rue et faisant dos à l'exposition, j'ai attendu pour toute la durée de l'exposition, soit sept jours, et pendant les heures d'ouverture, soit de 13 h à 18 h. Cette inaction constituait pour moi un refus de performer, en tant que femme, artiste, étudiante.



Figure 1.2 Faith Wilding, *Waiting* (1972) et *Wait With* (2008) et *Les attentes* (2015)

Il ne s'agit donc pas pour moi de permettre au public une expérience ici et maintenant d'une œuvre passée, mais plutôt, comme le propose André Lepecki, « d'identifier dans l'œuvre du passé des champs créatifs encore non épuisés de possibilités impalpables » et d'activer « ces champs qui touchent au possible » (2015, p. 40). Selon Lepecki, cette approche du *reenactment* permettrait de « réinterpréter une œuvre non pas pour la figer, mais pour en "déverrouiller" les possibilités que l'œuvre originale "gardait en réserve" » (2015, p. 41). L'itération me permet donc d'aborder une œuvre du passé en fonction du contexte actuel et de générer de nouveaux questionnements que le contexte de la proposition originale ne permettait pas nécessairement de soulever. Mon choix d'une œuvre est guidé par le nouveau contexte dans lequel elle s'inscrit et ma capacité à la faire dialoguer avec lui. Pour Philip Auslander, si certaines œuvres nous semblent dépassées, ce n'est pas qu'elles ne sont plus significatives aujourd'hui, mais plutôt que le contexte qui les nourrissait n'existe plus (2010). Auslander reprend l'argument de Hans-Georg Gadamer : « *in order for a work to be meaningful, we must experience it as contemporaneous* », c'est-à-dire qu'il doit « se présenter à nous

comme actuel » et nous permettre de « l'expérimenter comme le présent » (2012, p. 272). Notre compréhension d'une œuvre passée sera par conséquent actuelle et non identique à la compréhension du public original (Auslander, 2010).

Figure 1.3 Carte conceptuelle (extrait) : projet *Les attentes* (2015)

1.2 Mon rapport au document

Pour plusieurs théoriciens, la documentation photographique des performances est dévalorisée, considérée comme incapable de transmettre l'expérience réelle de la performance (Phelan, 1993; Schneider, 2005). D'autres théoriciens tendent plutôt à réhabiliter les images tirées de performances, lesquelles se voient même accorder un statut artistique à part entière (Auslander, 2006). Amelia Jones notamment, défend que l'expérience de la performance n'est pas moins valable à travers sa documentation (1997). Pour Jones, l'expérience *live* d'une performance ne serait pas plus « vraie » qu'à travers sa documentation, puisque la performance instaure un espace intersubjectif entre elle et le public, qui laisse une place à l'interprétation subjective des spectateurs (1997). Consciente que je n'ai accès aux œuvres qu'à travers leur documentation, je considère que c'est à la fois la performance préliminaire et sa documentation qui constituent l'œuvre. Je m'intéresse donc non seulement à des œuvres du passé, mais également à leur documentation : ce qui a été documenté et l'impact de cette documentation aujourd'hui dans la réception des œuvres. Inversement, mon intérêt se porte aussi sur des œuvres photographiques qui ont fortement impliqué le corps dans leur conception. Dans le même sens qu'Auslander, je ne prétends pas avoir accès à l'expérience de l'œuvre originale, mais en faire une expérience différente à travers sa documentation, teintée par ma compréhension / mon interprétation actuelle de l'œuvre passée (2010). Ainsi, je suis consciente que je travaille à partir de mon expérience de la documentation des œuvres et non de l'expérience physique de l'œuvre originale; cela dit, je ne crois pas non plus que cette expérience soit moins valable, seulement différente. Dans *Digital Liveness : A Historico-Philosophical Perspective*, Auslander traite des origines du *live* (2012). Le terme *live* est apparu avec la naissance de la radio et répondait au besoin des gens de savoir si ce qu'ils écoutaient était en direct ou enregistré. Puisque le contenu enregistré était surtout diffusé par les chaînes ayant peu de moyens, il était alors mal

perçu, considéré comme inférieur. Cette perception négative a eu pour effet d'entraîner une « opposition » entre le contenu *live* et enregistré, plutôt qu'une « complémentarité » (Auslander, 2012, p. 5). Cette perception persiste encore aujourd'hui, malgré l'avènement des médias interactifs.

Avec *Seven Easy Pieces*, une série présentée en 2005 au Musée Guggenheim et dans laquelle elle reprenait elle-même sept performances marquantes de l'histoire de l'art, Marina Abramović a formalisé certains principes directeurs du *reenactment*, notamment concernant le droit d'auteur et l'obtention de l'accord de l'artiste. Elle a toutefois apporté plusieurs changements aux œuvres originales et choisi d'en reperformer seulement certaines parties. Abramović considère que ces changements entre l'original et sa recreation permettraient de préserver la mémoire d'un art vivant desservi par la documentation qui en témoigne, incapable de transmettre l'expérience réelle (Boucher, 2015). Grâce aux modifications apportées, le public contemporain n'ayant pu accéder aux propositions historiques pourrait ainsi expérimenter ces œuvres en temps réel (Boucher, 2015). Il est intéressant de soulever qu'Abramović a notamment choisi de reperformer la célèbre photographie *Action Pants : Genital Panic* (1969) de VALIE EXPORT - où l'artiste est assise, les jambes écartées, un triangle découpé dans l'entrejambe de son pantalon, exhibant son sexe, une mitrailleuse dans les mains - plutôt que la performance *Genital Panic* (1969) à laquelle la photo ferait référence - où l'artiste serait entrée dans une salle de cinéma, l'entrejambe de son pantalon découpé, et aurait exhibé son sexe à la hauteur du visage des personnes présentes, les confrontant à une « vraie femme ». Dans la performance originale, dont nous n'avons aucune documentation visuelle, VALIE EXPORT n'aurait pas utilisé de mitrailleuse : celle-ci a été ajoutée pour la photographie afin que l'image produite puisse traduire le rapport tendu entre les genres par l'appropriation de l'artiste du symbole phallique que représente le fusil. C'est donc la photographie,

laquelle constitue elle-même une œuvre performative forte, qui a été associée par le public et par l'histoire de l'art à l'œuvre de VALIE EXPORT, et non la performance originale. Dans *Photography Between Poetics And Politics*, Mechtild Widrich souligne qu'en reperformant la photographie, Abramović a choisi d'incarner la présence imaginaire et médiatisée de l'œuvre plutôt que la présence « authentique » de l'artiste lors de la performance originale (2008). Installée sur une scène surélevée au centre de l'atrium du Guggenheim Museum, plutôt que dans une salle de cinéma, Abramović, inaccessible au public, a fait d'elle-même un monument performatif lui permettant d'associer sa présence médiatisée à celle de VALIE EXPORT.



Figure 1.4 Marina Abramović, *Seven Easy Pieces* (2005)

Cette utilisation du document chez Abramović soulève la question de la valeur indicielle que nous accordons à l'image photographique, laquelle agirait comme preuve qu'une performance a bel et bien eu lieu. Pour Jones, « *the body art event needs the photograph to confirm its having happened; the photograph needs the body art event as an ontological "anchor" of its indexicality* » (1997, p. 16). Quant à moi, j'envisage l'image photographique davantage comme un script, pour sa fonction notationnelle plutôt que pour sa valeur indicielle. De la même manière, Liz Kotz

envisage la photographie non pas comme une documentation, mais comme un outil permettant d'amener certaines spécifications (2005). Entre la notation et la performance, la photographie agirait comme un « *recording mechanism for specific realizations of general schemas* » (Kotz, 2005, p. 15). Abordée de cette manière, l'image photographique ne sert plus de preuve que la performance a eu lieu, mais informe plutôt sur certains choix de l'artiste. La photographie est envisagée comme une partition qui, comme chez plusieurs artistes conceptuels, est destinée à permettre une réalisation ultérieure des actions prescrites (Kotz, 2005). Pour Nelson Goodman, l'œuvre est considérée comme une entité dynamique qui nécessite d'être activée; et la notation permet de l'aborder dans son processus de constitution (1996). La notation condense l'œuvre sous sa forme idéale : elle implique donc une dimension exploratoire et non délimitée, qui permet une grande liberté dans son exécution (Genette, 1994). Contrairement à Abramović, il ne s'agit pas de reproduire l'image, mais de l'interpréter en fonction d'un nouveau contexte et de proposer une réécriture de l'œuvre.

Je ne reconnais pas non plus l'autorité traditionnellement attribuée à l'artiste : je prends la liberté de retravailler la forme et le sens de l'œuvre et ce, sans autorisation de l'artiste. Sans souci que l'œuvre de référence soit nécessairement identifiée par le public, elle est toutefois indiquée dans le descriptif de mes performances, afin d'informer le public de ma démarche. Pour Lepecki, « l'un des actes politiques » de la réinterprétation consiste justement à « suspendre l'économie de l'auteur autoritaire » (2015, p. 47). Pour Abramović, l'utilisation qu'elle fait des images lui permet pourtant à la fois d'affirmer son statut d'auteure et d'encadrer ses reperformances. Dans *The Artist Is Present*, une rétrospective de ses performances présentée au MoMA en 2010, la mise en scène de la présence de l'artiste était marquante : Abramović, vêtue d'une longue robe de couleur unie, était installée au centre de l'atrium, l'éclairage braqué sur

elle (Schneider, 2014). Protégée par des gardes, un espace immense la séparait des gens qui l'observaient et attendaient en ligne pour s'asseoir tour à tour devant elle. L'exposition présentait également des photographies de ses performances originales et des reperformances exécutées en temps réel par des artistes de performance et danseurs formés par Abramović elle-même (Schneider, 2014). Schneider souligne qu'à travers la multiplication des reproductions, Abramović, tout en cherchant à honorer son œuvre, capitalisait sur un art qui se voulait à l'origine non reproductible (2014). Si l'usage de la répétition en art a pour fonction la construction sociale de sens, elle est également un fort moyen de légitimer des pratiques (Jones, 2011). Dans le même sens que Schneider (2014), il m'apparaît évident que l'objectif visé par Abramović, bien que soucieuse de préserver l'essence de son art, était de s'inscrire pour de bon dans l'histoire de l'art en usant des moyens de médiation mis à sa disposition. Elle en contrôle également la diffusion; il était en effet interdit au public de prendre des photos lors de l'exposition *The Artist Is Present* (2010), alors que c'est habituellement permis au MoMA (Bénichou, 2011). Le dispositif déployé autour d'elle dans l'atrium permettait de documenter sa performance sans être gêné par la présence du public, voire en l'évacuant complètement. La documentation, qui consiste en des portraits en gros plans d'elle et de chaque personne s'étant assise devant elle, donne en effet l'impression d'être seule avec elle et d'expérimenter la performance en direct. Cette impression de réel, qui persiste dans la documentation, a pour effet de renforcer l'aura autour de la présence de l'artiste (Bénichou, 2011).



Figure 1.5 Marina Abramović, *The Artist Is Present* (2010)

Que ce soit dans la rareté de l'image (l'unique photographie d'*Action Pants : Genital Panic* (1969) de VALIE EXPORT) ou dans sa profusion (l'utilisation des canaux collaboratifs par Abramović pour en augmenter la diffusion), l'image est centrale dans la création du mythe de l'artiste. Consciente de la force de l'image et de son pouvoir légitimant, Rossa cherche quant à elle à l'utiliser pour briser les stéréotypes véhiculés à travers la représentation du corps des femmes. Pendant sa performance *Vitruvian Body* (2009)³, elle discutait avec le public de la création du mythe de l'artiste en performance à travers la documentation et incitait les gens à prendre le plus de photos possible⁴. Nue, les bras et les jambes insérés dans des ouvertures pratiquées dans un

³ Performance réalisée à Berlin pour *re.act.feminism*, un projet d'archives mobiles constitué de documents, de vidéos et de performances qui a circulé à travers l'Europe de 2011 à 2013.

⁴ http://www.reactfeminism.org/nr1/artists/rossa_en.html#rossa (Consulté le 17 novembre 2016).

énorme cercle en métal, Rossa se faisait coudre à la structure par un collègue, l'artiste Oleg Mavromatti. Elle faisait référence à *L'Homme de Vitruve*, ce dessin réalisé par Léonard de Vinci qui représente les proportions idéales du corps de l'homme selon les études de l'architecte Vitruve. Les membres étirés, la tête inclinée, son action consistait en une critique de cet idéal véhiculé encore aujourd'hui et de ses effets néfastes sur tous ceux - et particulièrement celles - dont le corps n'y correspond pas. Elle partageait aux gens sa volonté d'inonder le web de représentations du corps d'une femme selon les proportions idéales et d'en révéler les failles. Ce travail collaboratif avec le public est présent dans l'ensemble de ses œuvres récentes et reflète son désir que les gens s'approprient et créent leurs propres nouvelles mythologies. Auslander considère que les documents tirés d'une performance font office d'œuvre une fois que celle-ci a eu lieu, puisque c'est à travers ces documents que les gens pourront expérimenter la performance (2006). Dans ce sens, il suggère qu'une photographie puisse être performative et avance même l'idée qu'une performance ait originalement eu lieu ou non n'a pas d'importance (Auslander, 2006). Dans le cas de Rossa, la performance semble un prétexte aux images photographiques, lesquelles permettent « une forme d'appropriation et de dissémination qui révèlent les problèmes liés au genre et à la culture » (Knaup, 2014, p. 76). Tout comme Rossa, mon approche du *reenactment* permet une forme d'appropriation et de transformation, mais celle-ci opère davantage à travers la répétition du geste que dans la multiplication des images. Puisque mes performances se déploient dans la durée, il semble que leur documentation photographique soit incapable de traduire leur temporalité. Alors que l'utilisation de cette documentation permet de donner un aperçu de mes performances, ce sont plutôt les extraits de mon journal de bord, rédigé à la suite de chacune de mes inactions, qui permettent de décrire les allers-retours de ma pensée, d'en révéler les répétitions et de témoigner des transformations qui opèrent.



Figure 1.6 Boryanna Rossa, *Vitruvian Body* (2009)

1.3 La place du corps

Journal de bord, jour 2, projet *Les attentes* :

État méditatif, comme pour économiser mon énergie. Toujours le même itinérant, assis de l'autre côté de la rue. Les lumières de l'UQAM s'allument à 16 h. Les lampadaires vers 16 h 30. Les moineaux se tiennent près des lumières, pour la chaleur sans doute. Plus il fait noir, plus les gens se pressent. Dès que je me suis mise à regarder l'heure, c'est devenu interminable. Une fille était assise sur un banc et ne pouvait s'empêcher de gigoter ses pieds au rythme de sa bouche qui mâchait son lunch. Mâche quick mâche quick.

Le corps m'apparaît comme le lieu privilégié d'une archive performative qui peut activer les potentialités d'une œuvre, et ce, sans figer l'intention de l'auteur. Dans ce sens, Lepecki conçoit le *reenactment* comme « une approche active et génératrice du

matériau historique », plutôt que « réactive et imitative », et un moyen de « résister aux structures disciplinaires et de contrôle » (2015, p. 36). Il envisage la réinterprétation comme « une forme d'historicité affective » (2015, p. 47) où le corps serait le lieu privilégié d'une « archive constitutive et transformatrice » (2015, p. 46) :

« Comprendre [...] la danse comme un système intersubjectif, transhistorique et dynamique d'incorporations et d'ex-corporations, c'est comprendre la danse non seulement comme ce qui *passé* (dans le temps et dans l'espace), mais aussi ce qui se passe (entre et à travers les corps des danseurs, des spectateurs, des chorégraphes) et comme ce qui, aussi, *revient* toujours. La danse est la circulation et le retour des formations et transformations corporelles au moyen des ex-corporations et incorporations de flux d'affects (ou flux de singularités affectives) » (2015, p. 58).

Il s'est intéressé à la série *The Sky Remains The Same* (2008 à aujourd'hui) de Julie Tolentino, danseuse et chorégraphe. Pour cette série, Tolentino tente de faire de son corps une archive en reproduisant chaque œuvre choisie à maintes reprises avec l'artiste, et ce, jusqu'à sa mort. Depuis 2008, elle archive le travail de Franko B, Ron Athey, Lovett/Codgnone, David Rousseve et David Dorfman⁵. Sa reprise de l'œuvre *Self-Obliteration #1* (2007) de l'artiste Ron Athey a donné lieu à une performance en duo présentée en 2009. Celui-ci, après avoir enlevé des aiguilles enfoncées dans son crâne, peignait de son sang deux grands panneaux de verre, devant Tolentino, immobile et attentive. Une fois l'action terminée, il recommençait, cette fois accompagné par Tolentino qui exécutait la même action dans une volonté d'assimiler sa pièce devant le public et de transformer son corps en archive. Pour Lepecki, *The Sky Remains The Same* « révèle en quoi la réinterprétation est une forme d'historicité affective qui exploite les futurités en libérant le fait passé de ses multiples

⁵ [http://julietolentino.com/TOLENTINOPROJECTS/Performance/Entries/2008/1/1_THE_SKY_REMAINS_THE_SAME_\(ongoing\).html](http://julietolentino.com/TOLENTINOPROJECTS/Performance/Entries/2008/1/1_THE_SKY_REMAINS_THE_SAME_(ongoing).html) (Consultée le 16 octobre 2017).

"domiciliations" archivistiques », en particulier l'intention de l'auteur, « comme autorité dominante sur les survivances de l'œuvre » (2015, p. 47). L'œuvre ne serait en fin de compte que l'une des nombreuses possibilités du processus qu'elle sous-tend. Et le corps semble pouvoir archiver les potentialités d'une œuvre de par sa capacité à les laisser circuler.



Figure 1.7 Julie Tolentino, *The Sky Remains The Same* (2009)

L'idée d'archiver une œuvre dans un corps soulève le problème de sa précarité. Pour Lepecki, c'est justement cette précarité qui permet de « détourner la notion d'archive de celle de dépôt documentaire » où la « mobilité [du corps] apparaît comme constitutive [d'une] archive transformatrice, [...] performative » (2015, p. 46). Si, comme Tolentino, mes performances consistent à joindre le processus d'autres artistes au mien, la durée de mes performances m'apparaît correspondre au temps nécessaire à leur inscription dans mon propre processus artistique. La temporalité propre au corps semble donc aussi permettre une archive mobile, non linéaire. Dans *Corporealities* :

Dancing, Knowledge, Culture And Power, Peggy Phelan s'est intéressée aux études de cas de Freud et Breuer sur l'hystérie, en tant que première maladie pour laquelle les psychanalystes ont développé une histoire du symptôme et son origine, et où l'histoire du corps du patient devait être racontée (1996). La psychanalyse suggère que le corps ne répond pas à une logique linéaire du temps, et qu'il organise son expérience du monde différemment de la conscience. L'analyse des symptômes (ou manifestations) du corps permet donc de rétablir cet écart (qui créerait l'inconscient) entre le corps et la conscience. Phelan suggère que la danse rejoint la psychanalyse dans sa conception d'une temporalité propre au corps, en ce sens qu'elle peut être perçue comme l'élaboration des temporalités possibles du corps, interprétées en mouvements : « *while it is true that bodies usually manage to move in time and space, dancing consciously performs the body's discovery of its temporal and spatial dimensions* » (1996, p. 94). La psychanalyse repose sur la force réparatrice du discours narratif et rejoint ainsi la notion de performativité. Alors que l'hystérie serait le résultat d'un déni du corps, marqué par certains événements traumatisants, le fait de recréer ces événements permettrait de se les réapproprier et d'être ainsi en mesure de passer à autre chose : « *in re-enacting the traumatic event, [we] transform [our] private theater into a social space, and create it as a space for an other* » (Phelan, 1996, p. 99). De la même manière, pour Phelan, la danse, dans son interprétation du mouvement du corps, serait un moyen d'accéder à des expériences subjectives et de les exprimer, et permettrait ainsi de briser l'ordre imposé aux (corps des) femmes. Tolentino est reconnue pour ses performances solos de longue durée, où son corps est soumis à des épreuves d'endurance et à des lésions corporelles⁶. Son approche reflète un désir de façonner une mémoire subjective qui va à l'encontre de celle dominante -

⁶ Voir le site web de l'artiste : www.julietolentino.com (Consulté le 1^{er} décembre 2016).

blanche et hétéronormative - en proposant le corps comme site de la mémoire⁷. Une mémoire incarnée, où le corps agit également comme site de tensions, permettant de rendre compte d'une subjectivité - *queer*, lesbienne, métisse - qui se situe dans des espaces limites, constamment en transition entre plusieurs lieux de perception. Ainsi, Tolentino utilise non seulement la danse pour se rappeler, mais également pour créer de nouveaux assemblages entre ses souvenirs et ainsi réinterpréter son histoire. De la même manière, mes inactions dans la durée me permettent non seulement d'inscrire le processus de création d'autres artistes dans mon propre processus artistique, mais également dans mon processus personnel et transformatif, ce que Tolentino provoque quant à elle par des lésions corporelles infligées sur une longue période de temps.

Journal de bord, jour 3, projet *Les attentes* :

Déjà s'installent des rituels, ou des manières de procéder. J'examine mon environnement immédiat : un cheveu au sol, une mousse sous la chaise, des traces de chaussures sur le plancher. Indices des allers-retours, signes du temps passé. Quand le soir tombe, je peux voir dans la vitrine le reflet de ce qui se passe derrière moi. Comme dans un miroir. À la place du trottoir, une sculpture métallique. La rue a laissé la place à un plancher poli. Le bâtiment d'en face est devenu un grand espace blanc, dans lequel des gens discutent.

⁷ Propos de l'artiste : <http://www.remahortmannfoundation.org/project/julie-tolentino-wood/> (Consulté le 1^{er} décembre 2016).

CHAPITRE II

LA BOUCLE COMME CONTRE-MÉMOIRE FÉMINISTE

2.1 La répétition

Suivant la pensée de Michel Foucault, la généalogie est constituée de trous et de trouées importantes à déceler, à réactiver (1971). Foucault s'appuie sur le fait qu'il existe des savoirs « assujettis », c'est-à-dire masqués ou disqualifiés par l'histoire (1971). La généalogie porte sur les relations institutionnelles qui organisent la grille à travers laquelle on étudie les faits historiques, eux-mêmes sélectionnés de manière à ce qu'ils viennent appuyer l'autorité de cette même grille (Foucault, 1971). Ainsi, « le discours manifeste ne serait en fin de compte que la présence répressive de ce qu'il ne dit pas; et ce non-dit serait un creux qui mine de l'intérieur tout ce qui se dit » (Foucault, 1969, p. 36). Réactiver les vestiges d'une généalogie constituée d'omissions m'apparaît comme un moyen d'arriver à exprimer non seulement une critique, mais également une force positive, constitutive d'une pensée féministe. La transmission des savoirs des femmes s'est faite à coups de luttes, à la fois à travers les écrits et les actions sociales. Puisque les femmes ont longtemps été exclues du monde des hommes et de leurs institutions, leurs savoirs se sont donc également construits par les omissions, les ramifications, permettant ainsi une polyphonie qui n'aurait pu exister autrement. Célébrer cette polyphonie implique donc de ne pas traiter des savoirs des femmes de façon linéaire, mais plutôt dans leurs répétitions et leurs allers-retours. En privilégiant l'itération comme approche du *reenactment*, je crée une

boucle qui défait le temps chronologique et permet une analyse non linéaire des enjeux politiques qui le traversent. La répétition du processus ayant mené à une œuvre me permet de revisiter l'histoire pour contribuer au présent. Pour Rosi Braidotti, il s'agit de développer une subjectivité féministe nomade par la mémoire et la narration de soi, laquelle ne peut se faire sans la critique des racines fixes et uniques (2003). Développer des formes de représentation qui sont de véritables généalogies incarnées, des archives vivantes :

« Le poids de l'histoire n'est jamais métaphorique lorsqu'il agit à travers la mémoire, le langage et les représentations. Trouver les mots pour le dire est une première manière de pratiquer les cartographies raisonnées du pouvoir qui nous traverse, afin de nous aider à identifier de possibles lieux de résistance » (Braidotti, 2003, p. 36).

Cela demande de tenir compte de la différence entre avoir une mémoire historique de l'oppression et de l'exclusion en tant que femmes et d'être le référent empirique du groupe dominant en tant qu'hommes. Pour Braidotti, il s'agit donc de développer une contre-mémoire qui permet de changer la valeur accordée à la représentation faite des femmes autant dans l'histoire patriarcale que dans la construction de notre propre identité (1993).

Journal de bord, jour 5, projet *Les attentes* :

Étrange impression de flottement. Je ne suis ni tout à fait à l'extérieur, ni à l'intérieur. Installée dans la vitrine, je suis dans une sorte de bulle, où je ne fais plus qu'un avec elle. Ma présence semble justifiée par la sienne. Un jeune homme m'a regardé pendant un long moment. Il semblait se demander ce que je faisais là. Il s'est approché pour regarder ce que je fixais, en cherchant sans doute ce qui pouvait m'intéresser autant. Il n'a jamais osé me le demander. Mon manque de fonction commence à attirer l'attention.

Dans la poursuite de ma réflexion, il m'apparaissait pertinent de reprendre une œuvre n'ayant pas été réalisée à l'origine par l'une de mes consœurs, artistes féministes, afin de développer un regard critique sur la place des femmes dans les arts et dans le monde. Pour ma seconde série *Artiste au travail* (2016), je me suis intéressée à la photographie *A Picture For Women* réalisée en 1979 par l'artiste Jeff Wall. Faisant lui-même référence à la peinture *Un Bar aux Folies Bergères* (1882) d'Édouard Manet, Wall traite de l'autoreprésentation de l'artiste au travail à travers le temps, du peintre au photographe. Il rend non seulement visible le dispositif utilisé pour créer l'image, mais également le rapport de force présent entre l'artiste, le plus souvent masculin, et son modèle, féminin. À propos des scènes peintes par les impressionnistes, Linda Nochlin aborde la tendance à amalgamer l'idée même de loisirs aux tâches et occupations féminines, où notre conception de l'iconographie du travail nous pousse à classer des figures telles que la *barmaid* dans des scènes de loisirs plutôt que de travail (1993). Ces représentations placent les femmes actives dans une position telle qu'elles semblent être là pour être regardées, visuellement consommées, par un observateur masculin. Déguisé pour ressembler au plaisir, le travail des femmes produit et entretient le loisir des hommes (Nochlin, 1993). Si Wall a rendu ce rapport de force visible, les rôles n'ont toutefois pas changé. Il demeure celui qui travaille, l'air affairé, le détonateur de la caméra à la main. Le modèle semble quant à elle ne rien faire et attendre passivement les directives, offerte à la fois au regard de l'artiste et du spectateur. Placée devant une vitrine transformée en miroir pour toute la durée de l'exposition, j'engageais cette fois une réflexion sur mon statut en tant que femme, à la fois modèle et artiste.



Figure 2.1 Édouard Manet, *Un Bar aux Folies Bergères* (1882)
et Jeff Wall, *Picture For Women* (1979)

Alors que mon projet *Les attentes* (2015) répondait à l'invitation de Wilding de s'appropriier sa proposition artistique et de proposer de nouvelles avenues, mon projet *Artiste au travail* (2016) répondait quant à lui à mon désir d'expérimenter la pose prise par le modèle de Wall. Une fois de plus, je m'imposais l'inaction dans la durée, m'infligeant les moyens d'atteindre un autre stade de conscience, de présence, dans mon propre corps et dans mon environnement. Toutefois, face à un miroir, recréant en partie les conditions qui ont mené à la réalisation de la photographie de Wall, ma démarche s'apparentait maintenant davantage à celle du tableau vivant durant la modernité.

« Le tableau vivant est un divertissement populaire particulièrement prisé aux 18^e et 19^e siècles, dans lequel des individus costumés gardaient la pose pour créer un effet de tableau. Cette activité bourgeoise, surtout pratiquée par des femmes, servait à se réapproprier des chefs-d'œuvre de la littérature et de la peinture, de manière on ne peut plus concrète, en incarnant leurs personnages » (Boucher, 2012, p. 48).

Schneider soulève que les tableaux vivants - des scènes figées constituées de participants vivants - brouillent la distinction habituelle entre les arts de la scène et la photographie (2005). Et lorsque les tableaux vivants reproduisent des scènes représentées sur des tableaux ou par des sculptures, il en va de même entre le réel et sa représentation, entre le modèle et sa trace. « Représenter en direct la peinture, c'est la suivre comme un scénario, ou *pre-enactment*, mais un *pre-enactment* qui a comme sujet principal la reprise même de la représentation » (Schneider, 2005, p. 70). Bien que j'étais appuyée sur un socle et l'éclairage dirigé sur moi, mon regard était fixé sur mon reflet, obligeant ainsi les visiteurs à regarder à travers lui pour croiser mon regard. En me regardant par l'intermédiaire du miroir, le visiteur déplaçait du même coup le site où résidait l'œuvre : de mon corps à son reflet, du réel à sa représentation. Le modèle de Jeff Wall a maintenu la pose pendant de longues heures, pendant que l'artiste tentait de capter l'instant parfait, entre elle et lui. De la même manière, mon tableau me semblait complet lors de courts moments, où mon regard croisait celui d'un visiteur. S'établissait alors une relation brève, un rapport de force parfois, une complicité, presque. À la fois artiste et modèle, j'ai choisi le dispositif, mais seul le visiteur pouvait décider de compléter le tableau, car lui seul choisissait de me regarder ou non à travers le miroir. Le reste du temps, j'étais laissée à mon seul reflet et à celui d'un espace vide où d'autres œuvres se produisaient en boucles devant un public invisible, tout comme moi. De l'autre côté de la vitre, on pouvait sans doute me voir penser.

Journal de bord, jour 2, projet *Artiste au travail* :

Les défauts dans la vitrine et ceux de mon socle m'obsèdent. Je ne vois pas à l'extérieur, seulement le reflet de ce qui se passe derrière moi. Comme dans un miroir. On m'a dit que c'est très étrange de l'extérieur, parce que je ne regarde jamais vraiment personne. Ou plutôt que je semble fixer quelque chose, mais jamais eux. À l'intérieur, les gens évitent de me regarder. Je réussis parfois à croiser des regards. Tantôt timides, tantôt intrigués. D'autres fois, défiants. Les gens ne s'attendent pas à être regardés : je sens chez eux beaucoup de malaise.

Bien que le tableau vivant ne revisite pas toujours le passé et que le *reenactment* ne prend pas toujours la forme d'un tableau vivant, Mélanie Boucher propose toutefois que le tableau vivant, couramment utilisé en *reenactment*, serve à son exposition en institution muséale (2015). Les artistes performeurs sont appelés à proposer des modes de présentation qui répondent aux contraintes liées à la durée de l'exposition, favorisant ainsi la répétition, la boucle, la lenteur ou l'immobilité. Les *reenactments* d'Abramović dans *Seven Easy Pieces* (2005) avaient également pour caractéristique commune l'extension de la durée : chacun d'eux était présenté pendant sept heures, peu importe la durée originale des œuvres de référence (Boucher, 2015). Pour y arriver, Abramović a réduit considérablement le rythme des actions, allant jusqu'à suggérer l'immobilité. Quant à moi, l'utilisation du tableau vivant dans *Artiste au travail* (2016) m'apparaît plutôt comme le résultat direct d'un travail à partir d'une œuvre photographique. Prendre la pose du modèle de Wall me permettait de rendre visible le déplacement constant du rapport de force entre l'artiste / modèle (sujet et objet) et le spectateur, tous deux à la fois regardeurs et regardés. Jessica Santone envisage la réinterprétation comme des manières performatives de théoriser la relation paradoxale de la performance au document (2008). Il ne s'agit pas d'ajouter une compréhension actuelle à des objets du passé, mais plutôt de contribuer au récit

créé par leur documentation : « *Their production of materials is not archival in the sense of creating an ordering or logic to a set or collection, but instead comprises works that repeats and multiplies an historical idea, inflecting its image through a nostalgic lens* » (Santone, 2008, p. 147). Schneider soulève que le tableau vivant pose la question de ce qui vient avant et après, entre la pose du modèle et la peinture ou la photographie. Le tableau vivant propose une invitation à constituer différemment le récit historique : sa répétition défait ce qui disparaît et ce qui demeure (2005).



Figure 2.2 Artiste au travail (2016)

2.2 La durée

La seconde répétition, d'une expérience répétée qui passe par le corps, m'apparaît comme un moyen d'apprendre et de façonner la mémoire en incarnant l'archive dans une perspective féministe. Selon la notion de performativité du genre, telle que théorisée par Judith Butler, le genre n'est plus une identité stable qui influence nos actions, mais plutôt une identité construite par nos actions par leur répétition à travers le temps (1988). Et puisque ces actions répondent à une conception des rapports de

genre dictée par une société à un temps donné, la transformation de genre est donc possible en brisant ce conditionnement par la répétition de gestes nouveaux. Il m'apparaît donc que la répétition d'une même formule - l'inaction - sur plusieurs jours et pour chacune de mes performances, est un moyen de prendre conscience des patrons de socialisation que j'ai intégrés et à en tordre certains maillons. Cette répétition semble inhérente à mon propos, comme si elle était nécessaire à ma prise de conscience et ma transformation. L'usage de la durée dans mes performances me permet ainsi de m'engager dans une pratique de l'attention et de prise de conscience qui rend possible un dialogue avec d'autres artistes, à travers le temps, de façon non linéaire. Cette pratique me rend vulnérable et accessible, permettant également d'inclure le public dans ce dialogue et de l'ouvrir vers un potentiel futur. Pour Marie Fraser, « la reconstitution n'est pas une stratégie parmi d'autres, mais un retour sur soi, sur l'autre et sur le passé qui soulève un ensemble de questions sur notre présent et s'inscrit à rebours des idéologies d'une fin de l'histoire » (2011, p. 00.04.47). Alors que le temps est considéré comme un enchaînement d'actions irréversible, la boucle permet au performeur de suggérer un corps qui résiste à l'écoulement inéluctable du temps (Boucher, 2017). Pour Boucher, ma « présence fixe » révélerait quant à elle « le pouvoir actif de l'inaction en inversant l'idée déterminée selon laquelle le temps est irréversible » (2017, p. 41).

Journal de bord, jour 3, projet *Artiste au travail* :
Plus difficile aujourd'hui, je sentais mes muscles raidis de la veille. Je me suis surprise à fredonner Les Portes du Pénitencier de Johnny Hallyday. Deux gars jouaient cet air dans le métro, à la flûte de pan. Peu de visiteurs. Étrange impression de faire partie des œuvres. Dans mon champs de vision, quatre d'entre elles se produisaient en boucles devant un public invisible, tout comme moi. Je les connais maintenant par cœur : j'ai pensé devenir dingue. Pendant un instant, des gens se sont demandés si j'étais réelle. Puis j'ai cligné des yeux.

L'inaction dans la durée me permet d'atteindre un état d'entre-deux, à la fois dans mon corps et à l'extérieur de celui-ci, dans mon environnement. Pour Sylvie Tourangeau, « *faire statue* » est une forme d'engagement qui exige une présence investie dans la durée, où la conjugaison du visible avec l'invisible densifie la circulation des perceptions (2017). « L'état d'immobilité » exige une attention accrue tant de la part du performeur que du public :

« Le regard soutenu, l'attention flottante du spectateur et l'introspection graduelle de l'artiste sont amenés à faciliter la reconnaissance des micro-événements qui surviennent de part et d'autre. Les deux partagent le même temps réel et le même espace physique, mais d'une certaine façon, une partie de leurs univers évolue en parallèle dans cette relation où l'imprévisible devient une valeur d'échange » (Tourangeau, 2017, p. 62).

Comme dans le cas des performances de Vanessa Beecroft, il s'agit de me contraindre à l'inaction plutôt que de m'imposer l'immobilité totale :

« Au cours de longues minutes d'inaction, les corps s'affaissent, les individualités resurgissent [...] Si l'endurance est centrale chez Beecroft, c'est uniquement pour en exposer les failles [...] Le maintien le plus strict du corps dans l'immobilité ne peut résister à la durée » (Saurisse, 2017, p. 17).

Il me semble que la rencontre entre le public et moi ne peut se faire que dans cet état de flottement, entre présence et absence. « Les failles de l'immobilité rendent le corps du performeur ambigu, pris d'hésitation entre son statut d'être humain et celui d'objet d'art » (Saurisse, 2017, p. 19). Parce que répétée sur plusieurs heures, pendant plusieurs jours, mon inaction crée une tension temporelle qui permet au public de se questionner tant sur la représentation que sur sa perception de la représentation. C'est que l'association de mon inaction et de la vitrine crée un espace entre-deux. Temporel, où le temps semble suspendu dans l'espace de vitrine que j'investis, en contraste avec les gens qui se pressent à l'extérieur. Productif aussi, puisque l'arrêt que je propose exige en fait un investissement complet dans mon travail en tant qu'artiste et demande de ce fait préparation, temps et énergie. Bien que je semble « ne rien faire », la durée de mes performances - cinq heures par jour, pendant cinq à sept jours - en fait une épreuve d'endurance, où la fatigue physique et psychologique s'accumule. Phelan propose que, face aux signes d'endurance, de fatigue et d'épuisement du performeur, le spectateur est confronté à deux sentiments contradictoires : d'abord compatissant, il subit l'épreuve que le performeur s'impose (1993). Cette compassion laisse ensuite la place à la reconnaissance de sa propre plénitude, de la liberté de son propre corps, en contraste avec le confinement et la souffrance du performeur (Phelan, 1993).

Mon travail dans la vitrine demande toutefois un mode d'engagement particulier du public, lequel ne peut saisir ce qui s'y passe en un coup d'œil : mon inaction exige de leur part de faire un arrêt et de prendre le temps de regarder et de s'interroger sur ce qu'il voit. Jennifer Fisher et Jim Drobnick, co-commissaires de l'exposition *CounterPoses* réalisée à Oboro en 2002, proposent que les scènes figées constituées d'êtres vivants « impliquent le spectateur dans le processus d'appréhension esthétique; quand votre regard vous est rendu, il est difficile de garder votre distance ou votre détachement » (2002, p. 15). Lorsque je le regarde, le spectateur se retrouve dans un

engagement réciproque, qui « confond la vision privilégiée opérant normalement dans la culture d'exposition » (Fisher et Drobnick, 2002, p. 22). Quant à mon inertie et à mon silence, ils causent chez le public une attente qui les gêne : mon état de vulnérabilité les confronte à leur propre impuissance. C'est cet espace entre-deux, cette ambivalence qui permet d'inclure le public dans mon processus, tout en résistant à une interprétation trop rigide. Ainsi, leur interprétation peut être multiple, mais ne peut se faire que dans le temps. En effet, ma proposition est inaccessible pour la personne qui ne fait que passer. La plupart du temps, elle ne me remarquera pas. Si elle jette un bref coup d'œil dans la vitrine, elle ne pourra saisir ce qui s'y installe. Si, toutefois, elle passe devant la vitrine chaque jour, ma présence répétée finira d'abord par attirer son attention, puis la poussera à ralentir le pas pour m'observer davantage, et finalement à s'arrêter un moment afin de tenter de comprendre ce qui se passe. Il me semble donc que la réception du public face à mes inactions se développe dans le temps, au fur et à mesure que je m'inscris dans leur quotidien. Leur interprétation varie également dans le temps, passant du coup d'œil perplexe au sourire en coin amusé, jusqu'à ce qu'ils se prêtent eux-mêmes au jeu, consciemment ou non, de s'immobiliser un instant pour prêter une attention particulière à ce qui se passe devant eux.

CHAPITRE III

L'INACTION COMME CRITIQUE DU SYSTÈME CAPITALISTE

3.1 L'(in)visibilité

Depuis les dernières années, mes actions directes et provocatrices, réalisées le plus souvent dans l'espace public, ont été pour moi un moyen de répondre au sexisme présent dans la représentation des femmes à travers les médias. Critique face à la spectacularisation de ma propre pratique, je m'intéresse aujourd'hui à la représentation des féminismes actuels, à l'ère du capitalisme avancé : « un capitalisme dominé par la forme corporative de l'entreprise », devenue la forme prédominante de pouvoir économique et de régulation sociale (Pineault, 2008, p. 119). La force du capitalisme avancé réside dans sa capacité à empêcher tout changement systémique en instrumentalisant les courants sociaux contraires, en orientant la critique sociale et artistique et en canalisant les besoins des individus vers la consommation et la production. Dans ce contexte, je cherche d'autres moyens de lutter contre ce système. Mon projet *Les attentes* (2015) constituait un premier refus de produire, de performer : j'adoptais ainsi une toute nouvelle approche dans ma pratique. Dès lors, il m'a semblé que je devais poursuivre dans ce sens et expérimenter ce que signifie et implique le refus, dans une approche conceptuelle, où je cherche à développer une réflexion critique sur les mécanismes reproduits par le système même. En 1938, Virginia Woolf pose des questions qui peuvent continuer d'être pensées : comment refuser le travail, la guerre, l'éducation? Tant que les femmes étaient exclues de ces domaines,

elles pouvaient lutter pour y entrer ou les critiquer du lieu de leur exclusion (Woolf, 1977). Maintenant que nous y avons accès, que notre participation semble garante de notre victoire, nous pouvons nous demander si nous voulons de ce « privilège » dans un système social basé sur l'oppression des femmes par les hommes et sur lequel le système économique s'appuie pour s'assurer une force de travail gratuite au sein de l'institution familiale. Mon projet *Artiste au travail* (2016) questionnait quant à lui le statut particulier des femmes en art, à la fois artiste et modèle, sujet et objet. Alors que les artistes de l'avant-garde se sont tournés vers la performance pour résister à la suprématie des musées, Schneider soulève que la lutte des femmes pour entrer dans ces musées a toujours semblé paradoxale (2014). La performance semble articuler cette contradiction présente au sein des revendications d'inclusion féministes : par son caractère éphémère, elle semble offrir à la fois une visibilité et une critique de cette visibilité, comme si les femmes artistes pouvaient à la fois demander d'être exposées dans les musées et rejeter l'ordre de l'archive (Schneider, 2014). Suite à ce projet, je devais pousser mon expérimentation et rendre mon refus visible.

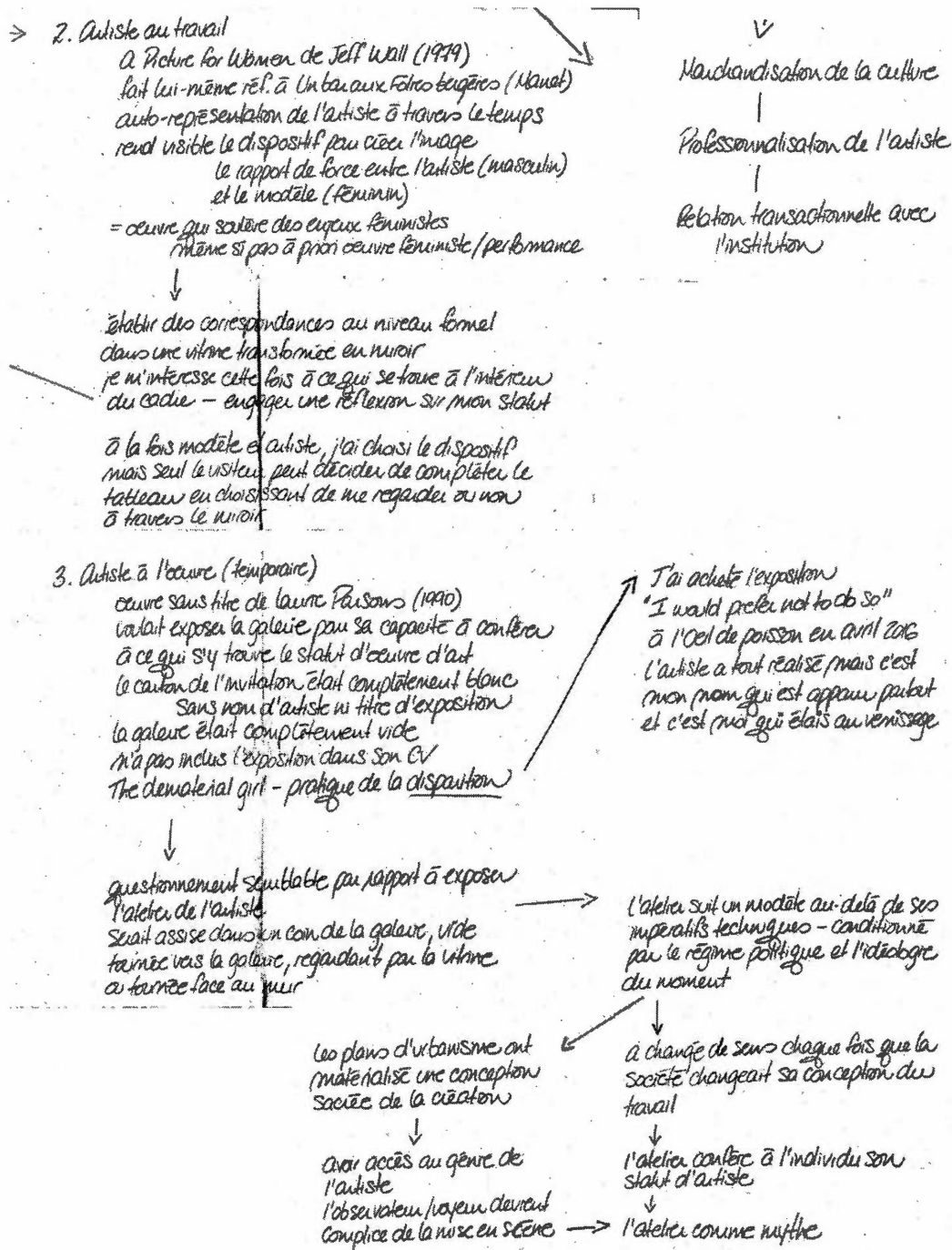


Figure 3.1 Carte conceptuelle (extrait) : projet Artiste au travail (2016)

Artiste au travail (2016) a soulevé le problème de l'(in)visibilité chez les femmes, que ce soit en arts ou ailleurs. Alors que plusieurs artistes conceptuels ont tenté de se représenter en train de penser, peu d'entre eux sont des femmes. Si augmenter la visibilité des femmes artistes est justement l'un des enjeux féministes du *reenactment*, on peut comprendre que peu d'entre elles éprouvent le besoin de disparaître. Mais si la renommée d'un artiste comme Ian Wallace au sein du milieu artistique lui permettait de rendre apparent son refus de produire dans sa performance *At Work*⁸, réalisée en 1983, comment rendre son refus visible lorsqu'on est invisible, c'est-à-dire une artiste pas ou peu connue du milieu? La notion de visibilité pose un regard critique sur un système de reconnaissance et questionne la possibilité, en tant qu'artiste, de maintenir une pratique en marge des impératifs de diffusion du système de l'art contemporain. Hannah Arendt, dans *The Human Condition*, avance que toute action politique nécessite un « *space of appearance* » (1958). La politique, qui renvoie par son étymologie (*polis*) à sa structure, la cité gestionnaire, ne résiderait pas dans un lieu géographique, mais émergerait dans l'organisation d'individus qui discutent et agissent ensemble, précisément à travers le lien créé entre eux. L'individu, en tant qu'être politique, ne peut donc apparaître qu'en fonction des autres : c'est en apparaissant à l'autre qu'il peut exister (Arendt, 1958). Butler reprend l'idée développée par Arendt et souligne que cet espace donne le droit à l'autre d'apparaître et d'exister, et engendre par conséquent l'exclusion d'individus (2011).

« *If we appear, we must be seen, which means that our bodies must be field. But we have to ask why, if this is so, the body is itself divided into the one that appears publically to speak and act, and another, sexual and laboring, feminine, foreign and mute, that is generally relegated to the private and pre-political sphere* » (Butler, 2011).

⁸Dans sa performance *At work* (1983), on pouvait voir l'artiste lire *Le Concept d'Ironie* (Kierkegaard, 1977), installé dans une vitrine transformée en atelier.



Figure 3.2 Ian Wallace, *At Work* (1983)

Alors que j'avais auparavant expérimenté un contexte de vitrine dans un cadre institutionnel, j'ai été invitée à développer un projet dans la vitrine d'un ancien commerce abandonné, au coin des rues Sainte-Catherine Est et D'Orléans⁹. Pour ma troisième série *An Abstract Collecting Of Works* (2016), mes inactions se voulaient une réponse à l'artiste conceptuel Ian Wallace et son *concept d'ironie* (*At Work*, 1983), comme discours critique sur les femmes et la visibilité. Sur les cinq jours de l'exposition, j'ai choisi pour trois d'entre eux de réactiver les œuvres de trois artistes différents. Je me suis d'abord intéressée à la série photographique *Written Into Space* (2010) de Mare Tralla. Nue, coincée sous le lit, la table ou dans le cabanon, elle traite de la vision dualiste qui divise notre expérience privée et publique, avec pour conséquence le sentiment de n'être jamais tout à fait à notre place. Son travail pointe un sentiment que je partage, qui était alors amplifié par le contexte d'exposition dans lequel je me trouvais. Au fur et à mesure que le projet se développait, son contexte

⁹*L'Affaire du 3915 Ste-Catherine Est* (2016). Commissaires : Christine Major et Claude Majeau.

était de plus en plus tendu, coincé entre trois acteurs dont les attentes devenaient incompatibles. Si le milieu universitaire y voyait un contexte de recherche privilégié sur la diffusion des pratiques artistiques en dehors du milieu institutionnel, certains artistes cherchaient plutôt à intégrer le lieu dans le réseau de diffusion artistique et y voyaient l'occasion de bénéficier d'une certaine visibilité. Et si le milieu communautaire y voyait l'occasion que ses usagers s'approprient le lieu par l'art, avec la collaboration des artistes (le lieu avait été récemment acheté par un organisme d'hébergement pour en faire des logements pour jeunes sans-abri), la plupart des artistes y voyaient plutôt l'occasion de pousser leurs propres expérimentations et de faire avancer leurs recherches. Ce contexte servait à la fois mon projet en accentuant mon inaction, mais m'obligeait également à devoir gérer l'incompréhension ou l'insatisfaction de la plupart des acteurs face à mon « improductivité ». Pour plusieurs, ma position privilégiée en vitrine aurait dû servir à attirer des gens, et non à rendre visible mon refus de le faire.



Figure 3.3 Mare Tralla, *Written Into Space* (2010) et *An Abstract Collecting Of Works* (2016)

Dans ce contexte, il m'a semblé alors que c'est précisément la vitrine qui pouvait rendre visible mon refus de produire par le paradoxe créé entre la fonction de celle-ci - montrer pour vendre - et mon inaction dans la durée. J'avais cette fois fermé l'espace de vitrine, de manière à y être entièrement, de la tête aux pieds. Coincée dans cet espace exigu, comme Tralla, j'étais complètement exposée et devenais accessible, vulnérable. Contrairement aux passants qui étaient libres de me regarder et de partir, je ne pouvais pas prendre mes distances et me détacher de leur regard. Tapie sous une chaise, je demeurais visible, mais il était clair pour les passants que je n'avais pas envie de l'être. Dans *Unmarked : The Politics Of Performance*, Phelan reprend l'idée développée par Foucault dans *L'Histoire de la Sexualité* (1984) qui soutient que la position de domination n'est pas détenue par celui qui parle, mais plutôt par celui qui écoute (1993). Elle souligne que les femmes, comme les performeurs, sont le plus souvent dans la position de se vendre à quelqu'un qui est quant à lui en position d'acheter. En ne donnant rien à voir tout en me rendant disponible, l'ambiguïté de l'expérience que je propose aux passants brouille le rapport de force, pas complètement détenu ni par l'un ni par l'autre. Cette ambiguïté les oblige à dépendre de leurs propres perceptions et à se remettre en question. Ainsi, mon travail avec la vitrine me permet à la fois d'être présente et de me garder à distance, d'être perméable à mon environnement tout en refusant de me donner en spectacle. C'est précisément le contexte de vitrine qui permet de rendre visible mon refus de produire en indiquant que je ne fais rien *volontairement*. Dans le même sens, Jones souligne que le corps a besoin d'un contexte pour signifier quelque chose; un contexte avec lequel l'artiste ou le spectateur (ou les deux) peut interagir (1998). C'est précisément dans ce contexte que le corps peut devenir sujet, dans sa relation avec lui :

« *Subjectivity - as we understand it in the postmodern condition - is performed in relation to an other yet is paradoxically entirely narcissistic. In its "other-directedness", it opens itself dangerously to the other, but always in an attempt to rethink itself* » (Jones, 1998, p. 46).

Jones ajoute que la situation sociale particulière des femmes, interpellées comme des objets dans la culture patriarcale, nécessite justement de leur part d'agir de manière narcissique, c'est-à-dire traiter de leurs préoccupations personnelles dans le domaine public dans le but de proclamer leurs besoins et leurs particularités en tant que sujets (1998).

Journal de bord, jour 1, projet *An abstract collecting of works* :

Je n'étais là que depuis deux heures quand j'ai commencé à avoir envie de pisser. Il faisait froid. Me suis demandée comment j'arriverais à tenir jusqu'au bout. Mon envie a fini par prendre toute la place. J'étais coincée dans mon corps, incapable de me perdre dans ma tête. La fatigue s'est installée rapidement. Envie de pisser. J'avais faim aussi. Ma posture me faisait terriblement mal au dos. Et cette fichue envie de pisser. À la fin, me suis levée et j'ai discuté avec des gens. Après trente minutes, me suis rendue compte que j'avais oublié mon envie.

3.2 Apparaître

Bien que je ne donne rien à voir, je ne cherche pas à m'effacer, puisque je suis déjà invisible en tant que sujet féminin, dans un système binaire et phallocentrique où je suis représentée en négation. L'inaction me permet d'aborder l'invisibilité à partir de l'expérience de l'exclusion, mais sans pourtant faire que cette expérience soit une réclamation d'inclusion : Woolf parle de rester étrangère (1977). Ainsi, contrairement à plusieurs artistes conceptuels qui ont tenté de *s'invisibiliser* - notamment en demandant à d'autres de réaliser leurs œuvres - je ne souhaite pas disparaître. À titre

d'exemple, les *Performances invisibles* (2015-16) de Steve Giasson s'inscrivent dans la lignée des artistes conceptuels, en ce sens qu'elles problématisent la notion d'auteur par l'appropriation d'œuvres d'autres artistes et suggèrent qu'elles puissent, à leur tour, être réinterprétées par d'autres que lui. Ses actions, simples et rapides à réaliser, « s'insèrent habilement dans les réseaux Internet en révélant, par contraste, l'incontrôlable puissance de la dématérialisation capitaliste » (Rivard, 2017, p. 69). Nicolas Rivard qualifie d'interstitielle l'activation de ces œuvres puisque, bien qu'elles s'inscrivent dans le système de l'art, elles redéfinissent le rapport qui les lie à lui par leur inutilité ou leur contre-performativité, proposant des temps d'arrêt pour penser notre condition humaine. Alors que le capitalisme tardif confère une valeur marchande à l'immatériel, la performance semble y contribuer davantage qu'elle n'y résiste. Avec ses *Performances invisibles*, Giasson tente de se détacher de la performance en n'offrant « ni présence ni expérience à éprouver, seulement un concept à dénouer et une critique à avaler » (Rivard, 2017, p. 73). Pour ma part, en tant que femme, il s'agit plutôt de me soustraire d'un système patriarcal et capitaliste qui ne me permet pas d'*apparaître*. Pour y arriver, Braidotti aborde la nécessité de développer un sujet féminin, multiple et complexe (1993). Ce processus demande de se désidentifier du deuxième sexe, une perception dichotomique où LA femme, comme représentation unique établie par le modèle dominant, est opposée à l'Homme, comme référent à l'universel (Braidotti, 1993). En tant que femmes, apparaître et exister ne peut donc se faire qu'en rejetant le schème de pensée dominant, pour alors réfléchir non pas en termes de continuité, mais de changement et de transformation (Braidotti, 1993). Si je ne souhaite pas déléguer mes performances à d'autres, contrairement aux artistes conceptuels, c'est qu'elles me permettent à la fois de rendre visibles ma volonté de devenir sujet et la difficulté à y parvenir en tant que femme.



Figure 3.4 Steve Giasson, *Performances invisibles* :
Performance invisible n° 22 (Attendre un courriel)
 (2015)

Tenter de générer une représentation du corps féminin qui ne puisse être réduit au statut d'objet me confronte inévitablement à l'impossibilité d'accorder parfaitement la pensée aux actes. Pour *An Abstract Collecting Of Works* (2016), je me suis également intéressée à la photographie *From Space*² de la série réalisée par Francesca Woodman à Providence (Rhode Island) en 1976. Nue, elle est cachée en partie derrière des morceaux de tapisserie arrachés du mur. Woodman utilisait la photographie comme un outil lui permettant de capter une présence entre-deux, entre le réel et le rêve. Dans cette série, elle cherchait à se fondre dans la structure d'une maison en ruines, y prenant des images floues ou déformées de son corps. Elle s'intéressait au rapport du corps à l'espace et tentait de brouiller les frontières entre les deux. Alors que sa série a souvent été interprétée par certains comme la représentation d'une femme prise au piège dans l'espace domestique, d'autres la perçoivent davantage comme la proposition d'un espace alternatif où peuvent s'exprimer librement les femmes, à l'abri de la représentation habituelle de leur corps, dictée par le patriarcat (Liu, 2004). Cachée cette fois pendant cinq heures derrière une tapisserie installée sur le mur du fond de la vitrine, je souhaitais me fondre complètement à l'espace. Pourtant, la bosse créée dans

la tapisserie par mon corps était si importante que le ridicule de la stratégie déployée devenait évident et révélait le caractère impossible de ce que j'entreprenais. Obligée de retenir certaines parties de la tapisserie en tension avec mon corps, j'éprouvais l'espace même dans lequel je tentais de me fondre. S'il m'était impossible d'échapper complètement au statut d'objet, tenter de me cacher dans cet espace de vitrine me permettait toutefois de rendre cet échec visible. Phelan, à propos du travail d'Angelika Festa, soutient qu'aborder l'invisibilité des femmes, tant dans les récits de l'histoire dominante que dans les rôles et postures qui leur ont été attribués à travers le temps, permet de considérer autrement l'absence des femmes dans le patriarcat (1993). Si la représentation des femmes - et du corps des femmes - ne peut se faire en dehors de l'hégémonie du désir des hommes, rejeter la représentation de ce corps féminin peut, selon Phelan, permettre une nouvelle forme de représentation entre-deux, entre présence et absence (1993). Phelan parle de « *radical negativity*¹⁰ » telle que définie par Shoshana Felman (1983), c'est-à-dire ce qui constitue la dimension analytique ou performative de la pensée et qui en fait un acte :

« As an act, the performance of negativity does not make a claim to truth or accuracy. Performance seeks a kind of psychic and political efficacy, which is to say, performance makes a claim about the Real-impossible. As such, the performative utterances of negativity cannot be absorbed by history because their affects/effects [...] are always changing, varied and resolutely unstatic objects » (Phelan, 1993, p. 165).

Ainsi, il ne s'agit pas de refuser toute représentation du corps des femmes, mais plutôt de le faire en rendant visible ce qu'il nous en coûte. Pour Felman, « *what history cannot assimilate is the implicitly analytical dimension of all radical or fecund thoughts, of all new theories : the force of their performance (always somewhat*

¹⁰La négativité consiste ici en l'action de nier l'existence de quelque chose dans l'intention, explicite ou non, d'affirmer la possibilité d'un monde meilleur (Sartre, 1947).

subversive) and their residual smile (always somewhere self-subversive) » (1983, p. 143).



Figure 3.5 Francesca Woodman, *From Space*² (1976)
et *An Abstract Collecting Of Works* (2016)

3.3 Rester

Journal de bord, jour 2, projet *An abstract collecting of works* :

J'ai levé les yeux aujourd'hui et j'ai regardé plus haut. Je pouvais entendre les commentaires des visiteurs sur l'exposition. Parfois sur ma propre performance, au moment même où je la faisais. Peut-être pensaient-ils que je ne les entendais pas à travers la vitre? Un gars m'a demandé ce que je faisais là. Il m'avait vu la veille. Toujours la même prostituée sur le coin de la rue. Le froid du plancher était difficile à supporter. Je n'ai plus vingt ans. J'ai fini par m'endormir, impossible de dire pendant combien de temps.

Si mon travail avec la vitrine me permet de rendre visible ma difficulté à apparaître en tant que femme, c'est dans la durée que mon inaction devient un acte de résistance. Par mon expérience soutenue et répétée sur les lieux, mon inaction me permet de *tenir* ma position conceptuelle et politique. Pour *An Abstract Collecting Of Works* (2016), mon attention s'est finalement portée sur la performance *Seedbed* (1972) de Vito Acconci. Couché sous un faux plancher en pente créé dans la galerie, il se masturbait huit heures par jour pendant trois semaines en murmurant ses fantasmes aux visiteurs dont il entendait les pas, le tout transmis par le biais de haut-parleurs. Ce dispositif lui permettait d'être pleinement connecté à son environnement et à chaque visiteur, car il était focalisé sur ses sensations, continuellement en train de se retourner sur lui-même¹¹. Plutôt que d'être un point dans l'espace, il devenait ainsi une partie de cet espace. Pour la dernière performance de ma série *An Abstract Collecting Of Works* (2016), il m'apparaissait nécessaire de poser un geste aussi radical que de ne plus y être du tout. Couchée sous la plate-forme qui créait le plancher de l'espace de vitrine cette fois, à la vue des gens qui entraient dans l'espace d'exposition, je rendais visible le fait que j'étais volontairement absente de la vitrine, sans briser le contrat que je m'étais fixé quant à mon expérience soutenue et répétée sur les lieux. Alors qu'Acconci devait parler aux visiteurs pour qu'ils sachent qu'il était là, je créais quant à moi un contact visuel avec ceux qui me remarquaient. Un malaise palpable s'installait aussitôt chez eux, alors qu'ils devenaient voyeurs de ma propre détresse, résultat de la fatigue et des courbatures accumulées pendant les quatre jours précédents. Si la durée de mes inactions est nécessaire pour leur inscription dans mon corps, elle l'est tout autant pour leur inscription dans le contexte et auprès de ceux qui en ont été témoins. Le fait d'exposer ainsi les effets sur mon propre corps, lesquels résultaient de mon refus de prendre part aux enjeux d'un contexte dans lequel j'avais accepté de travailler, me

¹¹*TateShots* : Vito Acconci. Entrevue avec l'artiste. En ligne : https://www.youtube.com/watch?v=j_dqT-XeIjA (Consultée le 4 octobre 2016).

permettait de formuler un commentaire critique sur mon rôle en tant qu'artiste, tout comme Acconci l'avait fait en se masturbant en contexte de galerie. Dans ce sens, Schneider propose de considérer la performance non pas comme une pratique éphémère qui ne laisse aucune trace, mais plutôt qui perdure en s'inscrivant dans le corps par ses gestes répétés (2001). Le *reenactment*, tout comme le rituel, en tant qu'« *act of remaining* », serait non seulement un moyen de ne pas disparaître, mais s'affirmerait également comme une « contre-mémoire » permettant d'exister en marge des structures établies et de leurs impératifs économiques et politiques (Schneider, 2001, p. 103). *To remain* signifie à la fois rester en place et continuer à exister, tenir et se garder.



Figure 3.6 Vito Acconci, *Seedbed* (1972)
et *An Abstract Collecting Of Works* (2016)

CHAPITRE IV

LA BOUCLE COMME PROCESSUS

4.1 Mon processus

Si la boucle me permet de revisiter l'histoire pour contribuer au présent, il en va de même pour mon propre processus artistique, où chacun de mes projets alimente le prochain. À l'origine de chacun d'eux, je me pose certaines questions par rapport à un contexte donné; questions soulevées à la suite du projet précédent et demeurées irrésolues. Ainsi, ma pratique me permet de m'interroger sur le contexte dans lequel j'évolue et sur les rôles que j'y joue. Chacun de mes projets est donc directement lié à son contexte et les projets que j'ai développés durant ma maîtrise n'y échappent pas. Je m'intéresse au phénomène de marchandisation de la culture et de professionnalisation de l'artiste, et plus particulièrement au rapport des femmes au travail, souvent encore non reconnu ou inférieurisé. Ces questions sont d'autant plus centrales dans ma pratique depuis que j'opère au cœur de l'institution.

Parmi les acteurs de l'économie, La Chambre de commerce du Montréal métropolitain, pour ne citer que celui-là, a cru bon souligner l'importance de la culture comme moteur économique, jugeant que l'art devait justifier sa valeur en ces

termes¹². À travers cette grille, l'art est perçu comme un produit et jugé en fonction de sa rentabilité financière, et ce, non pour l'artiste, mais bien pour les autres agents économiques. L'artiste est quant à lui souvent peu ou pas payé, sinon en visibilité, comme s'il s'agissait d'une commandite qui permettrait d'accroître la valeur de l'œuvre et de faire augmenter les profits de l'artiste. Ainsi, compte tenu des pratiques actuelles, souvent éphémères, l'artiste est souvent obligé de (se) produire gratuitement. Au sein de l'institution, l'artiste n'échappe pas non plus à cette relation transactionnelle. En tant qu'étudiante à la maîtrise en arts, j'entretiens avec l'université une relation fondée sur les intérêts de chacune. Alors que je profite du statut professionnalisant que l'institution m'octroie, et des installations qu'elle met à ma disposition (ateliers, espace d'exposition, cours comme occasions d'échanges avec les théoriciens de mon milieu), elle construit quant à elle sa réputation sur ce que je produis au sein de sa structure, tant au niveau théorique que pratique, ceci sans rémunération; en fait, c'est même moi qui défraie une partie de ses services.

De façon plus particulière, je m'intéresse à nos rôles en tant que femmes aujourd'hui, à notre rapport à la notion de travail, notre travail (encore) invisible surtout, celui que l'on fait sans qu'il soit reconnu. Je m'intéresse au système - social, politique et économique - qui maintient les femmes dans des rôles inférieurs et où toute action de résistance est récupérée, voire annihilée. Dans ce contexte, je me demande ce que signifie la notion de *travail* pour nous, et en quoi consiste au juste notre *force de*

¹² L'étude *La culture à Montréal : chiffres, tendances et pratiques innovantes* parue en 2015 par la Chambre de commerce du Montréal métropolitain est disponible en ligne : http://www.ccmm.ca/~media/Files/News/2015/CCMM_etude_culture_FR.pdf (Consultée le 13 septembre 2015)

travail? Dans le cadre de ma maîtrise, ma première série *Les attentes* (2015) a constitué un point tournant dans ma pratique où, répondant à l'invitation de Faith Wilding (*Wait With*, 2008), j'ai choisi le refus de produire comme nouvel axe de recherche artistique. Je suis consciente que je propose le refus du système capitaliste dont je fais partie, mais soulever la question m'apparaît toutefois déjà essentiel. Je ne cherche pas à provoquer, mais plutôt à établir un dialogue visant à développer une réflexion critique sur les mécanismes qui nous maintiennent au cœur de ce système.

Pour arriver à construire ce dialogue, s'ensuit une période d'investigation où je puise parmi des influences théoriques et artistiques qui traitent, à mon sens, de ces questions. Les écrits de Woolf, Butler, Braidotti et Wittig rejoignent mes préoccupations et alimentent ma pensée féministe. La proposition de Monique Wittig notamment, consiste à abolir toute différence fondamentale entre des catégories d'individus, différence qui se constitue en oppositions sociales, d'ordre politique, économique et idéologique. Dans les années 80, alors que le mouvement féministe prenait de l'ampleur - certaines théoriciennes et artistes féministes étaient alors reconnues internationalement et des articles féministes étaient publiés dans d'importantes revues -, plusieurs féministes ont questionné la prépondérance des femmes blanches hétérosexuelles au sein du féminisme. Parmi les *précurseuses* de cette remise en question, Monique Wittig s'avère incontournable. Certaines de ses analyses ont notamment été reprises par Butler pour élaborer ce qui deviendra la théorie *queer*. Wittig s'est autoproclamée « lesbienne radicale », c'est-à-dire qu'au-delà d'une orientation sexuelle, il s'agit d'un choix politique :

« *Lesbienne* est le seul concept que je connaisse qui soit au-delà des catégories de *sexe* (femme et homme) parce que le sujet désigné (lesbienne) N'EST PAS une femme, ni économiquement, ni politiquement, ni idéologiquement. Car en effet ce qui fait une femme, c'est une relation sociale particulière à un homme, relation

que nous avons autrefois appelée de servage, relation qui implique des obligations personnelles et physiques aussi bien que des obligations économiques (assignation à résidence, corvée domestique, devoir conjugal, production d'enfants illimitée, etc.), relation à laquelle les lesbiennes échappent en refusant de devenir ou de rester hétérosexuelles [...] Notre survie exige de contribuer de toutes nos forces à la destruction de la classe – des femmes – dans laquelle les hommes s'approprient les femmes et cela ne peut s'accomplir que par la destruction de l'hétérosexualité comme système social basé sur l'oppression et l'appropriation des femmes par les hommes et qui produit le corps de doctrines sur la différence entre les sexes pour justifier cette oppression.¹³»

Il s'agit plutôt de lutter pour abolir le système binaire qui maintient ces oppositions que de chercher à s'y faire une place. Cet enjeu est central dans ma pensée féministe¹⁴ et soulève plusieurs questions fondamentales qui traversent ma pratique : comment abolir un système patriarcal et capitaliste, dans une société occidentale contemporaine, auquel on contribue, qu'on le veuille ou non, où toute action est récupérée à son profit? Comment refuser l'inclusion dans ce système, où le statut accordé est systématiquement dévalorisé, banalisé par ce même système? Une partie de la solution réside peut-être dans la capacité de proposer des alternatives de façon constitutive, c'est-à-dire en les intégrant à même ce que l'on fait, sans se réclamer d'une quelconque lutte politique. Pour Wittig, il n'y a pas de littérature féminine, il y a de la littérature : faire une distinction détermine une sous-classe et accapare tout le sens de l'œuvre, aux dépens de l'auteure dont le but premier est de créer une œuvre littéraire (Wittig, 2001).

¹³ Il s'agit d'un extrait de la conférence qu'elle a donnée en 1978, intitulée *La Pensée Straight* et publiée dans un recueil du même nom en 2001 (p. 52).

¹⁴ J'ai milité au sein d'un groupe de réflexion et d'actions sur les questions d'érotisme (Les Femmes ont Faim : interventions, ateliers et publication de fanzines) et j'ai co-fondé un collectif de création portant sur des enjeux sociaux liés au genre (Les délicates attentions : performances et interventions). À travers mes relations personnelles et mes échanges au sein de ces groupes, j'ai pu constater que, malgré les avancements des luttes féministes, les vieux modèles persistaient dans les relations intimes.

Ainsi, ayant moi-même réalisé beaucoup de projets militants, je me demande maintenant si l'art qui se veut avant tout politique s'avère inefficace, perdant de vue les qualités propres à sa pratique au détriment de son message? Je cherche donc une partie de la réponse dans ce qui a été fait avant moi, et c'est là que le *reenactment* entre en jeu. Simultanément à ces réflexions théoriques, je découvre des œuvres ou certaines œuvres me reviennent en tête, qui semblent offrir des pistes de recherche intéressantes. Pour ma seconde série *Artiste au travail* (2016), l'œuvre *A Picture For Women* (1979) de Jeff Wall m'a interpellée pour sa capacité à se renouveler à travers le temps et à rendre visible le rapport des femmes à la fois au travail et à l'art. Les œuvres que je choisis ont toutes cette particularité d'aborder des enjeux qui sont toujours actuels, et de manière à permettre de nouvelles interprétations. C'est justement les potentialités que renferment ces œuvres qui rendent leur réactivation pertinente (Lepecki, 2015). Je suis également consciente que si j'ai accès à ces œuvres, à travers la documentation qui a été produite, c'est qu'elles sont, pour plusieurs d'entre elles, légitimées par le système capitaliste que je dénonce. Conséquemment, je m'intéresse également à ces œuvres pour leur propre manière de se débattre avec le statut que leur accorde ce même système au sein du milieu de l'art occidental contemporain.

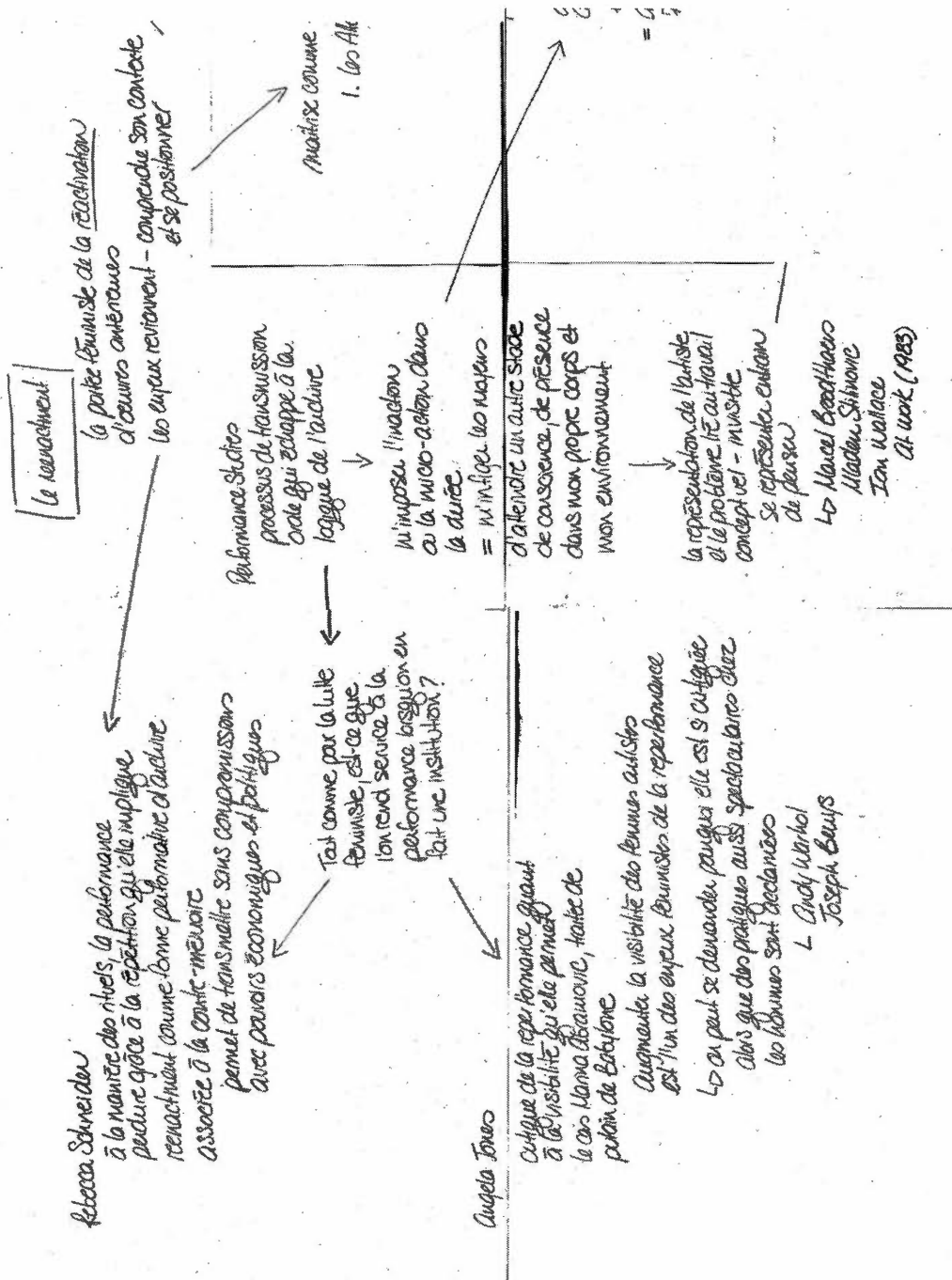


Figure 4.1 Carte conceptuelle (extrait) : projet *An Abstract Collecting Of Works* (2016)

J'établis ensuite les paramètres de mon propre projet, où je cherche alors à me ressaisir des enjeux soulevés par l'œuvre choisie, en répondant au contexte social actuel dans un lieu donné. Pour mes deux premières séries réalisées dans le cadre de mes cours, le lieu « imposé » était le CDEx. Je mets « imposé » entre guillemets parce que j'aurais pu choisir de réaliser mes projets ailleurs, mais il m'apparaissait alors particulièrement intéressant de me positionner précisément par rapport à ce lieu en tant que femme, artiste et étudiante. C'est donc en fonction de ce lieu que j'ai établi les paramètres des séries *Les attentes* (2015) et *Artiste au travail* (2016). Cette étape de travail passe principalement par l'écriture. C'est assez fastidieux pour moi en fait, parce que je passe par plusieurs étapes vouées à une procrastination plus ou moins assumée. Premièrement, j'ai un espace de travail dans lequel je suis incapable de travailler, principalement parce qu'il n'y a rien là qui puisse me déconcentrer et me détourner de mon objectif : c'est beaucoup trop productif comme espace. Je m'installe plutôt sur ma table de cuisine, où je suis sûre d'être constamment dérangée et d'être appelée à faire n'importe quoi d'autre. Puis je finis systématiquement par me faire du thé, que je ne bois jamais. En fait, c'est en attendant que mon thé infuse que je commence à travailler; je me plonge alors tellement dans mon travail que j'en oublie mon environnement, y compris mon thé. Je peux travailler de huit à neuf heures d'affilée, sans arrêt, sans même boire ou manger, où j'écris et organise ma pensée, le plus souvent sous forme de cartes conceptuelles grand format (*mindmap*).

Ces paramètres constituent le cadre qui guidera ensuite mon expérimentation. Étant donné la nature de ma pratique, l'expérimentation constitue également l'œuvre. Je ne fais aucune pratique au préalable et m'ajuste à ce qui se présente au fur et à mesure, m'obligeant une attention accrue. Cette expérimentation me permet de comprendre certaines choses que je n'aurais pu comprendre autrement, et ainsi pousser ma réflexion. Pour ma troisième série *An Abstract Collecting Of Works* (2016), je souhaitais aller plus loin dans l'expérimentation. En choisissant plusieurs œuvres (*At*

Work (1983) d'Ian Wallace, *Written Into Space* (2010) de Mare Tralla, *From Space*² (1976) de Francesca Woodman et *Seedbed* (1972) de Vito Acconci), je souhaitais expérimenter non seulement le potentiel d'une œuvre, mais également de la rencontre de plusieurs d'entre elles. En travaillant avec une œuvre différente chaque jour, il m'a semblé que j'entreprenais une sorte de *speed archiving*, où les relations brèves que j'entretenais avec chacune d'elles s'accumulaient dans mon corps, dialoguaient et s'entremêlaient. Mon corps constituait donc non seulement une nouvelle forme d'archive, mais permettait également l'archive d'un processus commun à plusieurs œuvres, lesquelles appartenaient jusqu'alors à des artistes et à des moments différents. Je souhaitais ouvrir ce processus au public et l'y intégrer : le prochain projet s'articulait déjà. Cette étape n'est donc jamais une finalité, puisqu'elle soulève de nouvelles questions dans le faire, auxquelles le projet suivant tentera de répondre. De ces expérimentations, j'en tire des expériences, des constats et de nouvelles questions qui m'amènent à recommencer le processus et à entamer le prochain projet. Mon processus artistique m'apparaît donc comme une boucle qui me permet de remanier sans cesse mon propre travail et de m'opposer à la finalité d'une idée, d'une œuvre.

4.2 Le travail en collectif

Le travail en collectif semble également inhérent à mon processus artistique. Pour *Les attentes* (2015), j'ai invité d'autres femmes, artistes et issues d'autres milieux aussi, à se joindre à moi. Je leur proposais un arrêt comme acte de résistance, une pause rendant possible un engagement complet dans le moment présent, notre environnement, notre propre corps. Elles étaient libres de venir quand elles le souhaitaient, et de rester le temps qu'elles voulaient. Il m'apparaissait important qu'elles comprennent bien l'idée qui sous-tend ce projet et qu'elles puissent se l'approprier afin que leur implication

permettre une construction commune de sens. Certaines n'ont pas été capables de rester longtemps : « ne rien faire » leur était insoutenable. D'autres n'ont pu se joindre à moi dû à leurs obligations (travail, famille, engagements). Deux d'entre elles m'ont confié que ma proposition avait suscité chez elles le sentiment de devoir ou encore le besoin d'être productives; également la difficulté de ne pas pouvoir ou de ne pas se permettre de faire autrement. Certaines sont restées plus longtemps que prévu, ou sont revenues à un autre moment. Trois d'entre elles m'ont confié que l'exercice leur avait fait réaliser qu'elles ne s'accordaient pas suffisamment de temps, et qu'elles devaient s'organiser pour y arriver : ni leur milieu de travail ni leur milieu familial n'y sont prédisposés. Ce projet a donc permis de poser un regard critique sur le contexte social et économique de ces femmes, non seulement pour celles qui y ont participé, mais également pour celles qui n'ont pu le faire.

Pour *Artiste au travail* (2016), l'œuvre n'était complète que lorsqu'un spectateur échangeait un regard avec moi par le biais du miroir. Si certains spectateurs évitaient de croiser mon regard, d'autres le faisaient timidement, en affichant un sourire en coin, amusés. D'autres encore, intéressés par cette interaction possible, s'approchaient de moi pour discuter : du projet, de ma posture physique/artistique/féministe, de l'exposition, du contexte d'exposition en galerie, du milieu de l'art. Certains, qui croyaient d'abord avoir eu un échange avec moi de l'autre côté de la vitrine, étaient surpris de découvrir que je ne voyais en fait rien de l'autre côté. Je cherche à interagir avec le public dans chacun de mes projets, non seulement afin qu'il puisse se les approprier, mais également pour que son implication, volontaire ou non, les nourrisse en retour. De la même manière, Rossa perçoit la performance comme un moyen de transformer les mentalités, notamment par rapport aux questions de genre, tant pour les personnes qui exécutent les actions que pour celles qui les regardent. Puisque chaque réaction suscitée chez l'autre devient l'occasion d'une nouvelle conversation, le

travail en collectif lui apparaît important, voire nécessaire : plus de choses peuvent être accomplies¹⁵.

Quant à ma série *An Abstract Collecting Of Works* (2016), j'ai invité d'autres femmes artistes cette fois à réfléchir avec moi sur la question des femmes et de la visibilité, lors de deux rencontres qui ont précédé ma série de performances. Sur les cinq performances en vitrine, deux étaient réalisées avec elles. Je les ai invitées à réfléchir à la question : en tant que femmes et artistes, comment refuser la production forcée et rendre ce refus visible? Nous avons élaboré deux performances explorant les notions d'(in)visibilité et d'(im)productivité. La première, réalisée avec la collaboration de Julie Laurin, consistait à écrire ses pensées sur un ruban, effacées au fur et à mesure par l'autre. La seconde, réalisée avec la collaboration de Julie Laurin et Alexia Laferté-Coutu, consistait à tenter de se cacher en bouchant la vitrine à l'aide d'une quantité insuffisante de pâte à modeler. Le travail en collectif et l'appropriation du travail d'autres artistes constituent des stratégies pour résister à l'image de l'artiste comme « génie unique ». Lucy Lippard avance que ces stratégies, adoptées par les artistes conceptuels, s'attaquent à la notion d'origine et d'originalité, et permettent de mettre à mal l'individualisme et la compétition encouragés chez les artistes, dans un milieu de l'art régi par des valeurs capitalistes (1973).

¹⁵ *Art project depot*, entrevue avec Boryanna Rossa : <https://youtu.be/PCUhfJWslD8> (Consultée le 17 novembre 2016).



Figure 4.2 *An Abstract Collecting Of Works* (2016)

Pour ma dernière série *Resisting Object - Dis/appearing Subject*¹⁶ (2018), je souhaite pousser mon approche de l'itération et intégrer d'autres personnes à même mon processus de création. Pour y arriver, je souhaite réactiver les recherches d'Adrian Piper autour de son oeuvre *Concrete Infinity Documentation Piece* qui consiste en un document de cinquante-sept pages dans lequel elle a pris des photos d'elle-même et noté ses actions quotidiennes durant cinq semaines à l'été 1970. Elle s'intéressait à la rétroaction comme dispositif culturel et cherchait à résoudre la tension entre l'artiste sujet et objet. Jayne Wark, à propos du travail de Piper, souligne qu'elle se donnait en spectacle comme un objet; paradoxalement, son auto-objectivation lui permettait de traiter d'elle-même en tant que sujet (2001). Ce qui intéressait Piper, c'était d'être à la fois le sujet et l'objet d'un art capable de provoquer chez les autres une réponse active

¹⁶ Le titre de l'œuvre est inspiré du titre de deux textes de Bettina Knaup et Beatrice Ellen Stammer dans *re.act feminism #2 - a performing archive* (2014).

et indéterminée (Wark, 2001). Pour Piper, « *the work has no meaning or independent existence outside of its function as a medium of change. It exists only as a catalytic agent between myself and the viewer* » (Piper, 1975, p. 53). Piper a adopté une pratique conceptuelle à contre-courant : elle s'opposait à la primauté de l'intellect sur le corps, comme privilège des hommes blancs qui formaient en majorité le mouvement d'art conceptuel (Wark, 2001). Je m'intéresse à l'oeuvre *Concrete Infinity Documentation Piece* (1970) non pour son enjeu racial, mais pour le travail processuel de Piper, et pour le fait qu'elle revendique un art conceptuel qui s'exprime à travers le corps.

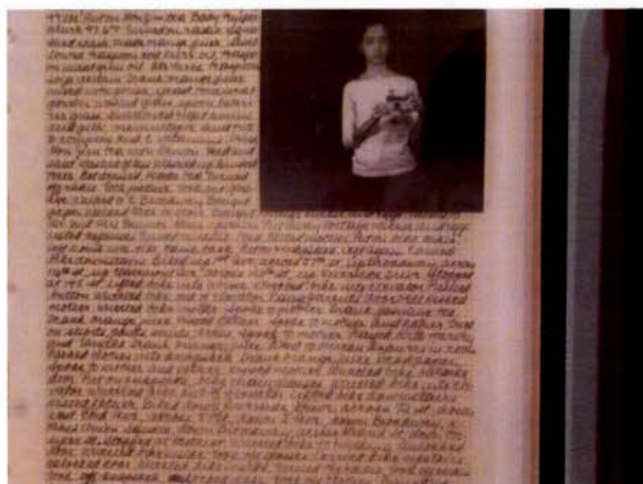


Figure 4.3 Adrian Piper, *Concrete Infinity Documentation Piece* (1970)

Mon projet s'articulera quant à lui en une série de performances en vitrine, où j'instaurerai la boucle suivante : réactiver les recherches de Piper en investissant l'espace de vitrine pendant cinq heures; inviter une personne à documenter et commenter; proposer une nouvelle performance de cinq heures à partir de cette nouvelle traduction; répéter l'opération cinq fois, à raison d'une performance à tous

les cinq jours. Ainsi, les paramètres de chacune de mes performances, à l'exception de la première, seront établis en fonction de la documentation produite par les personnes invitées à partir de ma performance précédente. Non seulement le travail d'une autre artiste servira de matériau (*Concrete Infinity Documentation Piece* (1970) d'Adrian Piper), mais également mon propre travail, au moment même où je le fais. Il s'agit pour moi de rendre visible la boucle qui caractérise à la fois mon approche du *reenactment* et mon processus de création lui-même. Le projet aura lieu à la HALTE¹⁷, le centre de documentation du centre d'artistes DARE-DARE. La HALTE est logée dans un conteneur situé sur un terrain vague, à l'angle des rues Atwater et Greene. Il m'apparaît particulièrement intéressant d'investir un centre de documentation axé sur l'art contextuel pour y proposer une « forme performative d'archive » (Schneider, 2001). En instaurant une boucle à partir de mon travail, basé sur la documentation de mon travail précédent, lui-même basé sur la documentation du travail d'une autre artiste, je transpose le processus de Piper en tentant de générer un espace de rétroaction. Un espace où il sera possible, dans la continuité, de repérer les répétitions et les variations. Pour rendre compte de cette rétroaction, la documentation de cette dernière série, qui sera ajoutée en annexe de ce mémoire après sa soutenance, sera constituée uniquement de celle produite par les personnes invitées et de nos échanges.

¹⁷ Pour en savoir plus sur la HALTE : <http://www.dare-dare.org/fr/halte/halte> (Consulté le 13 juillet 2018).

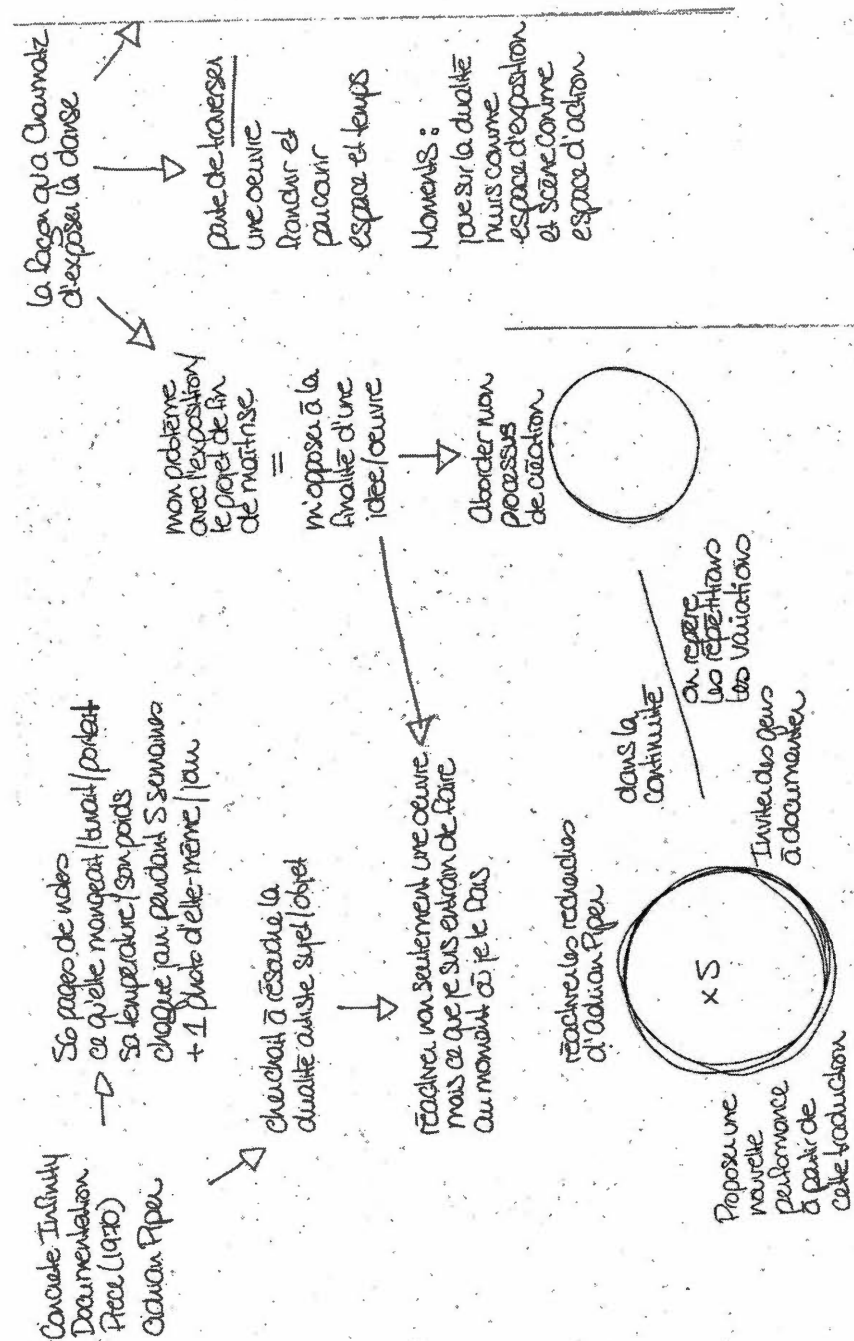


Figure 4.4 Carte conceptuelle (extrait) : projet *Resisting Object - Dis/appearing Subject* (2018)

CONCLUSION

Dans le cadre de ma maîtrise, je me suis intéressée à la portée féministe du *reenactment* en performance. L'objectif de ma recherche était de parvenir, par le biais du *reenactment*, à établir un dialogue en termes de généalogie horizontale avec les artistes qui contribuent aux enjeux féministes depuis les années 60 à aujourd'hui, mais également avec le public, témoin et/ou participant de mes performances. J'ai envisagé le *reenactment* dans le sens des *performance studies*, comme un processus de transmission qui résisterait à l'ordre de l'archive en réhabilitant le corps. J'ai privilégié l'itération comme approche du *reenactment*, laquelle s'apparente davantage à celle de la réactivation que de la reperformance d'une œuvre. C'est que je considère que plusieurs enjeux soulevés par des œuvres du passé sont toujours actifs aujourd'hui, et mon intérêt réside dans la manière de les réactiver en fonction du contexte actuel. Afin de repenser le traitement artistique du passé d'enjeux féministes qui sont toujours actuels, j'ai donc cherché à rendre visible l'évolution des enjeux à travers le temps, plutôt que de transmettre l'« expérience réelle » d'une œuvre à un public qui n'aurait pas expérimenté l'originale, tel que proposé par Abramović dans *Seven Easy Pieces* (2005). Ma pratique me permet également de m'interroger sur le contexte dans lequel j'évolue et sur les rôles que j'y joue. Traiter des différentes approches d'un même enjeu à travers le temps me permet de montrer l'évolution du contexte et de porter un regard critique sur celui-ci. Je m'intéresse au phénomène de marchandisation de la culture et de professionnalisation de l'artiste, et plus particulièrement au rapport des femmes au travail, souvent encore non reconnu ou inférieurisé. Alors que ma série *Les attentes* (2015) proposait le refus de produire comme un acte de résistance maintenant que les femmes ont accédé au marché du travail, *Artiste au travail* (2016) soulevait la

difficulté pour les femmes en arts de devenir sujet, et ce, encore aujourd'hui. En privilégiant l'itération comme approche du *reenactment*, je crée une boucle qui défait le temps chronologique et permet une analyse non linéaire des enjeux politiques qui le traversent. Elle permet de « pratiquer les cartographies raisonnées du pouvoir qui nous traverse afin de nous aider à identifier de possibles lieux de résistance » (Braidotti, 2003, p. 36).

L'itération me permet aussi de réactiver les vestiges d'une généalogie constituée d'omissions (Foucault, 1971). Traiter de l'histoire des femmes, alors qu'elles ont longtemps été exclues du monde des hommes et de leurs institutions, m'apparaît comme un moyen d'arriver à exprimer non seulement une critique, mais également une force positive, constitutive d'une pensée féministe. Développer une subjectivité féministe est possible par la mémoire et la narration de soi, mais ne peut se faire sans la critique des racines fixes et uniques (Braidotti, 2003). L'itération permet de revisiter l'histoire pour contribuer au présent : sa répétition défait ce qui disparaît et ce qui demeure (Schneider, 2005). Pour Braidotti, il s'agit de développer une contre-mémoire permettant de changer la valeur accordée à la représentation faite des femmes autant dans l'histoire patriarcale que dans la construction de notre propre identité (1993).

Je souhaitais toutefois non seulement traiter de l'évolution des enjeux féministes et de leurs différentes approches à travers le temps, mais également arriver à le faire de manière aussi percutante dans le contexte actuel. Pour y arriver, je n'ai pas choisi seulement de refaire, mais de faire autrement. Plutôt que de reproduire l'œuvre comme telle, j'ai donc préféré reprendre l'idée qui la sous-tend et qui a motivé les choix de l'artiste. Mon travail s'est ainsi concentré sur le processus d'un artiste qui a mené à une

œuvre, plutôt que la finalité de l'œuvre. La répétition de ce processus, transposé dans un nouveau contexte, a eu pour résultat un rendu formel qui n'est pas conforme à l'œuvre originale. Sans souci que l'œuvre originale soit nécessairement identifiée par le public, cette posture m'a permis de suspendre l'économie de l'auteur autoritaire (Lepecki, 2015). Je considère également que c'est à la fois la performance préliminaire et sa documentation qui constituent l'œuvre, puisque je n'ai accès aux œuvres qu'à travers leur documentation. J'use de la photographie comme un script qui informe sur certains choix de l'artiste. L'itération me permet ainsi d'aborder une œuvre du passé en fonction du contexte actuel et de générer de nouveaux questionnements que le contexte de la proposition originale ne permettait pas nécessairement de soulever. Mon choix d'une œuvre était guidé par le nouveau contexte dans lequel elle s'inscrit et ma capacité à la faire dialoguer avec lui. Plutôt que de figer l'intention de l'auteur, j'ai ainsi cherché à activer les potentialités de l'œuvre (Lepecki, 2015).

Comme Tolentino (*The Sky Remains The Same*, 2008 à aujourd'hui), j'ai opté pour le corps comme le lieu privilégié d'une archive performative. C'est qu'il permet une « approche active et génératrice du matériau historique » plutôt que « réactive et imitative » (Lepecki, 2015, p. 36). D'abord, il libère l'œuvre « de ses multiples "domiciliations" archivistiques », en particulier l'intention de l'auteur (Lepecki, 2015, p. 47). Ensuite, la temporalité propre au corps permet une archive mobile et non linéaire, puisque le corps ne correspond pas à une logique linéaire du temps (Phelan, 1996). Finalement, sa mobilité permet une archive qui se transforme (Lepecki, 2015) : comme le corps qui la contient, elle n'est figée ni dans le temps ni dans l'espace. L'œuvre ne serait en fin de compte que l'une des nombreuses possibilités qu'elle sous-tend, et le corps semble pouvoir archiver ses potentialités de par sa capacité à les laisser circuler. Ma série *An Abstract Collecting Of Works* (2016) est devenue pour moi l'occasion d'un *speed archiving*. En choisissant plusieurs œuvres, je souhaitais

expérimenter non seulement le potentiel d'une œuvre, mais également de la rencontre de plusieurs d'entre elles. Mon corps constituait non seulement une nouvelle forme d'archive, mais m'a également permis d'archiver un processus commun à plusieurs œuvres, lesquelles appartenaient jusqu'alors à des artistes et à des moments différents. Pour mon projet de fin de maîtrise, je souhaite aller plus loin et proposer une « forme performative d'archive » (Schneider, 2001), où non seulement le travail d'une autre artiste servira de matériau (*Concrete Infinity Documentation Piece* (1970) d'Adrian Piper), mais également mon propre travail, au moment même où je le fais. Avec *Resisting Object - Dis/appearing Subject* (2018), je compte rendre visible la boucle qui caractérise à la fois mon approche du *reenactment* et mon processus de création. Si la boucle me permet de revisiter l'histoire pour contribuer au présent, il en va de même pour mon propre processus artistique, où chacun de mes projets alimente le prochain. Mes projets ne constituent donc jamais une finalité, puisqu'ils soulèvent de nouvelles questions dans le faire, auxquelles questions le projet suivant tentera de répondre. En recréant la boucle qui caractérise mon processus de création au sein de mon projet de fin de maîtrise, je m'oppose ainsi à la finalité d'une idée, d'une œuvre. D'ailleurs, bien que mon projet de fin de maîtrise ne concerne que ma série de performances réalisées à DARE-DARE, je poursuivrai cette série dans l'espace de *Colis suspect*¹⁸, un cube de verre situé dans l'Aéroport des Iles-de-la-Madeleine.

Mon approche du *reenactment* a également permis une forme d'appropriation et de transformation qui opère à travers la répétition du geste. Comme Rossa (*Vitruvian Body*, 2009), l'usage de la répétition dans mes performances ne sert pas à faciliter leur

¹⁸*Colis suspect* est une initiative du centre d'artistes AdMare. Pour plus d'informations, voir le site web : <http://www.admare.org/p/appels-de-dossiers.html> (Consulté le 18 juillet 2018).

exposition ou à associer ma présence médiatisée à celle de l'originale, mais plutôt à transformer les mentalités et à briser les stéréotypes véhiculés à travers la représentation du corps des femmes. La répétition d'une expérience répétée qui passe par le corps constitue pour moi un moyen d'apprendre et de façonner la mémoire dans une perspective féministe (Butler, 1988). La répétition d'une même formule sur plusieurs jours, et ce, pour chacune de mes performances, me permet de prendre conscience des patrons de socialisation que j'ai intégrés et à en tordre certains maillons. L'inaction dans la durée me permet également d'atteindre un état d'entre-deux, un état de flottement entre présence et absence. C'est cet espace entre-deux qui permet d'inclure le public dans mon processus, tout en résistant à une interprétation trop rigide. Parce que répétée sur plusieurs heures, pendant plusieurs jours, mon inaction crée une tension temporelle qui permet au public de se questionner tant sur la représentation elle-même que sur leur perception de celle-ci. Leur interprétation peut être multiple, mais ne peut se faire que dans le temps. La répétition et la durée m'apparaissent donc comme les conditions privilégiées de mes inactions (ou micro-actions) : tout comme un objet qui se modifierait légèrement et que l'on ne pourrait percevoir que dans le temps.

Ma maîtrise a également été pour moi l'occasion de porter un regard critique sur le système patriarcal et capitaliste des sociétés occidentales contemporaines, qui maintient les femmes dans des rôles inférieurs et où l'action de résistance est récupérée, voire annihilée. À travers mes projets, j'ai cherché à réactualiser et agir sur des problématiques liées au genre, en cherchant d'autres moyens pour lutter contre ce système. Ma série *Les attentes* (2015) a constitué un premier refus de produire, de performer. J'ai continué dans ce sens pour expérimenter ce que signifie et implique le refus, dans une approche conceptuelle, où je cherchais à développer une réflexion critique sur les mécanismes qui sont reproduits par le système même. *Artiste au travail*

(2016) a soulevé le problème de l'invisibilité chez les femmes, que ce soit en arts ou ailleurs. La notion de visibilité questionne la possibilité en tant qu'artiste de maintenir une pratique en marge des impératifs de diffusion du système de l'art contemporain. Alors, comment rendre son refus visible lorsqu'on est invisible, c'est-à-dire une artiste peu ou pas connue du milieu artistique? *An Abstract Collecting Of Works* (2017) a été l'occasion de formuler un discours critique sur les femmes et la visibilité. J'ai réalisé que, contrairement à Giasson (*Performances invisibles*, 2015-16) et aux artistes conceptuels, je ne veux pas disparaître. En tant que femme, il s'agit plutôt de me soustraire d'un système patriarcal et capitaliste qui ne me permet pas d'apparaître. En tant que femmes, apparaître et exister ne peut se faire qu'en rejetant le schème de pensée dominant, pour alors réfléchir non pas en termes de continuité, mais de changement et de transformation (Braidotti, 1993). C'est la vitrine qui rend visible mon refus de produire par le paradoxe créé entre sa fonction - montrer pour vendre - et mon inaction dans la durée. Le contexte de vitrine me permet de rendre visible mon refus de produire en indiquant que je ne fais rien *volontairement*. C'est que le corps a besoin d'un contexte pour signifier quelque chose : c'est précisément dans ce contexte que le corps peut devenir sujet, dans sa relation avec lui (Jones, 1998). En ne donnant rien à voir tout en me rendant disponible, l'ambiguïté de l'expérience que je propose aux passants brouille le rapport de force, pas complètement détenu ni par l'un ni par l'autre. Mon travail avec la vitrine me permet à la fois d'être présente et de me garder à distance, d'être perméable à mon environnement tout en refusant de me donner en spectacle.

Si je ne souhaite pas déléguer mes performances à d'autres, c'est aussi qu'elles me permettent à la fois de rendre visibles ma volonté de devenir sujet et la difficulté à y parvenir en tant que femme. Tenter de générer une représentation du corps féminin qui ne puisse être réduit au statut d'objet me confronte à l'impossibilité d'accorder

parfaitement la pensée aux actes. Ainsi, il ne s'agit pas de refuser toute représentation du corps des femmes, mais de le faire en rendant visible ce qu'il nous en coûte (Phelan, 1993). Pour *An Abstract Collecting Of Works* (2016), tenter de me cacher dans un espace de vitrine dans lequel j'étais exposée de la tête aux pieds me permettait de rendre cet échec visible. Mais c'est dans la durée que mon inaction devient un acte de résistance. Dans la durée, les effets de mon refus deviennent visibles sur mon propre corps, et ce, à mesure que la fatigue physique et psychologique s'accumule. Ce n'est en effet que dans la durée que mes inactions peuvent s'inscrire dans leur contexte et auprès de ceux qui en sont témoins. Ainsi, par mon expérience soutenue et répétée sur les lieux, l'inaction me permet de *tenir* ma position conceptuelle et politique. Mon travail dans la durée me permet également d'inviter d'autres femmes, artistes et issues d'autres milieux aussi, à se joindre à moi. C'est le cas pour *Les attentes* (2015) et *An Abstract Collecting Of Works* (2016), où il m'apparaissait important qu'elles comprennent bien l'idée qui sous-tend chacun des projets et qu'elles puissent se les approprier. Dans les deux cas, leur implication a nourri le projet et permis une construction commune de sens. Le travail avec d'autres m'apparaît donc non seulement un moyen pour résister à l'image de l'artiste comme « génie unique » (Lippard, 1973), mais également pour explorer collectivement de nouvelles formes de résistance. Le *reenactment* devient alors un « *act of remaining* » (Schneider, 2001, p. 103) qui nous permet, en tant que femmes, de rester en place et de continuer à exister, tenir et se garder.

J'ai soulevé dans mon mémoire que peu d'artistes femmes éprouvent le besoin de disparaître. C'est pourtant la posture que je tends à adopter et qui me mènera peut-être à un refus complet du statut d'artiste. D'ailleurs, je ne réponds pas aux impératifs de diffusion de plusieurs lieux d'exposition. Lorsque j'ai envoyé mon dossier en vue de mon projet de fin de maîtrise, j'ai fait face à plusieurs refus parce que je souhaitais

occuper seulement leur vitrine, laissant leur espace de diffusion complètement vide. Et quant aux appels de projets spécifiquement en vitrine, je ne répondais pas à leurs besoins en médiation culturelle. Je réalise aujourd'hui que le refus du statut d'artiste est inévitable si je poursuis ma pratique telle qu'elle s'articule actuellement. Du moins le statut professionnalisant de l'artiste. Personne n'aime son travail tout le temps : c'est un travail. On le fait pour l'argent; si l'on pouvait se passer de l'argent, on se passerait bien du travail. Pour l'artiste, je ne crois pas que ce soit si différent. Si ce qui nous intéresse relève de la réalisation de soi, de comprendre notre contexte social et politique et de se positionner, on se passerait volontiers de l'obligation de payer son loyer et des moyens qui s'imposent, c'est-à-dire vendre ses œuvres, répondre à des appels de dossier, entretenir des relations stratégiques et rédiger des demandes de subvention. Bref, je crois que ce qui nous intéresse dans le rôle de l'artiste relève peut-être plutôt de l'art et non de la profession. J'ai cherché des artistes qui avaient fait le choix délibéré de refuser le statut d'artiste : Laurie Parsons a attiré mon attention. Surnommée *the dematerial girl*, elle a développé une pratique de la disparition dans les années 80, jusqu'à disparaître complètement du milieu artistique dans les années 90¹⁹. Non seulement sa pratique en était une du « rien », mais son entourage a même toujours ignoré son statut d'artiste (Nickas, 2003). En réponse à son contexte, elle est donc allée au bout de son questionnement et a choisi d'adopter une position radicale qui l'a menée à un refus complet du statut d'artiste.

Je dois aussi mentionner que je suis comptable. Cette profession est sans conteste un paradoxe : alors qu'à travers ma pratique je cherche à lutter contre le système capitaliste, l'emploi qui me permet de payer mon loyer contribue au fonctionnement de

¹⁹Originnaire du New Jersey, elle a exposé à New York, Cologne, Paris, et a participé à l'exposition *The Big Nothing* au New Museum of Contemporary Art à New York.

ce même système. J'ai d'abord travaillé pendant quelques années dans le milieu des centres d'artistes, où j'y ai laissé ma santé. La profession de comptable était pour moi un moyen de me sortir de la précarité avec laquelle la plupart des travailleurs culturels doivent négocier. Ma nouvelle profession m'a toutefois éloignée de ma pratique artistique : la maîtrise était un moyen d'y retourner. Il est intéressant de constater qu'alors que mon inertie en tant que comptable m'est devenue insupportable, l'inaction a été pour moi un axe de recherche qui m'a permis d'avancer dans ma pratique artistique. Alors que j'ai toujours traité séparément ces deux pans de ma vie, j'aimerais aujourd'hui arriver à les faire dialoguer, de sorte que l'un permette un regard critique sur l'autre. Pour Piper, l'art était « un véhicule opportun aux questions d'existence, de relations et de connaissance de soi » (Stoll, 2002, p. 38) :

« The thing about self-awareness is that it's a liberation from the constraints of the ego-self. In order to be self-aware, you have to take all of those facets that make up the individual you are as an object of your awareness [...] And self-awareness - being aware of the way I am reacting to these things - not only allows me to rise above them. It also gives me a sense of humor about myself. It enables me to see my own wormlike qualities as I wriggle along the surface of the earth! » (Stoll, 2002, p. 42)

J'ai l'intuition que d'amener ma pratique artistique dans ma profession de comptable me permettrait de poser un regard critique sur le système capitaliste des sociétés occidentales contemporaines en rendant visibles, par contraste, les mécanismes qui opèrent également dans ces deux sphères. Bien que je ne sache pas encore où cette piste pourrait me mener, poser la question m'apparaît déjà essentiel.

BIBLIOGRAPHIE

- Abramović, M. (2005). *Seven Easy Pieces*. [Performance]. Récupéré de <http://awarmplacewithoutmemory.blogspot.com/2012/03/>
- Abramović, M. (2010). *The Artist Is Present*. [Performance]. Récupéré de <https://www.pinterest.ca/chrisrobyn/marina-abramovics-the-artist-is-present/>
- Acconci, V. (1972). *Seedbed*. [Performance]. Récupéré de <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/266876>
- Agamben, G. (2008). *Qu'est-ce que le Contemporain?* Paris : Payot & Rivages.
- Arendt, H. (1958). *The Human Condition*. Chicago : University of Chicago Press.
- Auslander, P. (2006). The Performativity Of Performance Documentation. *Performance Art Journal*, 18(84), 1-10.
- Auslander, P. (2010). Pictures Of An Exhibition. Dans Gygax, R. et Munder, H. (dir.), *Between Zones : On The Representation Of The Performative And The Notation Of Movement* (p. 297-306). Zurich : Migros Museum für Gegenwartskunst et JRP/Ringier.
- Auslander, P. (2012). Digital Liveness : A Historico-Philosophical Perspective. *PAJ : A Journal Of Performance And Art*, 34(3), 3-11.
- Bénichou, A. (2011). Marina Abramović : The Artist Is [Tele]Present : Les nouveaux horizons photographiques de la (re)performance. *Intermédialités*, 17, 147-167.
- Boucher, M. (2012). L'art performatif marche dans les traces de la peinture : le cas de Vanessa Beecroft. *esse arts + opinions*, 76, 46-51.

- Boucher, M. (2015). L'exposition de la performance, entre *reenactment* et tableau vivant : les cas de Marina Abramović ainsi que d'Alexandra Pirici et Manuel Pelmus. *Muséologies : les cahiers d'études supérieures*, 8(1), 73-89.
- Boucher, M. (2017). Effets de sculpture en performance. L'immobilité chez Gathie Falk et Megan Rooney. *Espace*, 115, 36-45.
- Braidotti, R. (1993). Embodiment, Sexual Difference, And The Nomadic Subject. *Hypatia*, 8(1), 2-13.
- Braidotti, R. (2003). Les sujets nomades féministes comme figure des multitudes. *Multitudes*, 2(12), 27-38.
- Butler, J. (1988). Performative Acts And Gender Constitution : An Essay In Phenomenology And Feminist Theory. *Theatre Journal*, 40(4), 519-531.
- Butler, J. (2011). Bodies In Alliance And The Politics Of The Street. *Transversal*. Récupéré de <http://eipcp.net/transversal/1011/butler/en>
- de Duve, T. (1980). La performance hic et nunc. Performance, text(e)s et documents. *Parachute*, 18-27.
- Felman, S. (1983). *The Literary Speech Act*. New York : Cornell University Press.
- Fisher, J. et Drobnick, J. (2002). *CounterPoses. Re-concevoir le tableau vivant*. Montréal : Display Cult, Oboro.
- Foucault, M. (1969). *L'Archéologie du Savoir*. Paris : Gallimard.
- Foucault, M. (1971). *L'Ordre du Discours*. Paris : Gallimard.
- Fraser, M. (2011). *Le travail qui nous attend : La Triennale québécoise*. Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal.
- Genette, G. (1994). *L'œuvre de l'art : immanence et transcendance*. Paris : Éditions du Seuil.
- Goodman, N. (1996). *L'Art en théorie et en action*. Paris : Éditions de L'Éclat.

- Giasson, S. (2015). *Performances invisibles : Performance invisible n° 22 (Attendre un courriel)*. [Performance]. Récupéré de <http://www.performancesinvisibles.com/fr/performances/2015-2016/courriel>
- Jones, A. (1997). Presence In Absentia : Experiencing Performance As Documentation. *Art Journal*, 56(4), 11-18.
- Jones, A. (1998). *Body Art / Performing The Subject*. London : University of Minnesota Press.
- Jones, A. (2011). "The Artist Is Present". Artistic Re-enactments And The Impossibility Of Presence. *The Drama Review*, 55(1), 16-45.
- Knaup, B. (2014). Telling Stories Differently. Strategies Of Appropriating And Disseminating Stories Of Feminist And Queer Performance. Dans Knaup, B. et Stammer, B. E. (dir.), *re.act feminism #2 - a performing archive* (p. 71-81). Londres : Verlag für moderne Kunst.
- Kotz, L. (2005). Language Between Performance And Photography. *October*, 111, 3-21.
- Lageira, J. (2013). Re-enactment : fausse évidence et dangers. *esse arts+opinions*, 79, 10-15.
- Lepecki, A. (2015). Le corps comme archive. Volonté de réinterpréter et survivances de la danse. Dans Bénichou, A. (dir.), *Recréer/Scripter. Mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines* (p. 33-70). Dijon : Les Presses du réel.
- Lippard, L. (1973). *Six Years : The Dematerialization Of The Art Object From 1966 To 1972*. Los Angeles : University of California Press.
- Liu, J.-C. (2004). Francesca Woodman's Self-Images: Transforming Bodies In The Space Of Femininity. *Woman's Art Journal*, 25(1), 26-31.
- Manet, É. (1882). *Un Bar aux Folies Bergères*. [Peinture]. Récupéré de https://en.wikipedia.org/wiki/File:Edouard_Manet,_A_Bar_at_the_Folies-Bergère.jpg

- Nickas, B. (2003). Whatever Happened To : Laurie Parsons. *Artforum*, 41(8). Récupéré de <https://www.artforum.com/print/200304/whatever-happened-to-laurie-parsons-4510>
- Nochlin, L. (1993). La Nourrice de Berthe Morisot : Part respective du travail et des loisirs dans la peinture impressionniste. Dans *Femmes, Art et Pouvoir et Autres Essais* (p.59-84). Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon.
- Phelan, P. (1993). The Ontology Of Performance : Representation Without Reproduction. *Unmarked : The Politics Of Performance*. London, New York : Routledge.
- Phelan, P. (1996). Dance And The History Of Hysteria. Dans Foster, S. L. (dir.), *Corporealities : Dancing, Knowledge, Culture And Power* (p. 90-105). Londres et New York : Routledge.
- Pineault, E. (2008). Quelle théorie critique des structures sociales du capitalisme avancé? *Cahiers de recherche sociologique*, 45, 113-132.
- Piper, A. (1970). *Concrete Infinity Documentation Piece*. [Photographie]. Récupéré de <http://theowlclub.blogspot.com/2012/03/art-of-daily-life.html>
- Piper, A (1975). *Talking To Myself : The Ongoing Autobiography Of An Art Object*. Bari : Marilena Bonomo.
- Rivard, N. (2017). Performances invisibles : entre l'histoire et le présent. *Espace*, 115, 68-73.
- Rossa, B. (2009). *Vitruvian Body*. [Performance]. Récupéré de <http://boryanarossa.com/en/vitruvian-body-2009-2/whole-body-3/>
- Rossa, B. (2013). *Deconstruction Of Valie Export*. [Performance]. Récupéré de <http://boryanarossa.com/en/deconstruction-of-valie-export/>
- Rossa, B. (2015). *On Focus : The Interior*. [Performance]. Récupéré de <http://www.lacentrale.org/en/programmation/viva-art-action-1>
- Santone, J. (2008). Marina Abramović's *Seven Easy Pieces* : Critical Documentation Strategies For Preserving Art's History. *Leonardo*, 41(2), 147-152.

- Saurisse, P. (2017). L'immobilité et ses failles dans la performance des années 1990. *Espace, 115*, 12-19.
- Sartre, J.-P. (1947). *Situations 1*. Paris : Gallimard.
- Schechner, R. (2002). *Performance Studies : An Introduction*. New York : Routledge.
- Schneider, R. (2001). Archives. Performance Remains. *Performance Research, 6*(2), 100-108.
- Schneider, R. (2005). Figés dans le temps réel : la performance, la photographie et les tableaux vivants. Dans Choinière, F. et Thériault, M. (dir.), *Point & Shoot* (p. 63-73). Montréal : Dazibao.
- Schneider, R. (2014). Three Artists Walk Into A Museum. Dans Knaup, B. et Stammer, B.E. (dir.) *re.act feminism #2 - a performing archive* (p.83-94). Londres : Verlag für moderne Kunst.
- Taylor, D. (2003). *The Archive And The Repertoire : Performing Cultural Memory In The Americas*. Durham : Duke University Press.
- Tolentino, J. (2009). *The Sky Remains The Same*. [Performance]. Récupéré de <https://paddle8.com/work/julie-tolentino/36185-the-sky-remains-the-same-tolentino-archives-atheys-self-obliteration-1>
- Tolentino, J. (2009a). *The Sky Remains The Same*. [Performance]. Récupéré de <https://julietolentino.com/main>
- Tourangeau, S. (2017). Le pouvoir de l'immobilité. *Espace, 115*, 62-67.
- Tralla, M. (2010). *Written Into Space*. [Photographie]. Récupéré de http://www.tralla.net/?attachment_id=81
- Stoll, D. C. (2002). Adrian Piper: Goodbye To Easy Listening. *Aperture, 166*, 38-47.
- Wall, J. (1979). *Picture For Women*. [Photographie]. Récupéré de <https://www.chassimages.com/forum/index.php?topic=236925.0>

- Wallace, I. (1983). *At Work*. [Performance]. Récupéré de <http://www.orgallery.org/ian-wallace-at-work>
- Wark, J. (2001). Conceptual Art And Feminism: Martha Rosler, Adrian Piper, Eleanor Antin, And Martha Wilson. *Woman's Art Journal*, 22(1), 44-50.
- Widrich, M. (2008). Can Photographs Make It So? Repeated Outbreaks Of VALIE EXPORT's Genital Panic Since 1969. Dans Gelder, H. et Weestgeest, H. (dir.), *Photography Between Poetics And Politics* (p. 53-67). Leuven : University Press Leuven.
- Wilding, F. (1972). *Waiting*. [Performance]. Récupéré de <http://www.paris-art.com/recrire-lhistoire-de-lart-fictions-et-narrations-postfeministes/>
- Wilding, F. (2008). *Wait With*. [Performance]. Récupéré de <http://www.artperformance.org/article-waiting-faith-wilding-2009-122036068.html>
- Wittig, M. (2001). *La Pensée Straight*. Paris : Éditions Balland.
- Woodman, F. (1976). *From Space²*. [Photographie]. Récupéré de <http://larepubliquedelart.com/francesca-woodman-fulgurante/>
- Woolf, V. (1977). *Trois Guinées*. Condé-sur-Noireau : Des femmes - Antoinette Fouque.