

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE TEMPS D'ÊTRE : LA TRANSPOSITION DES TEMPORALITÉS
DU ROMAN *MR GWYN* D'ALESSANDRO BARICCO
EN INSTALLATION PERFORMATIVE AUTORÉFÉRENTIELLE

THÈSE
PRÉSENTÉE
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN ÉTUDES ET PRATIQUES DES ARTS

PAR
CLAUDIA JEANET BARRERA BERNAL

DÉCEMBRE 2021

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse 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.04-2020). 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.»

Le passé n'est plus, le futur n'est pas encore, le temps se résout à une insaisissable fuite, qui ne laisse au fond de l'âme que le dépôt des habitudes et des expériences accumulées.

Virginia Woolf (2001)

Exister signifie d'abord se mouvoir de manière intelligible pour soi et pour les autres dans un espace et une durée, transformer son environnement grâce à une somme de gestes efficaces.

David Le Breton (2013)

C'est par le verbe et l'acte que nous nous insérons dans le monde humain, et cette insertion est comme une seconde naissance dans laquelle nous confirmons et assumons le fait brut de notre apparition physique originelle.

Hannah Arendt (1983)

REMERCIEMENTS

Faire de l'art est une entreprise solitaire, pourtant la présente recherche-création a été nourrie des échanges et de la créativité de celles et ceux qui ont accompagn e de près ou de loin mon cheminement. Je souhaite remercier particulièrement ma directrice de thèse, Madame Andrée Martin, professeure au département de danse de l'UQAM, pour des discussions passionnantes et pour le partage de nos sensibilités et nos intérêts communs. Son expérience, ses connaissances et sa rigueur m'ont permis de nourrir ma propre curiosité et de mieux avancer dans ma démarche d'artiste-chercheur. Sa disponibilité, sa confiance et ses encouragements ont été très importants dans la poursuite de mon doctorat.

Je voudrais aussi remercier mes collaborateurs Cédric Delorme-Bouchard (lumières), Andr es Salas (vidéo) et Thierry Gauthier (son); leur créativité a été particulièrement stimulante. Je veux dire ma reconnaissance et mon amour   ma fille et collaboratrice Danae Serinet Barrera (coach de mouvement) pour sa gentillesse et son attention aux détails.

Je remercie ma famille colombienne et ma famille qu eb eoise pour leur soutien et particulièrement mon fils Kassiel Serinet Barrera pour sa présence attentive et bienveillante. Un merci tout spécial à mes amies Anne C. Thibault, Sophie Cabot et Dalina Hernandez ainsi qu'à mes amis Carlos Satizabal et Stanley Février.

Je tiens à remercier le FRQSC (Fonds de recherche du Québec-Société et culture) et le SRI (Service de relations internationales, UQAM) pour leur soutien financier à ma recherche-crédation doctorale. Merci à Hexagram-UQAM et à l'Agora Hydro-Québec, pour leur aide à la production et à la diffusion de l'installation performative *Le temps d'être*. Je remercie aussi le Conseil des arts du Canada (CAC), le Conseil des arts de Montréal (CAM) ainsi que le Conseil des arts et de lettres du Québec (CALQ) pour leur appui financier.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DE FIGURES.....	ix
RÉSUMÉ.....	xi
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
LES ORIGINES DE LA RECHERCHE-CRÉATION.....	4
1.1 La genèse d'une démarche d'artiste-chercheur	4
1.2 Approche méthodologique.....	9
1.2.1 La poïétique / autopoïétique.....	10
1.2.2 L'analyse en mode écriture.....	12
1.3 Questions de recherche.....	13
1.4 Justification.....	14
CHAPITRE II	
LE PROJET DE CRÉATION : L'ADAPTATION DU ROMAN	
<i>MR GWYN</i> D'ALESSANDRO BARICCO.....	17
2.1 L'adaptation du texte littéraire.....	17
2.2 Le texte comme matériau.....	19
2.2.1 Identifier les temporalités dans le texte de <i>Mr Gwyn</i>	20
2.2.2 Créer des objets à partir du texte de <i>Mr Gwyn</i>	21
2.2.3 La dimension autoréférentielle de l'installation performative.....	22
2.3 Le roman <i>Mr Gwyn</i> d'Alessandro Baricco.....	23
2.3.1 La lecture active de <i>Mr Gwyn</i>	25

2.4	Le temps en arts vivants.....	34
2.4.1	Prendre son temps.....	37
2.4.2	Ma perception du temps.....	38
2.5	La notion du temps dans ma production artistique.....	41
2.5.1	<i>The Sleepwalkers</i> : la durée dans la création de l'œuvre.....	41
2.5.2	<i>Portraits performatifs</i> : arrêter le temps.....	43
2.5.3	<i>Utopie(s)</i> : la longue durée et l'introspection.....	45
2.5.4	<i>Mr Gwyn</i> : le temps d'être là.....	48
CHAPITRE III		
CADRE CONCEPTUEL.....		51
3.1	Territoire, déterritorialisation, reterritorialisation.....	52
3.1.1	Déterritorialisation-reterritorialisation à Bogotá.....	55
3.1.2	Violence et déterritorialisation-reterritorialisation.....	59
3.1.3	Interdisciplinarité et territoire.....	62
3.2	Corps / corporéité.....	65
3.2.1	Le corps-territoire.....	79
3.2.2	Le corps sans organes.....	77
3.2.3	Geste et action.....	82
3.3	La performance en tant que rituel.....	92
3.4	Le devenir.....	103
3.5	Le portrait / autoportrait contemporain.....	106
CHAPITRE IV		
LE PROCESSUS DE CRÉATION DE L'INSTALLATION PERFORMATIVE..		112
4.1	<i>Le temps d'être</i> , une installation performative inspirée de <i>Mr Gwyn</i>	112
4.1.1	Les portraits de Jasper Gwyn.....	112
4.1.2	L'autoportrait.....	116
4.2	Le dispositif de l'installation : créer un lieu.....	118
4.2.1	Le lit du modèle.....	123

4.2.2	La cage d'oiseaux.....	127
4.3	Les actions corporelles.....	129
4.3.1	Mesurer l'espace.....	130
4.3.2	Rassembler des parties de soi-même.....	134
4.3.3	Être soi-même.....	137
4.3.4	Agir pour la justice.....	141
4.3.5	Préciser les gestes.....	148
4.4	La manipulation des objets : percevoir le temps.....	150
4.4.1	Épingler des post-its sur le plancher.....	155
4.4.2	Faire mon autoportrait dans du marc de café.....	155
4.4.3	Lancer des livres par terre.....	158
4.4.3.1	Ranger les livres.....	160
4.4.3.2	Exprimer sa rage.....	162
4.5	L'abolition de la distance et les images en mouvement.....	165
4.5.1	Se confondre avec le paysage.....	168
4.5.2	Murmurer des souvenirs.....	170
4.5.3	La femme qui court.....	173
4.5.4	Le regard de l'écrivain.....	174
4.6	La bande sonore.....	181
4.7	Les lumières.....	187
CHAPITRE V		
RÉFLEXIONS FINALES.....		195
5.1	Une expérience de la durée.....	199
5.2	La double voie de l'introspection et de la rétrospection.....	200
CONCLUSION.....		210
APPENDICE A		
LECTURE ACTIVE DE <i>MR GWYN</i>		217

APPENDICE B	
MISE EN ESPACE DE L'INSTALLATION PERFORMATIVE	
<i>LE TEMPS D'ÊTRE</i>	254
APPENDICE C	
SCHÉMA DES TEMPORALITÉS ENTRE LE ROMAN MR GWYN ET	
L'INSTALLATION PERFORMATIVE LE TEMPS D'ÊTRE.....	265
APPENDICE D	
ALESSANDRO BARICCO PRÉSENTE <i>MR GWYN</i>	272
APPENDICE E	
ENTREVUE AVEC ALESSANDRO BARICCO.....	276
APPENDICE F	
PROGRAMME DE L'INSTALLATION PERFORMATIVE	
<i>LE TEMPS D'ÊTRE</i>	279
APPENDICE G	
DOCUMENTATION VIDÉO DE L'INSTALLATION PERFORMATIVE	
<i>LE TEMPS D'ÊTRE</i>	280
BIBLIOGRAPHIE.....	281

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
2.1	La transposition du texte de <i>Mr Gwyn</i> en installation performative..... 27
2.2	La lecture active de <i>Mr Gwyn</i>27
2.3	C. Bernal, <i>Le Temps d'être</i> (2019)..... 33
2.4	C. Bernal, <i>L'envers des îles blanches</i> (2014)..... 36
2.5	C. Bernal, <i>The Sleepwalkers</i> (2018). La durée dans la création..... 42
2.6	C. Bernal, <i>Portraits performatifs</i> (2018). Arrêter le temps..... 45
2.7	<i>Utopie(s) : la longue durée</i> 47
2.8	<i>Mr Gwyn : le temps d'être là</i> 50
3.1	C. Bernal, <i>Danae dans la ville</i> (1995)..... 56
3.2	C. Bernal, <i>Fragments de ville : composition sérielle</i> (1997-1998)..... 57
3.3	C. Bernal, <i>Métaphore d'un paysage</i> 59
3.4	C Bernal, <i>Femme cherche maison</i> 59
3.5	C. Bernal, <i>Faits du même sang</i> (2007)..... 61
3.6	Processus de déterritorialisation et reterritorialisation dans l'installation performative <i>Le temps d'être</i> 65
3.7	C. Bernal, <i>Le temps d'être</i> 67
3.8	<i>Le temps d'être</i> . Le corps sans organes..... 81
3.9	C. Bernal, <i>Les voies silencieuses</i> (2004)..... 85
3.10	<i>Le temps d'être</i> . Les gestes ordinaires..... 91

3.11	C. Bernal, <i>Monument à Ciudad Juárez</i> . L'espace du rituel.....	95
3.12	C. Bernal, <i>L'envers des îles blanches</i> . Un rite de passage.....	96
3.13	<i>Le temps d'être</i> . Le devenir.....	105
4.1	<i>Le temps d'être</i> . Le lit du modèle.....	124
4.2	<i>Le temps d'être</i> . Le texte-objet (broderie faite à la main).....	126
4.3	<i>Le temps d'être</i> . La cage d'oiseaux.....	129
4.4	<i>Le temps d'être</i> . Mesurer l'espace avec le corps.....	133
4.5	<i>Le temps d'être</i> . Rassembler des parties de soi-même.....	136
4.6	<i>Le temps d'être</i> . Être soi-même.....	138
4.7	<i>Le temps d'être</i> . La chaise de Jasper Gwyn.....	143
4.8	<i>Le temps d'être</i> . Agir pour la justice.....	148
4.9	<i>Le temps d'être</i> . Les post-its.....	154
4.10	<i>Le temps d'être</i> . Faire mon autoportrait dans du marc de café.....	157
4.11	<i>Le temps d'être</i> . Quatre piles de livres.....	161
4.12	<i>Le temps d'être</i> . Lancer des livres par terre.....	165
4.13	<i>Le temps d'être</i> . Se confondre avec le paysage.....	169
4.14	<i>Le temps d'être</i> . Murmurer des souvenirs.....	172
4.15	<i>Le temps d'être</i> . Le regard de l'écrivain.....	179
4.16	<i>Le temps d'être</i> . L'objet lumineux.....	191
5.1	Schéma conceptuel de la recherche-crédation <i>Le temps d'être</i>	204

RÉSUMÉ

S'inscrivant en continuité avec ma démarche d'artiste-chercheuse, la présente recherche-crédation questionne les façons de transposer les temporalités d'une œuvre littéraire dans une adaptation en installation performative. En prenant du recul, je constate la difficulté d'intégrer le texte dans l'espace-temps de l'installation et de la performance, sans que cela implique nécessairement une illustration ou une interprétation théâtrale du texte. Pour la réalisation de certaines de mes œuvres, j'ai emprunté des textes à des écrivains tels que le Chilien Pablo Neruda, la Française Monique Enckell ou le Colombien Gabriel García Márquez. C'est en lisant le roman *Mr Gwyn* que s'est affirmé mon désir d'entrer dans l'univers de l'écrivain italien Alessandro Baricco, pour en faire une œuvre interdisciplinaire. Le processus de création de l'installation performative *Le temps d'être* m'a permis principalement d'approfondir les stratégies de transposition des temporalités du texte littéraire dans les différents éléments de l'installation, dans les actions performatives, le son et la lumière. Les potentialités d'utilisation d'un roman pour la création d'une œuvre interdisciplinaire autobiographique sont considérables. Par le biais de la traversée de ma démarche d'artiste-chercheuse à partir de concepts tels la territorialisation, la corporéité, le devenir, le corps sans organes ou le corps-territoire; de la mise en perspective autopoïétique et de l'analyse en mode écriture, il apparaît indéniable que le résultat de la rencontre entre l'œuvre d'Alessandro Baricco et ma démarche d'artiste interdisciplinaire est profondément ancré dans mon vécu personnel.

Mots clés : Installation, performance, interdisciplinarité, temporalités, adaptation, autoportrait, territorialisation, corporéité, devenir, corps-territoire, Alessandro Baricco, Claudia Bernal.

Jorge Luis Borges

1964

II

...

*Hay tantas otras cosas en el mundo;
un instante cualquiera es más profundo
y diverso que el mar. La vida es corta
y aunque las horas son tan largas, una
oscura maravilla nos acecha,
la muerte, ese otro mar, esa otra flecha
que nos libra del sol y de la luna
Y del amor.*

1964

II

...

*Il y a tant d'autres choses dans le monde;
Un instant quelconque est plus profond
Et divers que la mer. La vie est brève
Et même si les heures sont très longues, une
Obscure merveille nous guette,
La mort, cette autre mer, cette autre flèche
Qui nous libère du soleil et de la lune
Et de l'amour.*

1964

II

...

*There are so many things in the world;
any moment is deeper
and more diverse than the sea. Life is short
and even though hours are so long, a
dark wonder will ambush us,
death, that other sea, that other arrow
that frees us from the sun and from the moon
And from love.*

INTRODUCTION

Diplômée en philologie et langues de l'Université nationale de Colombie, immigrée au Québec en 1991. Peu après mon arrivée, j'ai terminé ma scolarité de maîtrise en linguistique française à l'Université Laval, pour ensuite entreprendre un baccalauréat en arts visuels / création à l'Université du Québec à Montréal que j'ai terminé en 1999. Ma pratique multidisciplinaire a évolué vers une approche interdisciplinaire de la création où différents langages artistiques entrent en dialogue : les arts visuels (sculpture, arts d'impression, arts textiles, vidéo, photographie), les compositions électroacoustiques, le mime, la danse et la performance.

C'est ainsi qu'en 2012 j'ai décidé de poursuivre ma recherche au sein de l'École supérieure de théâtre de l'Université du Québec à Montréal afin d'approfondir un aspect qui s'est mis à occuper une place de plus en plus importante dans ma pratique, à savoir l'intégration et la transposition du texte dans l'espace de l'installation et dans la performance. Pour ma recherche-crédation à la maîtrise, j'ai travaillé à partir de trois courtes nouvelles du recueil *Yeux de chien bleu* (1974) de l'écrivain colombien Gabriel García Márquez, nommément *La douleur des trois somnambules*, *La femme qui venait à six heures* et *Ève à l'intérieur de son chat*. Ainsi, j'ai créé et produit l'installation performative *L'envers des îles blanches* (2014) qui intègre à

l'installation trois performances : *Je suis là*, *En defensa propia* et *Métamorphose*. Composé de onze nouvelles écrites entre 1947 et 1955, *Yeux de chien bleu* se caractérise par une esthétique surréaliste qui nous permet d'appréhender le réel (la vie, la mort, la naissance) à travers l'imaginaire de femmes, différentes dans chaque nouvelle, à trois temps distincts de la vie : une enfant somnambule, une jeune prostituée et une femme d'âge mûr. Tout au long de ses récits, García Márquez nous plonge dans un monde onirique où le temps est définitivement déréglé ou en constante transformation. Dans ce sens, cette recherche-crédation a semé le germe de mon intérêt pour la question du temps en arts vivants en général, et plus spécifiquement dans ma production artistique.

L'œuvre *Le temps d'être* a été conçue, créée et produite durant mes études doctorales à partir de l'écriture d'Alessandro Baricco. C'est en lisant le roman *Mr Gwyn* de cet écrivain italien que s'est affirmé mon désir d'approfondir les enjeux de l'adaptation du texte littéraire à l'espace-temps de l'installation et de la performance. Dans un monde dominé par le mythe de l'instantanéité et par le flux continu des informations, Baricco fait l'éloge de la lenteur et de l'attente. Avec le temps, l'écrivain établit une relation intime avec ses modèles, avant de réaliser leurs portraits écrits.

À partir de la façon dont Baricco construit son récit, j'ai emprunté le chemin de Jasper Gwyn, son désir de travailler à la façon d'un artiste visuel afin d'approfondir la question de la transposition des temporalités du roman en œuvre interdisciplinaire. L'écriture du *Temps d'être* est plurielle : écriture corporelle, vidéographique, sonore, de la lumière, entre autres. Les différents éléments de l'installation, les actions corporelles, la bande sonore et les éclairages sont en étroite relation avec les temporalités du roman : ce sont des métaphores du temps.

La question de mon identité personnelle et intime traverse aussi cette recherche-création : comment une histoire peut-elle être un portrait ? Comment une installation performative peut-elle révéler mon autoportrait ? La recherche-création est impr gn e de mon vécu personnel. Elle est en étroite relation, d'une part, avec mon identité individuelle en tant que femme-mère-artiste-d'origine-colombienne-hispanophone. D'autre part, elle est mod l e par ma condition de femme-artiste-immigrante-francophone-habitant-au-Québec. Je constate que dans ma pratique artistique, la relation est étroite entre mon passé et mon présent, entre la réalité et les souvenirs, entre mon histoire personnelle et le contexte politique et socioculturel, lequel n'est pas fixe, mais variable selon les époques (mon enfance, mon adolescence, l'âge adulte) et les lieux (Bogotá, Montréal, Mexico, Paris). En d'autres mots, il y a une correspondance entre ma production artistique et les contextes politiques, sociaux et culturels changeants que j'ai traversés.

Ainsi, le chapitre I de la présente thèse retrace ma démarche d'artiste chercheure, les origines de la présente recherche-création ainsi qu'à son approche méthodologique. Dans le chapitre II je décris les prémices du projet de recherche et de la création. Le chapitre III est dédié à déplier le cadre conceptuel de la recherche. Tout au long du chapitre IV, je décris et analyse en détail le processus de création de l'installation performative *Le Temps d'être* et sa mise en relation avec mon vécu personnel. Le chapitre V m'a permis d'exposer mes réflexions sur le territoire, la territorialisation et la déterritorialisation comme dynamique parcourant autant le processus de création que l'œuvre finale, sur la complexité de l'œuvre interdisciplinaire ainsi que sur l'ancrage corporel de ma pratique, entre autres.

CHAPITRE I

LES ORIGINES DE LA RECHERCHE-CRÉATION

1.1 La genèse d'une démarche d'artiste-chercheur

Je suis née à Bogotá, en Colombie. Je viens d'une famille modeste. Mon père était ouvrier et ma mère faisait le ménage, lavait et repassait les vêtements chez les plus riches. Je suis la plus jeune de cinq enfants. Depuis l'enfance, je suis attirée par les mots. Probablement parce que je n'ai pas grandi avec la télévision ou les jeux vidéo, mais avec les journaux et la radio. Quand j'étais petite, ma famille et moi habitions un quartier populaire de Bogotá. Mes parents avaient émigré de la campagne et nous étions la première génération à naître en ville.

Les rues de notre quartier n'étaient pas asphaltées et dans la maison, il n'y avait pas l'électricité. Nous vivions au rythme de la flamme d'une bougie. Durant mes premières années à l'école primaire, je faisais mes devoirs à la lumière d'une chandelle. Je rêvais à d'autres mondes en contemplant la flamme. Cela me rappelle les mots de Bachelard (1961) : « La flamme est à elle seule une grande présence, mais, près d'elle, on va rêver loin, trop loin [...] La flamme est là, menue et chétive, luttant pour maintenir son être, et le rêveur s'en va rêver ailleurs [...] en rêvant au monde » (p. 13).

Pour ne pas trop souffrir du froid de Bogotá, ma mère avait recouvert de papier journal tous les murs de brique de notre chambre. Ainsi, étant la plus jeune de la famille, mes grandes sœurs me lisaient les articles des journaux, et quand j'ai appris à lire, je me suis concentrée surtout sur les bandes dessinées. Mes années d'enfance et d'adolescence ont été marquées par la violence familiale et sociale, le machisme et la marginalisation.

Je suis passionnée de musique et très sensible au son. J'ai grandi avec la radio. Le « transistor » était l'objet le plus important et convoité de la maison. Il était allumé du matin au soir pour écouter les nouvelles, les radioromans, les parties de soccer. En Colombie, on entend la radio partout et tout le temps. Mes pires souvenirs d'enfance sont les soirées où j'écoutais à la radio, et dans le noir, des séries d'horreur en compagnie de mes frères et sœurs. Mes meilleurs souvenirs de jeunesse remontent aux longues nuits passées à danser sur de la musique tropicale dans les boîtes de nuit de Bogotá et au plaisir que j'avais à faire du sport. De mes années universitaires à Bogotá, il me reste aussi ma passion pour la littérature et pour les arts. En 1989, j'ai fini mes études en philologie et langues à l'Université nationale de Colombie, une université de gauche. À l'époque, nous, jeunes étudiants, étudiantes, nous nous définissions comme des Latino-américains anti-impérialistes. J'ai immigré au Canada en 1991. C'étaient des années sombres, la Colombie traversait un des pires moments de son histoire : la guerre sans merci contre le cartel de Medellín dirigé par Pablo Escobar et le Cartel de Cali dirigé par les frères Gilberto et Miguel Rodríguez Orejuela.

Après m'être installée au Canada, j'ai terminé en 1999 un baccalauréat en arts visuels à l'Université du Québec à Montréal (UQAM). Durant cette période, je me suis consacrée principalement à la peinture. J'ai aussi suivi quelques cours en

sculpture et en création vidéo. Ainsi, à partir de 2000, j'ai commencé à intégrer des bandes vidéographiques et des compositions sonores à des objets (*Cartographies intérieures*, 2001) et à des installations (*Chamanika Urbana*, 2006). Des activités de perfectionnement dans d'autres disciplines telles que le mime, la danse et le théâtre m'ont incitée à intégrer la performance à mes installations (*Monument à Ciudad Juárez*, 2002; *Faits du même sang*, 2007).

Un jour de l'automne 2008, en marchant dans les rues de Montréal, j'ai ramassé par terre une page de journal avec la photo d'un jeune soldat canadien mort en Afghanistan. Cela m'a fait penser que dans tous les conflits armés, c'est la société civile qui souffre des conséquences. À l'époque, on parlait beaucoup du kidnapping d'Ingrid Betancourt et de la situation des enfants soldats en Afrique subsaharienne, au Sri Lanka, en Colombie. Ces situations sociopolitiques ont été le point de départ du processus de création de *Vert moisi est la couleur de l'oubli* (2010). Dans cette œuvre, j'intègre une installation, une composition sonore et une performance accompagnée d'un texte que j'ai écrit à partir d'une expérience personnelle (l'assassinat par des paramilitaires d'un couple d'amis, défenseurs des droits humains en Colombie). Ici, le texte est réduit à l'essentiel et livré en direct durant la performance.

La performance a commencé ainsi à prendre une place plus importante dans mes créations puisqu'elle sert de catalyseur aux différentes composantes de l'installation. Elle m'était nécessaire pour arriver à exprimer, à travers mon propre corps, des moments de grande intensité, de dénonciation de la violence envers les femmes et la société civile en général d'une part, et d'affirmation de leur pouvoir de résilience d'autre part. Formellement, l'intégration de la performance dans l'espace de

l'installation aboutit à des productions artistiques qu'il est difficile d'associer à une discipline précise.

Après plus de 20 ans passés au Québec, c'est-à-dire presque la moitié de ma vie, j'ai ressenti le besoin d'aborder dans ma création la question de mon identité personnelle et intime. J'avais traité dans mes œuvres de graves problèmes sociaux : l'exil, la guerre, le déplacement des populations, le féminicide... Je considérais qu'en abordant ces sujets, je parlais de mon propre vécu.

En lisant la biographie de Gabriel García Márquez, auteur colombien et Prix Nobel de littérature, j'ai été amenée à relire plusieurs de ses écrits, dont *Ojos de perro azul* (1974) que j'avais lu à l'école secondaire à Bogotá. En voyant l'ampleur de ce qu'impliquerait la création d'une installation performative à partir d'un texte littéraire, j'ai décidé en 2014 de poursuivre mes études de maîtrise à l'École supérieure de théâtre de l'UQAM.

Mon projet consistait à adapter en installation performative trois nouvelles du recueil *Yeux de chien bleu* de Gabriel García Márquez : *La douleur des trois somnambules*, *La femme qui venait à six heures* et *Ève à l'intérieur de son chat*. Dans *L'envers des îles blanches* (2015), œuvre réalisée dans le cadre de ma maîtrise, je me suis particulièrement intéressée à l'intégration du texte en tant que matériau plastique dans l'œuvre interdisciplinaire. Les personnages principaux de ces nouvelles sont trois femmes : une jeune fille, une prostituée et une femme d'âge mûr. Je ne cherchais pas à illustrer leurs histoires. J'aspirais plutôt à les sonder, à saisir leurs perceptions et leur sensibilité et la façon dont elles les exprimaient. En d'autres mots, mon souhait était de présenter au public ces trois femmes à travers ma propre

sensibilité, mon corps. Donner à voir leur force, leurs émotions et leur pouvoir de résilience qui étaient aussi les miens (Bernal, 2015).

Ma pratique actuelle se situe à la croisée des arts visuels, des arts vivants et de la littérature. Depuis longtemps, je m'intéresse à la culture italienne. J'ai étudié l'italien durant un séjour à Bogotá, en 1995. En 1996, je me suis inscrite à l'Università per Stranieri di Perugia (Université pour étrangers à Pérouse) grâce à une bourse de *L'Istituto italiano di cultura*. Je suis captivée par l'œuvre d'Alessandro Baricco depuis la publication de *Novecento Pianista* (1994). En 2015, vers la fin de mes études de maîtrise, j'ai lu son roman *Mr Gwyn* (2011). Dans cette histoire, le romancier britannique Jasper Gwyn, 42 ans, jouit d'un succès public et critique. Un jour cependant, il décide de ne plus écrire et de devenir « copiste » : réaliser des portraits à la façon d'un peintre, mais avec des mots, sans pour autant tomber dans le descriptif. Il finit, ou plutôt commence, par placer cette petite annonce dans le journal : « Écrivain exécute portraits. » Il aménage un atelier d'artiste dans lequel il s'enferme avec ses modèles.

Le personnage de Jasper Gwyn, son désir de travailler à la façon d'un artiste visuel (peintre), son intérêt pour les êtres humains et son désir d'exécuter leurs portraits à travers l'écriture a éveillé en moi l'envie d'entrer dans son univers pour en faire une œuvre interdisciplinaire. Mon objectif était de continuer à approfondir mes recherches dans le cadre du doctorat en études et pratiques des arts à l'UQAM sur l'utilisation du texte littéraire dans les arts vivants, la relation texte / corps / espace et la question de la temporalité dans l'œuvre interdisciplinaire.

Mes œuvres interdisciplinaires cultivent un rapport de tensions formelles autant dans le processus créatif que dans la production finale de l'œuvre. Le mélange entre les

différentes disciplines que je pratique, que ce soit la sculpture, la gravure, la vidéo ou la danse, me donne une grande liberté et se caractérise par une polysémie de l'œuvre et dans l'œuvre. Pour moi, la performance est vécue et comprise comme un rituel et comme un véhicule de sensations. La présente thèse s'inscrit en continuité avec ma démarche d'artiste-chercheur. Au cours des vingt-cinq dernières années, j'ai présenté des expositions collectives et individuelles dans des dans des espaces publics, des galeries, des centres d'artistes et des musées au Mexique, à Cuba, en Colombie, en Argentine, en Espagne, au Japon et en Autriche, entre autres. J'ai aussi conçu bon nombre d'œuvres dans différents médiums (peinture, sculpture, gravure, photo) et en utilisant des matériaux divers (bois, papier, cire, fibres, textiles). Je conçois l'art à la fois comme un terrain de jeu et un espace de résistance. Un territoire que je crée et dans lequel je me construis.

1.2 Approche méthodologique

Pour mener à terme l'analyse de ma propre démarche de création, je m'appuierai sur les fondements de la démarche heuristique qui permet au chercheur d'investiguer un phénomène dans lequel il est lui-même immergé. Elle met en évidence l'expérience personnelle du chercheur, de la chercheuse, la description de ses propres activités de recherche, les transformations qu'elle ou il vit au niveau de ses attitudes et de ses valeurs, de ses dimensions subjectives pour y dégager les traces d'un processus (Craig, 1978). L'approche heuristique permet d'ancrer la recherche dans l'expérience « [...]there is no substitute for experience, none at all. All the other paraphernalia of communication and of knowledge — words, labels, concepts, symbols, theories, formulas, sciences — all are useful only because people already knew them experientially » (Maslow, 1974, p. 45-46).

1.2.1 La poïétique / autopoïétique

L'heuristique est ici en étroite affinité avec l'autopoïétique. Ma recherche porte sur l'analyse de ma propre démarche de création sous l'angle de la poïétique et plus précisément de l'autopoïétique. Dans des domaines tels que la sociologie, la psychologie, les sciences sociales ou l'éducation, la pratique professionnelle donne lieu au développement de savoirs précis, de connaissances sur la pratique et à la théorisation de la pratique elle-même. En ce qui concerne l'étude et la pratique des arts, la perspective poïétique est celle qui se prête le mieux aux artistes qui souhaitent participer au développement des connaissances à partir de leur propre pratique créatrice.

Dans son livre *Pour une philosophie de la création*, René Passeron (1989) définit la poïétique et propose qu'elle soit reconnue comme science autonome et comme philosophie de la création. Il reprend le terme naguère utilisé par le poète Paul Valéry pour faire référence à « tout ce qui a trait à la création [...] d'ouvrages dont le langage est à la fois la substance et le moyen » (p. 14). L'auteur précise que l'objet étudié par Valéry est l'œuvre en train de se faire, et pour cette raison il soutient que la poïétique ne se limite pas seulement aux arts du langage comme objet d'étude, mais à tous les arts.

Passeron considère la poïétique comme la promotion philosophique des sciences de l'art qui se fait. Selon lui, la poïétique est « l'ensemble des études qui portent sur l'instauration de l'œuvre, et notamment de l'œuvre d'art » et « la science normative des critères de l'œuvre et des opérations qui l'instaurent » (1989, p.13). S'intéressant à tous les domaines où l'homme se fait constructeur, l'auteur propose de mettre en lumière les conditions de tout ordre qui font de la création une activité spécifique de l'humain. La poïétique est l'étude des conduites créatrices. Elle situe son objet plus précisément dans la conduite individuelle ou collective qui l'élabore, même si cette

œuvre ne vient pas, finalement, à se réaliser. L'auteur spécifie que cette approche épistémologique s'intéresse moins au créateur lui-même ou à l'œuvre achevée qu'aux rapports qui unissent celle-ci à celui-là au cours de son travail.

Le développement d'études interdisciplinaires dans le champ de l'art, comme d'ailleurs l'analyse des écrits d'artistes, offre la possibilité d'une observation mieux informée et plus adéquate du processus artistique par lequel les œuvres arrivent à l'existence pour signifier. Passeron souligne l'intérêt que constitue cette référence au discours d'artiste pour la poïétique et l'avantage qu'il y a, pour celui qui analyse ces propositions et qui cherche à rendre compte des différentes étapes du processus artistique, d'avoir lui-même à son crédit une pratique artistique. Parmi les artistes ayant cette double pratique autant artistique que poïétique, l'on peut citer Valéry, Klee, Kandinsky, Grotowski ou Eugenio Barba. Cependant, Passeron précise que c'est l'œuvre même qui doit faire l'objet de l'attention de la poïétique et non sa description.

La recherche en pratique artistique, la poïétique, peut intéresser des chercheurs de toutes les disciplines. Cependant, la recherche conduite en pratique artistique par l'artiste lui-même est ce que Conte (1996) appelle l'autopoïétique :

Aux yeux de Valéry, l'art ne peut donc que tirer profit d'une participation croissante de l'esprit et les artistes les plus admirables se révèlent aussi être les plus conscients. L'autopoïétique serait donc l'étude de cette conscience dans sa propre modification par l'œuvre, en dehors de tout psychologisme. L'art serait un moyen de se connaître et de se construire soi-même, conception proche de celle de Léonard et opposée à celle de Michel-Ange, ce dernier voyait dans l'œuvre, non un moyen, mais une fin. Ainsi l'homme consomme dans l'œuvre d'art l'union de l'abstraction du « moi pur » et de la réalité concrète grâce à un incessant télescopage du général au particulier. (p. 42)

C'est dans ce chemin précis tracé par l'autopoïétique que le mouvement de théorisation-action rejoint ma recherche-crédation en art. Ma thèse-crédation porte sur ma propre démarche artistique et mon approche se situe dans cet esprit d'analyse / d'autoanalyse des processus de création de l'œuvre en train de se faire (Laurier, D et P. Gosselin, 2004).

1.2.2 L'analyse en mode écriture

L'analyse de données s'est fait en mode écriture. Dans l'ouvrage *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*, Paillé et Mucchielli (2016) soulignent que l'écriture en soi peut tenir lieu de stratégie d'analyse. Dans l'analyse en mode écriture, le chercheur « s'engage dans un travail délibéré d'écriture et de réécriture, sans autre moyen technique, et ce travail analytique tient lieu de reformulation, d'explicitation, d'interprétation et de théorisation du matériau à l'étude » (p, 187-188). L'analyse qualitative implique nécessairement un travail d'écriture se situant au niveau de la transcription, de la transposition et de la reconstitution. La transcription fait référence au passage des enregistrements audio ou vidéo aux transcriptions d'entretiens, de témoignages, des notes de terrain. Le travail d'écriture le plus important et délicat est celui de la transposition puisque c'est lui qui permet de passer d'un matériau non exploré, un matériau brut, à une analyse détaillée.

Le processus de transposition implique trois actions : l'appropriation, la déconstruction et la reconstruction. L'appropriation comprend l'examen de données, la relation entre les données et avec les objectifs de la recherche dans le but d'arriver à une compréhension du matériau analysé. La déconstruction du matériau consiste à sélectionner les données pertinentes à l'analyse de la recherche. C'est-à-dire qu'à cette étape, le chercheur, la chercheuse accorde de la valeur à certains éléments du matériau en en laissant d'autres de côté. Par la suite, les éléments importants pour la recherche seront mis dans des contextes pertinents et en rapport avec d'autres

expériences de façon à en dégager le sens. C'est à ce moment-là que se met en place la reconstruction qui peut prendre la forme de typologies, regroupements thématiques, modélisations, etc. (Paillé, P. et Mucchielli, 2016).

1.3 Questions de recherche

Ma recherche-crédation doctorale vise à identifier et à comprendre les différentes modalités de transposition des temporalités du roman *Mr Gwyn* d'Alessandro Baricco dans l'espace-temps d'une œuvre interdisciplinaire et plus particulièrement, de l'installation performative intitulée *Le temps d'être* (Montréal, 2019). J'ai choisi ce roman pour son grand potentiel visuel et performatif. Ainsi, le processus de création de l'œuvre a été propice à analyser comment opèrent les temporalités (étirement, durée, suspension, attente, etc.) dans les éléments de l'installation (objets, vidéos, photos) et dans les actions performatives (gestes, actions). Ce qui m'intéresse dans ce projet de thèse-crédation, ce sont les aspects visuel, sonore et performatif du roman ainsi que le désir de l'écrivain Jasper Gwyn de travailler à la façon d'un artiste visuel. Dans le présent projet, l'espace de l'installation évoque un atelier d'artiste créé (recréé) à partir du texte de Baricco, mais aussi à partir du travail en arts visuels et de l'expérience de la femme-artiste-chercheuse que je suis; d'où la dimension autoréférentielle et autobiographique de ce travail de création.

Le présent projet de recherche-crédation soulève plusieurs questions qu'il m'est difficile de hiérarchiser parce qu'elles touchent à différents aspects d'une égale importance, en relation les uns avec les autres. Cependant dans le but de mieux cerner mes idées et de concrétiser ma démarche d'artiste-chercheuse, je formule les cinq questions suivantes, synthétisant ainsi les nombreux questionnements soulevés dans ce projet :

- Comment un livre, un roman, peut-il être transposé ou adapté en œuvre interdisciplinaire et plus précisément en installation performative ?
- Comment transposer les temporalités du roman *Mr Gwyn* dans les œuvres visuelles de l'installation (sculptures, séquences vidéo, photos, etc.), dans les actions performatives, dans la lumière et dans le son ? C'est-à-dire, quelles seraient les stratégies de transposition des temporalités du roman *Mr Gwyn* dans l'espace-temps de l'installation performative ?
- Comment me mettre en scène dans l'espace-temps de l'installation performative, en tant que femme-artiste-visuelle-mère-immigrante-québécoise-franco-hispanophone-d'origine colombienne à partir de l'histoire racontée par Baricco ?
- Comment mettre à profit mon expérience en tant qu'artiste interdisciplinaire (arts visuels et performance) pour transposer l'expérience de Jasper Gwyn en installation performative ?
- Que sont devenues les temporalités du roman *Mr Gwyn* dans l'œuvre performative *Le temps d'être* ?

Tout au long de ce processus de création, je me suis consacrée à la recherche et à l'exploration visuelle, sonore et corporelle à partir des temporalités présentes dans le texte de *Mr Gwyn* dans le but d'approfondir les enjeux de l'adaptation du roman d'Alessandro Baricco en installation performative. Ce qui m'interpelle plus particulièrement est le désir de l'écrivain Jasper Gwyn de travailler à la façon d'un artiste visuel et plus spécifiquement, d'un artiste peintre.

1.4 Justification

Adapter, transposer ou réécrire une œuvre dans un autre médium n'est pas rare. Cela exige une compréhension de l'œuvre source et une vision, à mon avis assez claire de la forme que l'adaptation va prendre. Il est très courant d'adapter des récits au théâtre (Dostoïevski), des nouvelles ou des romans en œuvres cinématographiques (Duras) ou du cinéma au théâtre (*Les enfants du paradis* de Jacques Prévert). Il existe des

adaptations cinématographiques de romans considérés presque impossibles ou absurdes d'adapter telles *À la recherche du temps perdu* (sept tomes) de Marcel Proust ou *Le seigneur des anneaux* (trois volumes) de J.R.R Tolkien.

Dans le cas d'Alessandro Baricco, plusieurs de ses œuvres ont été adaptées au cinéma, au théâtre et en bande dessinée :

- Giuseppe Tornatore, *La légende du pianiste sur l'océan* (1998), adaptation de *Novecento Pianista* (1994);
- François Girard, *Soie* (2007), adaptation du roman *Soie* (1997);
- Pierre-François Limbosch et André Dussolier, *Novecento* (2014), adaptation du monologue *Novecento Pianista* (1997);
- Marc Beaupré, *L'Iliade* (2017), libre adaptation théâtrale inspirée du roman *Homère, Iliade* d'Alessandro Baricco (2004);
- Concert *City* (2001) d'après le roman *City* (1999, trad. 2000). Désireux de mettre ensemble ses textes et de la musique, Baricco demande au groupe musical français Air de composer une musique pour son roman *City*. Il s'ensuit un concert durant lequel Air joue la musique en direct et Baricco lit ses textes en public;
- *3 fois dès l'aube*, album BD de Denis Lapière et Aude Samama (2018), adaptée du roman *Trois fois dès l'aube* d'Alessandro Baricco (2015).

Ce qui est spécifique à mon projet de recherche-crédation, c'est cet aller-retour organique entre les éléments de l'installation visuelle et de la performance, et le lien qui se tisse parfois visible, parfois invisible, parfois direct, parfois indirect, avec le texte. Il n'est pas courant de mettre les temporalités et le texte d'une nouvelle au cœur d'une œuvre interdisciplinaire dont le thème principal est le portrait/autoportrait performatif.

Aussi, il existe peu d'analyses de transpositions des temporalités d'une œuvre littéraire en installation, en performance ou en installation performative. Par contre,

ce type d'analyse est très répandu au cinéma. Il semblerait que le temps constitue une approche privilégiée pour l'étude du cinéma : études cinématographiques, perspective historique, phénoménologique, philosophique (Roy, L., 1994).

Baricco est un artiste multidisciplinaire qui s'intéresse particulièrement aux arts visuels, à la musique et au théâtre. Dans mon projet de recherche-crédation, le mélange de différents langages artistiques et la cohésion entre ceux-ci durant la performance ont donné comme résultat une œuvre artistique singulière et une lecture de l'œuvre de Baricco très personnelle. De plus, à ma connaissance, il n'existe jusqu'à aujourd'hui aucune adaptation, de quelque nature que ce soit, de *Mr Gwyn*.

Dans la présente thèse-crédation, je me suis penchée sur ma propre pratique artistique. Mon regard de chercheuse s'est tourné vers le processus de création de l'œuvre *Le temps d'être*, vers mon expérience en tant qu'artiste interdisciplinaire. Je souhaitais réfléchir au processus d'adaptation du texte littéraire et plus particulièrement aux stratégies de transposition des temporalités du roman *Mr Gwyn* dans le dispositif de l'installation et dans les actions performatives. J'ai observé, documenté, structuré, décrit et analysé ce processus de création en relation à ma démarche artistique, qui, elle, est étroitement liée à mon identité personnelle et sociale. Il est important de souligner que même si le public est un facteur important dans mon regard introspectif réflexif de la présente recherche-crédation, je l'ai abordé de manière limitée dans le but de rendre compte de son intégration dans la performance et non comme sujet de recherche ou en tant que récepteur de l'œuvre résultat de la recherche.

CHAPITRE II

LE PROJET DE CRÉATION

2.1 L'adaptation du texte littéraire

Le verbe *adapter* apparaît au sens concret d'« appliquer », d'« ajuster » puis au figuré de « mettre en accord avec quelque chose ». Il s'applique spécialement à la création littéraire (adapter une phrase, un passage à quelqu'un ou quelque chose) puis aux œuvres dont on change la forme ou le sens. (Rey, 2010). Patrice Pavis, dans le *Dictionnaire du théâtre* (1996), définit l'adaptation comme la transposition ou transformation d'une œuvre, d'un genre dans un autre (d'un roman dans une pièce de théâtre, par exemple).

L'adaptation de romans à la scène et principalement au théâtre n'est pas une pratique nouvelle. Pour Patrice Pavis (1996), l'adaptation porte sur les contenus du narratif (le récit) qui sont maintenus plus ou moins fidèlement avec des écarts parfois considérables, tandis que la structure discursive se transforme radicalement en raison du passage d'un genre à un autre. Ainsi, au cours d'une adaptation à la scène, le roman est transposé en dialogues et principalement en actions scéniques utilisant tous les composants de la représentation théâtrale tels des gestes, des images, de la musique, etc. Tel qu'analysé par Pavis :

L'adaptation désigne également le travail dramaturgique à partir du texte destiné à être mis en scène. Toutes les manœuvres textuelles imaginables sont permises : coupures, réorganisation du récit, « adoucissements » stylistiques, réduction du nombre des personnages ou des lieux, concentration dramatique sur quelques moments forts, ajout de textes extérieurs, montage et collage d'éléments étrangers, modification de la conclusion, modification de la fable en fonction du discours de la mise en scène. (p. 12)

L'adaptation jouit d'une grande liberté au point que de nombreuses adaptations contemporaines ne conservent du texte d'origine que quelques extraits. C'est le cas du théâtre d'images et des œuvres hybrides que Pavis qualifie d'OPNI, Objets Performatifs Non Identifiés. (Pavis, 2014). Hébert, dans le *Dictionnaire de sémiotique*, précise que l'adaptation désigne d'une part, le processus par lequel on modifie le genre d'une œuvre et d'autre part, le résultat du processus d'adaptation (2018, p. 20).

Manifestement, la majorité des adaptations sont génériques. Adapter une œuvre exige une compréhension de l'œuvre source, mais aussi de la forme qu'elle va prendre. L'adaptation peut se faire par expansion (nouvelle adaptée en long métrage) ou par concentration (un roman adapté en nouvelle). Il arrive aussi que l'on supprime (opération de suppression) ou on ajoute (opération d'adjonction) des éléments à l'œuvre adaptée selon le type d'adaptation que l'on veut produire (Hébert, 2018). De la même manière, selon le degré de transformation de l'œuvre source, Hébert distingue trois types d'adaptation : l'adaptation stricte (on conserve l'intégrité du texte, dans le cas d'une œuvre littéraire), l'adaptation libre (transformation moyenne de l'œuvre) et l'adaptation dite « d'après » dans laquelle on trouve une grande transformation de l'œuvre originale (p. 24). Thierry Groensteen et André Gaudreault

(1998) proposent d'utiliser le terme *transécriture* pour désigner le processus d'adaptation d'une œuvre dans un médium différent.

2.2 Le texte comme matériau de création

Le texte a toujours été présent dans ma pratique artistique comme source d'inspiration et matière de création. Il est devenu de plus en plus présent, autant dans la matérialité des œuvres que dans le processus de création. Dans mes premières œuvres, le texte faisait partie de la composition visuelle : des mots écrits au pinceau, à la main ou avec des pochoirs étaient intégrés aux peintures, aux objets ou aux dessins. L'incorporation des graphies dans mes créations interdisciplinaires s'est faite graduellement et sous différentes formes : les noms de plus de trois cents femmes assassinées ont été apposés sur chacune des urnes en céramique de l'installation *Monument à Ciudad Juárez* (2002) pour évoquer leur mémoire; le poème *Le fugitif* de Pablo Neruda, soumis à une rigoureuse analyse de texte, a été le point de départ de la création interdisciplinaire *Fuite* (2006), sans pourtant être présent comme texte (écrit, sonore) dans l'œuvre finale; un conte du Colombien Nicolás Buenaventura Vidal a été intégré à la bande sonore de l'installation performance *Vert moisi est la couleur de l'oubli* (2010)¹ (Bernal, 2020).

Ainsi, j'ai mené à terme diverses recherches et explorations intégrant ou mettant en relation le texte littéraire avec des installations et des performances. Dans le cadre de la présente recherche-crédation, j'ai développé trois axes en relation avec les temporalités du texte : 1) l'identification des références aux temporalités en général chez Barrico et dans le texte de *Mr Gwyn* et leur relation avec l'espace (l'installation),

¹ Dans *L'envers des îles blanches*, œuvre conçue dans le cadre de mon projet de recherche-crédation à la maîtrise en théâtre à l'UQAM, j'ai analysé l'intégration du texte en tant que matériau plastique dans l'œuvre interdisciplinaire ainsi que son utilisation pour la conception et la réalisation des éléments de l'installation visuelle et de la bande sonore de l'œuvre.

les actions corporelles (la performance), le son et la lumière; 2) la création d'objets (œuvres visuelles); 3) ces trois aspects sont traversés par la dimension autoréférentielle (portrait/autoportrait) de l'installation performative *Le temps d'être*, résultat de la recherche-crédation.

2.2.1 Identifier les temporalités dans le texte de *Mr Gwyn*

Pour commencer le chemin de cette recherche et de cette création, j'ai d'abord procédé à une lecture analytique du texte de Baricco, pour en faire une première adaptation et identifier les références au temps, aux temporalités, à la relation espace/temps, actions corporelles/temps, son/temps, lumière/temps, etc. Ces informations présentes dans le texte de *Mr Gwyn* ont constitué le point de départ des explorations réalisées lors de mes expérimentations. L'écriture des actions performatives s'est réalisée au fur et à mesure des explorations autant à partir du texte de *Mr Gwyn* qu'à partir des improvisations, puisant à même mon expérience personnelle et intime. J'ai alterné des explorations où le texte écrit par Baricco a dicté les actions (performance, gestuelle) avec des explorations qui ont fait surgir une écriture plus personnelle de la recherche gestuelle et corporelle en studio.

Dans ma pratique, j'accorde une grande importance au travail avec les objets, que je choisis pour leur charge symbolique. Aussi, j'ai mené des expérimentations avec des objets (dans l'espace) en privilégiant le travail corporel et visuel. Au cours de ces improvisations, j'ai intégré aux actions, des sons, des mots ou des fragments de textes. Cela m'a permis de mettre en relation le texte (voix, sons, rythmes, répétitions, silences, etc.), les actions corporelles et les objets dans l'espace. J'ai exploré le langage corporel (poétique et quotidien) en lien avec le texte. Toutefois, au terme de la création, même si les actions corporelles et le texte cohabitent, existent en parallèle

ou établissent entre eux un dialogue, il était important d'éviter que l'un ne devienne l'illustration de l'autre (la lecture active de *Mr Gwyn* sera développée plus bas dans ce chapitre).

2.2.2 Créer des objets à partir du texte de *Mr Gwyn*

La matérialité du texte et son intégration dans l'espace-temps de l'œuvre ont aussi été objets de recherche. Le texte est devenu « objet » grâce à des explorations avec différents médiums tels que la vidéo, la sculpture, la composition sonore, etc. Les possibilités d'intégrer le texte sur scène sont très variées. Elles ont des conséquences sur l'auteur, l'auteure, le metteur en scène, la metteuse en scène, l'acteur, l'actrice (leur place et leur fonction au sein de la représentation), le spectateur, la spectatrice, etc. Selon Ryngaert et Ariane Martinez (2011), au théâtre comme dans les autres arts scéniques,

« la graphie obéit à des modalités plastiques qui dépendent, d'une part, des signes utilisés (signes imprimés ou manuscrits) et des caractères formels (type, taille, couleurs des caractères), d'autre part, des matériaux (papier, terre, bois, sable...) et des supports sur lesquels elle paraît (mur, toile, objet, corps, écran...). Enfin, elle s'expose de manières diverses au regard du spectateur (graphie lisible ou illisible, à vue ou en partie cachée) » (p. 81).

Ainsi, ce deuxième axe de ma recherche concernait la création d'objets (sculptures, objets trouvés) et d'autres éléments visuels qui font partie de l'installation finale. La réalisation de ces objets bidimensionnels et tridimensionnels a exigé aussi une recherche formelle et conceptuelle puisqu'ils sont porteurs de sens et non de simples décors. C'est-à-dire que le public, lors de la présentation finale, a accès à ces éléments en tant qu'œuvres d'art à part entière. Ces objets (et matériaux) sont aussi

en lien direct avec le texte puisque, soit ils sont présents dans le roman (canapé, chaises, lit, lumières, bande sonore), soit je les ai intégrés à partir de mon interprétation personnelle du texte (cet axe sera développé dans le chapitre IV).

2.2.3 La dimension autoréférentielle de l'installation performative

Mon intérêt pour le roman de Baricco découle en grande partie de mon identification avec les personnages de cette histoire, principalement Jasper Gwyn, l'artiste, et Rebecca, le modèle. En effet, très naturellement, le texte est devenu une sorte de miroir dans lequel je me reflétais : mes intérêts, mes souvenirs, des odeurs, des paysages, des sons, des voix, des idées partagées avec l'auteur ou les personnages, etc. Il faudrait dire que dans ma jeunesse, j'ai été modèle d'un peintre pendant plusieurs années.

D'une part, j'ai été séduite par l'idée de Mr Gwyn de faire les portraits des gens, de les « ramener à la maison ». D'autre part, dans le roman, Mr Gwyn finit par faire son autoportrait. Durant mes premières explorations en atelier à partir de la description du portrait de Rebecca, je glissais du personnage du roman à moi-même. C'est ainsi que naturellement j'ai décidé d'inclure dans ma recherche-crédation l'aspect autoréférentiel, de faire mon autoportrait, de recréer ma propre histoire à travers l'histoire racontée par Baricco. Je développerai en détail la relation entre le texte et le processus de création de l'installation performative *Le temps d'être*. La dimension autoréférentielle sera abordée, en général, en relation avec ma démarche d'artiste-chercheur au chapitre II et, en particulier avec le roman *Mr Gwyn* au chapitre IV de cette thèse.

2.3 Le roman *Mr Gwyn* d'Alessandro Baricco

Né le 28 janvier 1958 à Turin, Alessandro Baricco est écrivain, musicologue et homme de théâtre. Après des études de philosophie et de musique, il s'oriente vers le monde des médias en devenant tout d'abord rédacteur dans une agence de publicité, puis journaliste et critique pour des revues italiennes. Il a également présenté des émissions sur l'art lyrique et la musique sur la chaîne italienne RAI. C'est grâce aux émissions télévisées qu'il acquiert une réelle notoriété dans son pays. Il réussit ainsi à rendre la critique littéraire accessible.

Il publie son premier roman à 33 ans, *Châteaux de la colère* (1991), pour lequel il obtient, en France, le Prix Médicis étranger en 1995. Il a aussi écrit un ouvrage sur l'art de la fugue chez Gioacchino Rossini et un essai, *L'âme de Hegel et les vaches du Wisconsin* (2011), où il explore l'univers musical, de Beethoven à Sting, à la recherche d'indices qui lui permettraient de retrouver le sens de la musique dans la société contemporaine.

En 1993, il obtient le prix Viareggio pour son roman *Océan mer* dont l'ensemble narratif est inspiré de la peinture *Le radeau de la méduse* de Géricault (Salon de 1819). En 1994, avec quelques amis, il fonde et dirige à Turin une école de narration, la Scuola Holden, où on enseigne les techniques de la narration. Musicologue de formation, Alessandro Baricco invente un style qui mélange la littérature, la déconstruction narrative et une présence musicale qui rythme le texte comme une partition. En 1997 paraît *Soie*, un roman au style épuré qui propulse l'écrivain au sommet des ventes de livres. La même année, il publie *Novecento : pianiste*, un monologue poétique qui raconte l'histoire d'un musicien né sur un bateau, qui n'a jamais mis les pieds sur terre et qui passe son temps à composer de la musique. En 2000, Alessandro Baricco orchestre la mise en scène de *Novecento* qui devient *La légende du pianiste sur l'océan*, film de Giuseppe Tornatore.

Désireux de mêler ses textes à la musique pour les enrichir (puisqu'il les construit dans cet esprit), il demande au groupe musical français Air de composer une musique pour *City* (2001). En 2015 paraît son livre *Une certaine vision du monde. Cinquante livres que j'ai lus et aimés*. Il rassemble les chroniques publiées par Alessandro Baricco en 2011 et 2012 dans le quotidien *La Repubblica*. Il écrit un article par livre et par semaine, chaque dimanche pendant un an. Baricco parle des livres qui lui ont semblé particulièrement significatifs et qui, à ses yeux, incarnent la civilisation du livre. *La prudence, c'est fait, me semble-t-il. Il est temps de passer à l'audace* a été publié dans *La Repubblica* le 25 mars 2020, au moment où la pandémie était au plus fort en Italie. En 2020, Baricco remporte le Prix européen de l'essai décerné par la Fondation Veillon pour son ouvrage *The Game*, une technohistoire du numérique qui révèle magistralement sa pertinence en temps de confinement sanitaire.

Mr Gwyn (2014) raconte l'histoire d'un romancier britannique de quarante-trois ans, Jasper Gwyn, qui jouit d'un succès public et critique. Un jour cependant, il décide qu'il n'écrira plus de roman et qu'il veut devenir « copiste » : réaliser des portraits à la façon d'un peintre, mais avec des mots, sans pour autant tomber dans le descriptif. Il finit, ou plutôt commence, par placer cette petite annonce dans le journal : « Écrivain exécute portraits. » Le récit de Baricco nous plonge dans l'univers de Jasper Gwyn et de son activité particulière d'écrire le portrait de modèles tout aussi singuliers. Tom, son éditeur, tente de l'en dissuader. Le premier portrait que réalise Mr Gwyn est celui de Rebecca, qui plus tard deviendra son assistante. Ensuite, Jasper Gwyn fait le portrait de dix modèles, hommes et femmes, d'âges différents. Le onzième portrait est celui d'une jeune fille. L'activité de Mr Gwyn devient alors publique à cause d'un article paru dans un tabloïd. À la suite d'un scandale en raison de la nudité des modèles et du prix qu'ils et elles devaient payer, Jasper Gwyn décide de fermer son bureau et d'arrêter son travail de copiste.

2.3.1. La lecture active de *Mr Gwyn*

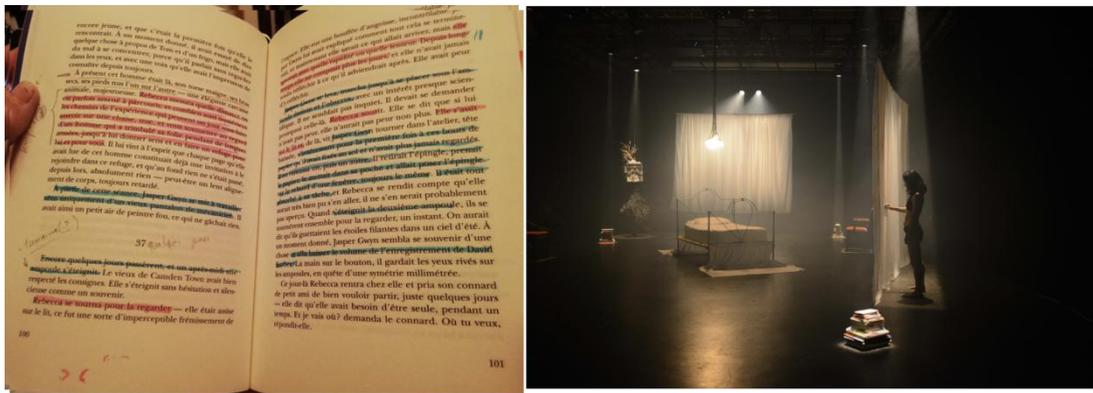
Tel que mentionné plus tôt, pour commencer la création de l'œuvre *Le temps d'être*, j'ai procédé à une lecture active du texte d'Alessandro Baricco. Ce type de lecture est une technique qui permet d'approfondir la compréhension d'un texte. Elle est dite active, car elle demande d'annoter sans cesse le texte en même temps qu'on l'assimile. En fait la lecture active comprend plusieurs lectures qui permettent de dégager la compréhension profonde d'un texte. L'annotation est une opération qui consiste à identifier, directement dans le texte, les informations importantes, les commentaires essentiels ou les questionnements. Elle permet une meilleure relecture du texte par l'indication de mots clés, de relations entre les idées, des commentaires personnels et la notation des détails importants.²

La lecture active de *Mr Gwyn* m'a permis de retirer l'information nécessaire pour avancer dans mon processus de recherche-crédation. Le but était d'analyser le texte de mon point de vue d'artiste visuelle et performeuse, de manière à avoir une compréhension approfondie de l'ensemble du texte et des parties « inspirantes » pour la réalisation de mon projet doctoral. Il est clair que dans le but de réaliser une installation performative librement inspirée de *Mr Gwyn*, j'ai fait une lecture active, mais très personnelle du texte.

² Dans *Introduction à l'analyse des textes littéraires: 60 perspectives*, Louis Hébert présente une soixantaine de perspectives pour analyser les textes littéraires. Certaines connues : thématique, sémiotique, sociocritique, narratologie, versification, rythme, personnage, action, espace, temps, vision du monde, genres et mouvements, comique, fond et forme, figures de style, contexte, fonctions du langage, dialogue, etc. Plusieurs inédites : relations, opérations, analyse du théâtre et d'autres polysémiotiques, médiations et transitions, courbes dramatiques et esthétiques, phonèmes, recueils, affects, sensorialités, oralité et scripturalité, segmentation et disposition, sériation, adaptation, modes mimétiques (fantastique, merveilleux, absurde, etc.), valeurs positives et négatives, chanson, facteurs de relativité, norme et écart, etc. À ces types d'analyses, j'ai préféré une lecture active du roman qui selon moi me permettait une lecture plus personnelle du texte. (<http://www.signosemio.com/documents/approches-analyse-litteraire.pdf>).

Tel qu'avancé ci-dessus, après avoir effectué plusieurs lectures de base, je me suis engagée dans cette lecture dans le but de discerner, d'une part, les aspects visuels et performatifs du texte et, d'autre part, d'identifier les références aux temporalités, au son et à la lumière en tant qu'éléments essentiels de ma recherche-crédation. J'ai prêté une attention particulière aux marqueurs du temps, aspect clé de ma recherche, qui traverse tous les autres aspects (l'espace, la lumière, le son, les actions). Ainsi, j'ai relevé tous les éléments pouvant être inclus dans les catégories suivantes : présences (personnages), lieux, objets, matériaux, sensations, actions, marqueurs du temps, sons, lumière, costumes. (figure 2.1) Pour me repérer dans le texte, j'ai souligné directement sur mon exemplaire de *Mr Gwyn* les différentes catégories avec des marqueurs de différentes couleurs : bleu pour la lumière et le temps, vert pour le son, rose pour Rebecca, orange pour les références à d'autres écrits. J'ai aussi utilisé des étoiles pour attirer l'attention sur des éléments importants ou à vérifier, j'écrivais en marge des notes et des idées qui germaient à partir du texte.

Figure 2.1 La transposition du texte de *Mr Gwyn* en installation performative.



Texte littéraire - Roman

Transposition

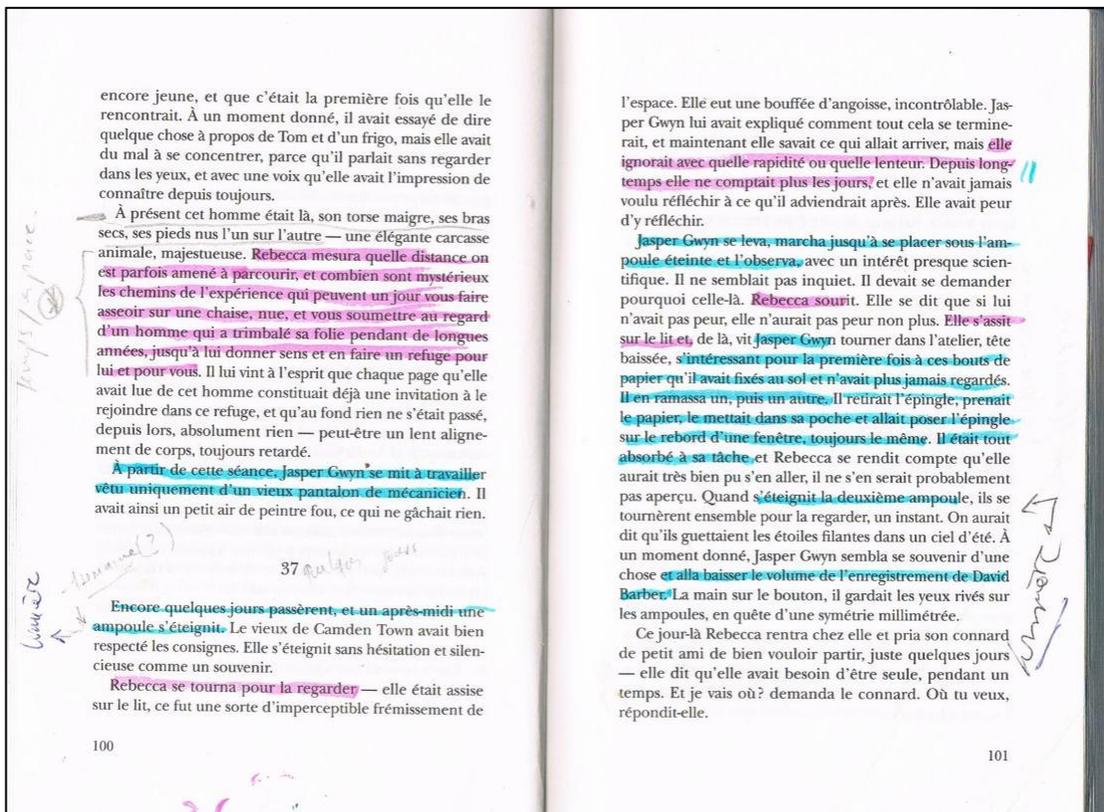
Oeuvre interdisciplinaire

LE TEMPS

LE TEMPS

LE TEMPS

Figure 2.2 La lecture active de *Mr Gwyn*.



encore jeune, et que c'était la première fois qu'elle le rencontrait. À un moment donné, il avait essayé de dire quelque chose à propos de Tom et d'un frigo, mais elle avait du mal à se concentrer, parce qu'il parlait sans regarder dans les yeux, et avec une voix qu'elle avait l'impression de connaître depuis toujours.

À présent cet homme était là, son torse maigre, ses bras secs, ses pieds nus l'un sur l'autre — une élégante carcasse animale, majestueuse. Rebecca mesura quelle distance on est parfois amené à parcourir, et combien sont mystérieux les chemins de l'expérience qui peuvent un jour vous faire asseoir sur une chaise, nue, et vous soumettre au regard d'un homme qui a trimbalé sa folie pendant de longues années, jusqu'à lui donner sens et en faire un refuge pour lui et pour vous. Il lui vint à l'esprit que chaque page qu'elle avait lue de cet homme constituait déjà une invitation à le rejoindre dans ce refuge, et qu'au fond rien ne s'était passé, depuis lors, absolument rien — peut-être un lent alignement de corps, toujours retardé.

À partir de cette séance, Jasper Gwyn se mit à travailler uniquement d'un vieux pantalon de mécanicien. Il avait ainsi un petit air de peintre fou, ce qui ne gâchait rien.

Encore quelques jours passèrent, et un après-midi une ampoule s'éteignit. Le vieux de Camden Town avait bien respecté les consignes. Elle s'éteignit sans hésitation et silencieusement comme un souvenir.

Rebecca se tourna pour la regarder — elle était assise sur le lit, ce fut une sorte d'imperceptible frémissement de

l'espace. Elle eut une bouffée d'angoisse, incontrôlable. Jasper Gwyn lui avait expliqué comment tout cela se terminerait, et maintenant elle savait ce qui allait arriver, mais elle ignorait avec quelle rapidité ou quelle lenteur. Depuis longtemps elle ne comptait plus les jours, et elle n'avait jamais voulu réfléchir à ce qu'il adviendrait après. Elle avait peur d'y réfléchir.

Jasper Gwyn se leva, marcha jusqu'à se placer sous l'ampoule éteinte et l'observa, avec un intérêt presque scientifique. Il ne semblait pas inquiet. Il devait se demander pourquoi celle-là. Rebecca sourit. Elle se dit que si lui n'avait pas peur, elle n'aurait pas peur non plus. Elle s'assit sur le lit et, de là, vit Jasper Gwyn tourner dans l'atelier, tête baissée, s'intéressant pour la première fois à ces bouts de papier qu'il avait fixés au sol et n'avait plus jamais regardés. Il en ramassa un, puis un autre. Il retirait l'épingle, prenait le papier, le mettait dans sa poche et allait poser l'épingle sur le rebord d'une fenêtre, toujours le même. Il était tout absorbé à sa tâche, et Rebecca se rendit compte qu'elle aurait très bien pu s'en aller, il ne s'en serait probablement pas aperçu. Quand s'éteignit la deuxième ampoule, ils se tournèrent ensemble pour la regarder, un instant. On aurait dit qu'ils guettaient les étoiles filantes dans un ciel d'été. À un moment donné, Jasper Gwyn sembla se souvenir d'une chose et alla baisser le volume de l'enregistrement de David Barber. La main sur le bouton, il gardait les yeux rivés sur les ampoules, en quête d'une symétrie millimétrée.

Ce jour-là Rebecca rentra chez elle et pria son connard de petit ami de bien vouloir partir, juste quelques jours — elle dit qu'elle avait besoin d'être seule, pendant un temps. Et je vais où? demanda le connard. Où tu veux, répondit-elle.

Mr Gwyn est un roman assez court, 184 pages, divisé en 84 chapitres. Chaque chapitre est également très court : entre une page et demie et six pages. Cependant, l'histoire se déroule sur plusieurs années. Dans les huit premiers chapitres, Baricco raconte la crise existentielle de Jasper Gwyn, son désir de ne plus écrire, son manque de conviction. En seulement vingt-huit pages, un an et demi s'écoule. Entre les chapitres 15 et 23, nous sommes témoins de la préparation minutieuse de Jasper Gwyn pour son nouveau travail : chercher un courtier, louer un atelier, acheter des meubles, contacter un artisan spécialiste de lumières, un compositeur, établir les prémices pour les modèles et trouver un premier modèle. Du chapitre 24 au chapitre 44, Baricco décrit la réalisation du début à la fin du portrait de Rebecca. Entre les chapitres 45 et 53, Jasper Gwyn réalise les portraits de onze personnes. Du chapitre 54 au chapitre 68, Mr Gwyn disparaît, abandonne son métier de copiste, et nous découvrons finalement quelques-uns de ses secrets.

En résumé, cette lecture m'a permis :

1. de dégager (surligner) des expressions, des idées, des extraits concernant le temps, le son, la lumière, les actions des personnages;
2. d'extraire les idées principales de chaque chapitre;
3. de souligner des mots et des concepts clés pour la compréhension des idées directrices du texte ou à être utilisées pour la recherche-crédation;
4. de consigner en marge du texte des interrogations, des commentaires, des idées personnelles;
5. de relever des citations ou des passages significatifs de la pensée de l'auteur ou de la mienne;
6. de noter ce qui m'est venu à l'esprit sous forme de questions, de commentaires, d'idées à expérimenter;

7. de formuler des liens que j'établissais entre le récit de Mr Gwyn et mes questions de recherche.
8. de définir la matérialité du texte et son intégration dans l'espace-temps de l'œuvre;
9. d'identifier les différentes possibilités d'explorer la plasticité du texte avec différents médiums tels la vidéo, la sculpture, la manipulation sonore et autres.
10. de mieux saisir le récit, c'est-à-dire de rentrer dans les détails du fil de l'histoire, des temporalités de la narration, de la relation entre les personnages. Comme l'écrit Baricco dans Mr Gwyn, de comprendre toute l'histoire : les odeurs, les lieux, les atmosphères, les personnages, les paysages, les actions, les gestes, la vitesse des gestes, la lenteur des gestes, etc.

La lecture active m'a aussi permis de modéliser avec plus de précision l'installation performative autant dans sa forme que dans son contenu :

L'espace : Un atelier d'artiste créé de toutes pièces.

Les personnages : Un écrivain-copiste-portraitiste; treize modèles, dont Rebecca, et douze autres modèles de différents âges, sexes, classes sociales, origines et professions.

L'éclairage : Dix-huit ampoules avec un système particulier d'installation et de fonctionnement.

Le son : Une bande sonore de plus de cinquante heures qui joue en continu.

Le temps : Durant cette lecture, j'ai prêté une attention particulière au temps (de la narration, des actions), au son et à la lumière qui sont les éléments clés de ma recherche. Tel que mentionné plus haut, j'ai pris soin de souligner dans le texte toutes les expressions en relation avec le temps. Je me suis aussi attardée aux actions des personnages, leur rythme, leurs fréquences. J'ai noté toutes les actions des modèles et de Jasper Gwyn dans chacune des séances de travail. En effet, c'est à partir de ces actions et de leurs caractéristiques que j'ai exploré et créé en studio, et

plus tard dans la salle de présentation, les actions performatives de l'œuvre *Le temps d'être*.

Au fil de ma lecture, je me suis laissée imprégner du récit de Jasper Gwyn. Chaque fois qu'une image me touchait par sa poésie, par les souvenirs qu'elle réveillait en moi, par son effet de miroir de moi-même; j'écrivais une note qui pouvait être une image, une idée, une question, une action à expérimenter, une découverte, une inspiration. Cela m'a permis de dresser une liste des notes inspirées de chaque chapitre du roman (pour la lecture active complète, voir Appendice A). Voici quelques notes en guise d'exemple :

Ce dernier [un article qu'il imprima] consistait en une liste de cinquante-deux choses que Jasper Gwyn se promettait de ne plus jamais faire. La première était d'écrire des articles pour *The Guardian*. La treizième d'aller parler devant des classes en prenant un air sûr de lui. La trente-et-unième, de se faire photographier le menton dans la main, songeur.... (MG, p. 11)³

NOTE : Compléter la liste de Jasper Gwyn avec les choses que JE me promets de ne plus jamais faire.

De temps en temps il recevait des contrats à signer, pour des livres qu'il avait déjà écrits. Renouvellements, nouvelles traductions, adaptations théâtrales. Il les laissait sur son bureau, et pour finir il lui apparut évident qu'il ne les signerait jamais... (MG, p. 20)

NOTE : Accumulation de papiers comme métaphore du temps qui passe.

³ Dorénavant (MG) dans les citations correspond au titre du roman *Mr Gwyn*. Pour faire référence au personnage du roman, je vais utiliser son nom, Jasper Gwyn.

... Mr Trawley avait expliqué que sa fille était difficile et qu'une expérience singulière comme celle qu'il avait vécue dans l'atelier de Jasper Gwyn l'aiderait certainement à poser les armes — ce furent ses mots — pour retrouver un peu de sérénité. Il ajouta que tout ce que Jasper Gwyn pourrait écrire dans son portrait serait pour sa fille une empreinte plus nette que n'importe quel reflet dans un miroir et plus convaincante que mille enseignements. (MG, p. 139 -140)

NOTE : Serait-ce ici la fonction du portrait artistique ? De l'art en général ?

Après une première lecture de *Mr Gwyn*, j'avais déjà une bonne idée de l'espace que je voulais évoquer : un atelier d'artiste visuel créé à partir de l'écriture de Baricco et de mon expérience personnelle et professionnelle d'artiste en arts visuels et de modèle d'un peintre (figure 2.3). Tel que mentionné plus haut, le modèle dont le portrait est décrit le plus en détail est Rebecca : jeune femme au corps atypique, beau visage, ce n'était pas une amie de Jasper Gwyn, mais elle n'était pas une parfaite inconnue non plus puisqu'elle était la secrétaire de Tom, son éditeur. Rebecca était « une femme agréable à regarder, mais pas au point de susciter son désir » (MG, p. 65).

La lecture des histoires des modèles de Jasper Gwyn m'a ramenée à mon passé à Bogotá, à mon présent à Montréal : au temps de mon enfance, à la violence familiale et sociale, au harcèlement, au machisme, à l'époque où j'étais modèle d'un peintre au centre-ville de Bogotá. Comment m'approprier le texte de Baricco ? Comment l'intégrer à l'espace de l'installation ? Comment le performer en tenant compte des différentes temporalités de la narration ? À mon avis, le sens d'un texte dans le contexte d'une performance est donné par la relation qui se tisse entre le corps et l'espace-temps de l'installation performative et pas seulement par la signification ou le sens littéral des mots. L'utilisation d'un texte littéraire comme matière de création a des conséquences sur la dramaturgie, l'esthétique et la réception du

spectacle par le public. Il va sans dire que durant le processus de création j'ai fait le tri, sélectionné et adapté chacun des aspects mentionnés ci-dessus (espace, actions, son, lumière) afin de créer l'installation performative *Le temps d'être*, mon adaptation de *Mr Gwyn*.

Elle abandonna ses vêtements sur un des fauteuils. La dernière chose qu'elle retira fut un tee-shirt noir. Elle ne portait rien en dessous. Elle s'assit sur le lit. Sa peau très blanche, un tatouage au creux des reins... Pendant un long moment, Rebecca resta assise sur le lit.

Alessandro Baricco, *Mr Gwyn* (p. 82)

Figure 2.3 C. Bernal, *Le temps d'être*. Agora Hydro-Québec.



2.4 Le temps en arts vivants

TEMPORALITÉ : Fin XII^e s. « ensemble des choses temporelles, terrestres » « condition d'homme mortel (par opposition à l'éternité de Dieu) ». *PHILOS.* Dans la phénoménologie et dans l'existentialisme, conscience du temps. « Selon le caractère de notre activité (jeu, travail), la temporalité peut ne pas être la même pour un intervalle de temps identique. » (Julia, 1980)

Tout comme celui de l'espace, le concept de temps est un enjeu important de la recherche artistique, scientifique et philosophique. Chez Gilles Deleuze (1969), le concept d'*aiôn* s'oppose à celui de *chronos*. D'un côté, *chronos*, le temps chronologique est mesurable, c'est le temps du quotidien, de la succession matérielle, c'est-à-dire le temps de l'action des corps. Le présent, le passé et le futur ne sont pas trois dimensions du temps; « seul le présent remplit le temps », seul le présent existe dans le temps. Être présent, ce serait être. De l'autre côté, *aiôn* est l'extra-temporalité d'un présent idéal immanent au temps des corps. Au lieu d'un vaste présent qu'absorbent le passé et le futur, il existe « l'instant », qui subdivise chaque présent en passé et en futur illimités. Ainsi, Deleuze écrit-il : « Toute la ligne de l'*aiôn* est parcourue par l'Instant, qui ne cesse de se déplacer sur elle et manque toujours à sa propre place. » (p. 195) Si l'instant « manque toujours à sa propre place », c'est que l'*aiôn* est ce pur devenir non identifiable, non repérable, dans lequel le temps ne cesse de se diviser en un avant et un après, dans lequel le temps s'écoule sans que l'on puisse le mesurer. Le présent de l'*aiôn*, représenté par l'instant, c'est le présent sans épaisseur et sans extension, « c'est le présent de l'acteur, du danseur, du mime, pur "moment" pervers » (p. 197).

Pour Deleuze (1969), d'après *chronos*, le présent a une certaine étendue ou durée et ce qui est passé ou futur par rapport à un certain présent, fait partie d'un présent plus vaste, d'une plus grande étendue ou durée. La durée désigne une fraction de temps

par rapport à une série d'événements, à un processus qui y prend place. Action de durer, espace de temps que dure une chose. Chez Bergson, il y a durée quand il y a succession, continuation, constitution d'un tout, la durée s'oppose ainsi au temps objectif et mesurable, au temps conçu comme forme homogène, et s'oppose à toute décomposition en dimensions (présent, passé, avenir) ou en parties (moments, instants, etc.) (Zarader, Jean Pierre, 2002, p, 28). «... Nous projetons le temps dans l'espace, nous exprimons la durée en étendue, et la succession prend pour nous la forme d'une ligne continue ou d'une chaîne, dont les parties se touchent sans se pénétrer. » (Bergson 2007 (1889), p. 75)

Selon Féral (2011), la manipulation du temps et de l'espace est l'une des caractéristiques essentielles de la performance. Le performeur « traverse ces lieux sans jamais s'y figer définitivement. Y découpant des espaces imaginaires ou réels [...], il ne s'installe jamais au sein de ces espaces [...], mais les parcourt, les explore, les mesure, y opérant des déplacements et d'infimes variations ». L'espace, comme le corps, fait étroitement partie de la performance. De la même façon, le performeur joue avec le temps : il s'allonge, se ralentit au gré de gestes « dilatés, répétitifs, exaspérés ». Gestes recommencés et multipliés à l'infini ou dédoublés par une caméra. Les gestes du performeur « apparaissent à la fois comme produit fini et comme en cours d'accomplissement » (p. 186).

Dans *L'envers des îles blanches*, le public est confronté à différentes temporalités : temps biologique, temps physique, temps sacré, temps profane, temps individuel (Hall, 1984). Dans l'installation et durant la performance de cette œuvre, j'utilise des éléments symbolisant le temps qui passe : de la cendre, une horloge, des miroirs, de l'eau, etc. J'ai dessiné avec un pochoir stencil les mots LE TEMPS avec des cendres sur le tabouret tournant du bar. C'était la combinaison parfaite : les cendres et le temps. Le temps qui passe incarné par ce qui reste quand le temps passe, les cendres.

L'incorporation de ces lettres, de ce fragment de phrase sortie de tout contexte apparaissait au début comme un simple motif donnant priorité à la forme visuelle et matérielle (figure 2.4).

Bien entendu, au moment même de la performance, ces deux mots sur le tabouret tournant devenaient essentiels en évoquant l'horloge qui marquait six heures, le cycle de la vie, notre condition éphémère. Les cendres sont des poussières inertes qui peuvent se disperser dans le vent ou se dissoudre dans l'eau. À un certain moment de la performance, mon double (la performeuse Dánae Serinet) et moi nous approchions du tabouret et soufflions sur ces deux mots (LE TEMPS). Les cendres s'envolaient et se dispersaient dans l'air. Cette action a établi un lien formel, matériel et conceptuel avec la présentation de la performance suivante : la réincarnation.

Figure 2.4 C. Bernal, *L'envers des îles blanches*.



Durant le rituel de réincarnation, le son de la voix remplissait l'espace performatif et se confondait avec les sons corporels que je produisais : respiration saccadée et intense, grognements, sifflements, frottements. En effet, ma tête était complètement couverte d'un épais capuchon qui, au fur et à mesure que le rituel de la réincarnation s'intensifiait, m'empêchait de respirer. La parole devenait indépendante : l'énonciation du texte se déplaçait de la bouche au corps tout entier. Ce qui m'intéressait était de montrer la transformation d'Ève et la mienne, d'habiter l'espace de l'installation devenu lieu de manifestation et d'organisation du rituel. Lors de la performance, les temps sont longs, cela dure ce que cela doit durer. Il n'y a pas de narration, de fable ou de personnage, les visiteurs et visiteuses sont face à « un évènement brut, auquel ils assistent ou plutôt qu'ils vivent, en témoins de ce surgissement, comme un évènement du monde » (Danan, 2013, p. 19).

2.4.1 Prendre son temps

En novembre 2017, j'ai assisté à une table ronde au département de danse de l'UQAM dont les invité.es étaient Sylvie Cotton, artiste interdisciplinaire; Dalie Giroux, écrivaine; et Manuel Roque, danseur. Il s'agissait de réfléchir sur la question de l'impact du temps dans la création artistique. La société contemporaine est obsédée par la vitesse, la production et le spectaculaire. Des nouvelles technologies ont été créées dans le but de gagner du temps, de toujours produire plus et plus vite. Pour échapper aux flux constants des réseaux sociaux et de l'information, nous nous tournons vers le yoga, la méditation, les retraites.

De plus en plus d'artistes comme Benoît Lachambre, Sarah Dell'Ava, Hanna Abd El Nour, Eduardo Ruiz Vergara ou Andrée Martin tendent à privilégier le temps, la sensation, la lenteur, en opposition à la vitesse de la commercialisation et de la rentabilité. Dans la société actuelle, produire moins, s'arrêter, donner de son temps,

voir le temps passer sont des moyens de résistance. Pour Cotton, la manière de ralentir consiste à mener sa pratique dans un contexte de résidences d'artistes. La résidence de création est une forme de retraite qui lui permet de prendre le temps pour créer. Manuel Roque, quant à lui, estime que les médias sociaux prennent beaucoup de place dans nos vies. Aussi, la pression du milieu artistique est très forte : produire rapidement, chercher du financement, créer toujours de nouvelles œuvres, etc. Sa stratégie a été d'entreprendre un voyage pour entrer en contact avec la nature. Il était cependant difficile de cesser d'être préoccupé et de vivre le moment présent. Il s'interroge sur le rythme organique de la vie et sur le processus de création plutôt que sur le résultat final de la création artistique.

Dans ma pratique artistique actuelle, la notion de temps est centrale. Ma démarche artistique est proche de celle de Cotton, de Roque et de Jasper Gwyn. Je m'interroge sur le temps des humains, de la nature, de la création artistique. Je cherche à savoir comment être moi-même, être présente, être là, comme les modèles de Jasper Gwyn.

2.4.2 Ma perception du temps

C'est complexe, le temps. À un certain moment de ma vie et encore aujourd'hui, je suis obsédée par le temps. *Desde que tengo razón*, le temps est quelque chose d'important. Je me souviens quand j'étais jeune, je n'avais jamais le droit de perdre mon temps. Je devais toujours être en train de faire quelque chose pour ne pas perdre de temps. Mon père était violent et quand on l'entendait ouvrir la porte de la maison, on faisait semblant de faire quelque chose. Ce n'était pas très difficile parce qu'à l'époque, chez nous, il n'y avait ni ordinateurs ni Internet. *Desde que tengo razón*, j'ai toujours utilisé mes mains : on lavait le linge à la main, on repassait, on préparait les repas, on nettoyait le plancher, on le cirait, on passait le balai. *Desde que tengo razón*, ma maison a toujours été en chantier, jamais finie. Mon père travaillait dans la construction et il y avait toujours des matériaux autour de la structure de la maison :

des briques, du sable, du gravier, du ciment, du métal. Mes frères, et nous les filles aussi, nous devions aider notre père à construire la maison : cribler le sable, monter les briques, mesurer, passer les outils... mille et une choses à faire.

Nous ne devions pas perdre notre temps. Nous devions toujours nous occuper. Je me souviens. La plupart de mon temps libre à l'adolescence, je le passais à aider ma mère avec les centaines (oui, les centaines!) de chemises de nuit qu'elle devait broder pour gagner un peu d'argent. Ma grand-mère est morte quand ma mère était très jeune. Ma mère, elle, a appris toutes sortes de petits métiers manuels comme coudre à la main, tisser, réparer le linge, broder... Moi aussi, j'ai appris à faire tout cela. Ma mère est morte quand j'étais très jeune. Broder des centaines de chemises de nuit prenait des heures et des heures, des jours, des semaines et des mois, même des années parce que ma mère (et mes sœurs et moi) a brodé des chemises de nuit pendant des années. Quand elle commençait à me montrer un motif, je me concentrais pour bien le faire, mais quand je l'avais appris, broder devenait une activité mécanique et je me concentrais alors sur les gestes, petits, fins, répétitifs et rapides parce que je voulais en finir. Mais c'était un éternel recommencement. Il y avait aussi des moments très agréables. À Bogotá, il fait généralement froid, un froid des montagnes, des Andes. Mais le soleil réchauffe. Je me souviens que durant les matinées ensoleillées, nous nous installions à côté de la fenêtre pour broder. Le café ne manquait jamais!

Je veux faire des choses avec mes mains, me concentrer sur les gestes, les détails, sur le temps qui passe et qui crée. Le temps crée. Je crée avec le temps. J'aime de moins en moins la vitesse. Je veux faire des choses qui prennent du temps. Je me souviens. Quand je suis partie de la maison pour habiter toute seule à Bogotá, j'habitais une chambre chez une amie d'université. Je me souviens que je passais des heures sur mon lit à regarder le plafond ou les ombres sur le mur. Je ne m'ennuyais pas. Je

passais le temps, le temps passait, me passait. Les souvenirs, certains souvenirs, la plupart, on les oublie.

J'ai toujours besoin d'aller dehors. Dehors est synonyme de liberté, de changement. C'est paradoxal, je n'ai jamais eu beaucoup de liberté, mais je me suis toujours sentie libre. Jusqu'à 21 ans, je devais demander à mon père la permission de sortir de la maison, de parler au téléphone, de voir des amis. Malgré tout, je me suis toujours arrangée pour faire ce que je voulais. J'adore être dans la nature. Durant mes années universitaires à Bogotá, je pratiquais la marche en montagne. J'ai même marché jusque dans les volcans équatoriens. C'est merveilleux de contempler le paysage, les différentes tonalités de vert, de jaune, de mauve, de gris des montagnes. Jusqu'à l'âge de vingt-et-un ans, je ne connaissais que les montagnes. Je suis allée voir la mer toute seule, après la mort de ma mère. J'ai toujours besoin d'aller dehors. J'ai beaucoup de chance d'habiter très proche du Jardin botanique et du parc Maisonneuve. Je prends de longues marches. Je marche pour sentir mon corps, ma respiration, pour sentir le soleil sur ma peau, le vent froid et la neige qui pique mon visage. Pour voir les verts et les fleurs l'été et pour les ocres à l'automne. Le blanc de la neige qui recouvre les arbres l'hiver. Marcher ou faire du vélo, c'est une forme de résistance. Je marche pour répéter mes textes, éclaircir mes idées, prendre le temps, créer du temps, tuer le temps, vivre le temps. Je marche dans le jardin en espérant toujours croiser mon ami le renard. C'est le plus bel être que je connaisse.

Je me souviens que quand j'étais petite, j'allais avec mes parents visiter mes grands-parents qui habitaient une immense maison dans un petit village de Colombie. La maison occupait le coin d'une rue. Elle avait deux étages avec plusieurs grandes chambres presque vides. C'était une maison de style colonial, avec des balcons à l'étage supérieur, qui donnaient sur un grand patio intérieur en terre. La toilette était située dans un coin, au fond du patio. La nuit, quand j'avais envie d'aller faire pipi,

je devais sortir de la chambre, descendre les escaliers et traverser la noirceur du patio.

2.5 La notion de temps dans ma production actuelle

À partir de 2002 la notion de temps a commencé à acquérir plus d'importance dans ma pratique artistique : d'être présent dans la matérialité de l'œuvre, dans le processus de création ou dans la performance. Le temps s'allonge au fur et à mesure que les gestes se répètent (*Monument à Ciudad Juárez*); qu'ils semblent interminables; infiniment recommencés (*Les voies silencieuses*); excessifs (*Faits du même sang*); presque insupportables; dédoublés et transformés par la caméra ou par des haut-parleurs (*L'envers des îles blanches*). Ces gestes en train de se faire créent du temps. « Il n'y a dès lors ni passé ni futur, mais un présent continu qui est celui de l'immédiateté des choses » (Féral, 2011, p. 186). Durant le processus de recherche-crédation de l'installation performative *Le temps d'être*, j'ai produit parallèlement des œuvres qui témoignent de mon intérêt pour cette notion dans mes créations actuelles.

2.5.1 *The Sleepwalkers* : la durée dans la création de l'œuvre

Du 13 avril au 3 juin 2017, j'ai participé à l'exposition collective *Strike a Chord* à la Sur Gallery à Toronto. Commissariée par Tamara Toledo, cette exposition réunissait les artistes Julieta Maria, Coco Guzman, David Salazar et moi-même. En 2014, j'avais réalisé trois portraits en noir et blanc : un portrait de ma fille, un portrait de mon fils et un autoportrait. Je les ai intitulés *Sleepwalker I*, *Sleepwalker II* et *Sleepwalker III* (Figure 2.5). J'ai transformé ces portraits à l'aide d'un logiciel en superposant plusieurs couches d'une image obtenue en numérisant un objet que j'avais réalisé avec mes propres cheveux. La superposition multiple de l'image de cheveux brouille et transforme en même temps les visages. Mon intention était de créer des images qui parlaient de l'oubli, de l'effacement, des souvenirs.

Figure 2.5 C. Bernal, *The Sleepwalkers*. La durée dans la création. Sur Gallery, Toronto. Photo : Fonna Seidu.



Les portraits étaient bidimensionnels, mais pour l'exposition à Toronto, j'avais créé un espace surréaliste afin d'évoquer les souvenirs de l'enfance et la sensation d'être entre rêve et réalité. J'ai alors tapissé de gravier le plancher de la galerie en traçant en même temps de petits chemins qui évoquaient la marche des somnambules (*the sleepwalkers*) et qui permettaient, en même temps, au public de rentrer dans l'installation pour s'approcher des portraits, devenant eux-mêmes somnambules. Tapisser le plancher de petites pierres, c'était une forme de méditation et d'évocation du temps qui passe : j'ai réalisé cette action répétitive pendant plusieurs jours. Pour

finir, j'ai placé dans l'installation des boules de textile que j'avais trouvées dans un bac de recyclage à Montréal. Ces boules évoquaient les souvenirs, les rêves ou des cauchemars, la vie qui passe.

La conception de l'installation *The Sleepwalkers* (2017) m'a permis principalement d'expérimenter la réalisation d'une même action dans la durée (tapisser le plancher de petites pierres). Cependant, cette action était réalisée en amont de la présentation de l'œuvre à la galerie. Pour mon projet de recherche-crédation doctorale, j'ai eu envie d'expérimenter plus en profondeur le rythme de l'action, sa durée dans le temps et surtout d'intégrer ce type d'action à la performance devant le public. Puisque *Strike a Chord* était une exposition collective, il était difficile d'installer l'œuvre *The Sleepwalkers* comme j'aurais voulu, c'est-à-dire en occupant tout l'espace de présentation. Dans ce sens, j'étais curieuse de voir l'ampleur que prendrait la réalisation d'une action dans la durée, afin d'occuper un espace de grande dimension.

2.5.2 *Portraits performatifs* : arrêter le temps

Aujourd'hui, durant mes performances qui prennent souvent la forme de rituels, je réalise toutes sortes de gestes : spasmodiques, répétitifs, quotidiens, poétiques, violents ou délicats. De ces gestes, il ne resterait rien, ou peut-être des souvenirs, les miens et ceux du public. Les souvenirs, certains souvenirs, la plupart, on les oublie. C'est pourquoi j'ai voulu réaliser des photos avec des objets que j'avais utilisés lors de mes performances antérieures : un accordéon, un fusil en plastique, un capuchon conçu à la main avec des cheveux artificiels. Des images fixes qui me permettraient d'arrêter le temps, le geste, l'action. Mon intention n'était pas de remémorer le passé ou de restituer quelque chose qui n'existait plus, mais de confirmer que ce qu'on voit sur la photo a eu lieu. Comme l'affirme Roland Barthes (1980) : « La photographie n'invente pas, elle est l'authentification même. La photo n'est pas "une copie" du

réel, mais une émanation du réel passé [...] la photo possède une force constative, et le constatif de la photo porte, non sur l'objet, mais sur le temps » (p. 138).

J'ai réalisé deux impressions numériques de grand format qui ont été présentées dans trois expositions collectives en 2019 et 2020 : une première du 11 au 27 avril à la Salle d'expositions de l'Institut Cervantes à Tokyo, une deuxième au National Art Center, Tokyo du 29 mai au 10 juin, et une troisième, du 18 janvier 2020 au 14 mars 2020 à OPTICA, Centre d'art contemporain, Montréal. L'idée m'est venue en partie grâce à la lecture de *Mr Gwyn*. Dans ces photos où je suis mon propre modèle, je suis semi-nue, exposée au regard du public. Ce sont aussi des expérimentations de mises en scène, comme celles de Jasper Gwyn : je prends la pose comme Rebecca, je suis dans un décor précis (la terrasse de ma maison), je porte un costume et des accessoires. L'arrière-plan de chaque portrait est un tenango. Le tenango est un style de broderie de la Sierra Otomí-Tepéhua dans l'État d'Hidalgo, au nord de Mexico. Il se caractérise par ses motifs élaborés et colorés, comportant souvent toutes sortes de fleurs et d'animaux avec une apparence presque fantastique (figure 2.6). Dans ces images, je suis le modèle, l'artiste, la femme, j'annonce des thèmes que j'allais approfondir lors de ma recherche-crédation pour *Le temps d'être*.

Figure 2.6 C. Bernal, *Portraits performatifs*. Arrêter le temps.



2.5.3 *Utopie(s)* : la longue durée et l'introspection

Entre l'automne 2017 et l'hiver 2018, j'ai participé à la création collective *Utopies(s)* dirigée par le metteur en scène Hanna Abd El Nour. *Utopie(s)* est une œuvre d'art audacieuse par sa nature, son contenu et son esthétique. Un chœur de quinze interprètes tentent de mettre en lumière l'histoire de centaines de femmes exceptionnelles qui ont fait l'Amérique, des pionnières qui ont rêvé et créé le Nouveau Monde, des femmes qui ont résisté et lutté pour le bien commun, des

femmes qui ont marqué le destin des peuples et des cultures, des femmes qui ont empoigné les imaginaires collectifs.

Utopie(s) est un spectacle-événement créé à partir de la tragédie *Électre* de Sophocle et composé de dix tableaux vivants, de dix fresques humaines qui s'offrent à nos sens comme un rêve éveillé, comme un temps impermanent. Il a été présenté du 13 février au 7 mars 2018 à l'Arsenal à Montréal. Je me suis engagée dans cette création parce que cela demandait un travail approfondi sur la mémoire personnelle et un travail sur le temps. En effet, la pièce est une performance collective d'une durée de douze heures, du coucher au lever du soleil. J'étais convaincue que participer à cette production nourrirait ma propre création et ma recherche (figure 2.7).

Dans son sens courant, « utopique » veut dire impossible, irréalisable; une utopie est une chimère, une construction purement imaginaire dont la réalisation est hors de notre portée. Or, paradoxalement, imaginaire ou fictif ne veut pas dire impossible. Construire une utopie, c'est se convaincre que d'autres modes de vie sont possibles. Personnellement, je crois que l'utopie est dans les petites choses de la vie, les petits gestes. Je trouve mon utopie dans les moments où je suis en harmonie avec moi-même et avec le monde qui m'entoure. Ce sont des moments remplis de petites choses : les lucioles dans la nuit, l'arc-en-ciel, l'odeur du café, le petit vent du matin en été, une soupe chaude à l'automne.

Figure 2.7 *Utopie(s) : la longue durée*. L’Arsenal art contemporain, Montréal.



Le mot « utopie » du latin *utopia* (formé de la proposition négative grecque οὐ et τοπος « endroit, région ») est le nom donné par Thomas More (1478-1535) à une île imaginaire jouissant d’un système social et politique idéal, dans un ouvrage paru en latin en 1516, traduit en français en 1550. Le sens d’« utopie » est donc, approximativement, « sans lieu », « qui ne se trouve nulle part ». En effet, cette œuvre est d’une part un récit de voyage et la description d’un lieu fictif (*utopia*) et d’autre part un projet d’établissement rationnel d’une société idéale (*eutopia*). Dans

les sources de l'utopie, on mentionne le pèlerinage comme un des moyens d'arriver à Utopia. (CRNTL, Centre national de ressources textuelles et lexicales <https://www.cnrtl.fr/etymologie/utopie>)

Cela m'a fait penser au roman de Baricco et aux modèles de Jasper Gwyn qui devaient réaliser une *pérégrination* pour arriver *chez eux*, pour se trouver eux-mêmes. Durant la création d'*Utopie(s)* j'ai entrepris une période d'introspection, une traversée de ma mémoire afin de dresser une liste des petites choses qui changent la vie, ma vie, depuis l'enfance jusqu'à aujourd'hui . Je suis partie en quête de mon utopie, à la recherche de moi-même. D'une certaine façon, je commençais à tracer mon portrait, une activité que j'ai poursuivie au cours de ma recherche-crédation doctorale.

Dans mon travail de création, je m'intéresse aux objets et à leur pouvoir symbolique. Je réfléchis longuement aux objets faisant partie de l'œuvre. Ces objets trouvés, construits ou transformés sont des éléments constitutifs de l'installation ou utilisés dans la réalisation des actions performatives. Pour la création d'*Utopie(s)*, j'ai décidé d'explorer des actions, entre autres, avec un drap blanc. Durant la performance, je manipulais cet objet pour évoquer un drapeau, une voile de bateau, une tente, un lit d'enfant, un linceul. Je l'ai utilisé aussi parce que j'étais habitée par l'image de l'atelier de Jasper Gwyn dans lequel trône un lit destiné aux modèles. Je parlerai plus loin de cet objet qui réapparaîtra dans l'installation *Le temps d'être*.

2.5.4 *Mr Gwyn* : le temps d'être là

Dans un monde dominé par le mythe de l'instantanéité et par le flux continu des informations, Alessandro Baricco fait l'éloge de la lenteur et de l'attente. Pour cet écrivain, les notions de *temps* et de *durée* sont très importantes. En effet, Jasper Gwyn établit avec le temps une relation intime avec ses modèles, avant de réaliser

leurs portraits écrits. Tout le long du roman, il y a des références précises au temps, par exemple : « À l'âge de quarante-trois ans » (Baricco, 2014, p.13); « le matin où l'article parut » (p.13); « durant soixante-deux jours » (p. 15); « l'hiver lui sembla inutilement long » (p. 25); « un an, un an et demi peut-être s'était écoulé » (p. 29); « vivre lentement, en se concentrant sur chaque geste » (p. 30); « il passait un temps fou à s'imprégner des couleurs » (p. 31); « s'abandonner au temps »; « il avait imaginé une bande sonore d'une cinquantaine d'heures » (p. 54); « le poids des heures et la consistance des jours » (p. 59); « durée de trente-deux jours pour faire un portrait » (p.73); « des séances de quatre heures par jour, de 16 heures à 20 heures » (p.73); « au bout du compte deux ans, trois mois et douze jours s'étaient écoulés » (p.76); « il ne voyait plus le temps passer, là-dedans, mais plutôt un instant unique se dérouler, toujours pareil » (p. 86); « il restait une dizaine de jours, guère plus...une éternité minuscule » (p. 94); etc.

Chez Baricco en général, et dans *Mr Gwyn* en particulier, tout est question de temps, de rythmes, de durées, de vitesses et de lenteurs. Le temps de la performance est *Aïon*, « qui est le temps indéfini de l'événement, la ligne flottante que ne connaît que des vitesses, et ne cesse à la fois de diviser ce qui arrive en un déjà-là et un pas-encore-là, un trop-tard et un trop-tôt simultanés, un quelque chose à la fois qui va se passer et vient de se passer » (Deleuze et Guattari, 1980, p. 320). En effet, Rebecca, dans la narration de Baricco, et moi pendant la performance, habitons ce temps que Deleuze et Guattari qualifient de « non pulsé, flottant », c'est-à-dire le temps du devenir, de « l'événement pur » où les rythmes, les vitesses et les lenteurs sont relatifs et indépendants du temps chronologique, de *Chronos* « le temps de la mesure, qui fixe les choses et les personnes » (p. 320) (figure 2.8).⁴

⁴ Toutes les photos de l'installation performative *Le temps d'être* incluses dans la présente thèse ont été prises par Adriana Garcia Cruz.

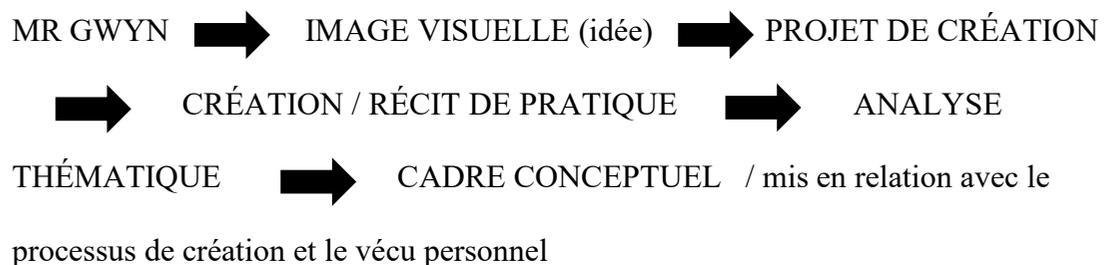
Figure 2.8 *Mr Gwyn : Le temps d'être*, Agora Hydro-Québec.



CHAPITRE III

CADRE CONCEPTUEL

Ici il est très important de mentionner que l'aspect réflexif de ma recherche est ancrée dans la pratique artistique et dans mon vécu personnel. Dans ce sens, la structure de ma thèse reflète ma pensée d'artiste-chercheure et mon projet de recherche, qui relèverait plus de la « création-recherche » que de la recherche-crédation puisque c'est la création et son processus qui sont véritablement à l'origine de la réflexion. Ainsi, ce n'est qu'après avoir fini le projet de création, que j'ai procédé à une analyse du récit de pratique, délaissant la narration chronologique au profit d'une lecture thématique à laquelle j'ai dégagé et arrimé le cadre conceptuel.



3.1 Territoire, déterritorialisation, reterritorialisation

Alain Rey (2010), dans le *Dictionnaire historique de la langue française*, affirme que le mot « territoire » vient du latin, *territorium*, « étendue sur laquelle vit un groupe humain ». Il associe à ce terme, « territorial », « territorialité », « extra-territorialité », « territorialement ». Rey mentionne « déterritorialiser » et « déterritorialisation », concepts élaborés par Gilles Deleuze et Félix Guattari, dans l'ouvrage *Mille plateaux*.

Dans son article *Qu'est qu'un « territoire »*, Thierry Paquot (2011) explore les définitions du mot « territoire » selon qu'il est employé dans différents champs d'études : géographie, histoire, ethnologie, anthropologie, urbanisme, sociologie. Historiquement, le mot territoire a été associé au « terroir ou territoire d'une ville », au mot « juridiction », c'est-à-dire à un espace limité, appropriable et qui porte un nom (p. 4). Les géographes ont privilégié la notion de « région », à celle d'« espace », utilisée après les années 1970 (espace social, espace géographique) (p. 5). Le territoire, créé par l'action des humains pour satisfaire leurs besoins, est le lieu de vie du groupe et indissociable de celui-ci (p. 6). Les territoires peuvent être fixes ou aux frontières mobiles (Goffman) et délimitées par des « marqueurs ». Les juristes circonscrivent des territoires, des « lois territoriales », des « lois spatiales », etc. La notion de territoire ne s'applique plus seulement à des instances administratives, mais aussi à « des nouveaux modes de vie de citoyens aux mobilités réelles et virtuelles » (p. 13).

Gilles Deleuze, philosophe bien connu du monde de l'art et de la création, consacre une grande partie de son œuvre à l'étude de l'art et de la littérature. L'un de ses premiers livres a pour titre *Proust et les signes* (1964). Il publiera également une étude sur Samuel Beckett intitulé *L'épuisé* (1992) et un livre de théorie de la littérature (*Critique et clinique*, 1993). Deleuze s'intéresse aussi à la peinture,

notamment celle de Francis Bacon (*Logique de la sensation*, 1981). Pour Deleuze, la philosophie n'a pas à être considérée comme une discipline qui réfléchit sur des activités ou des problèmes, et dont la mission ne consisterait qu'à interpréter et dire le « sens » de divers registres de l'existence. Dans *Qu'est-ce que la philosophie ?* (1991), Gilles Deleuze et son complice, le psychanalyste Félix Guattari définissent la philosophie comme une activité créatrice au même titre que toutes les autres pratiques artistiques.

Dans le cadre de la présente recherche-crédation, je m'intéresse au concept de territoire tel que développé par Deleuze et Guattari dans le chapitre intitulé « De la ritournelle » de l'ouvrage *Mille plateaux* (1980). C'est en lisant les éthologues (von Uexküll, Konrad Lorenz et Irenäus Eibl-Eibesfeldt) que Deleuze et Guattari ont théorisé les concepts de « territoire » et de « territorialisation ». L'éthologie, du grec *ethos*, est la science qui étudie le comportement des animaux. Ainsi, à partir de la ritournelle, c'est-à-dire des chants des oiseaux pour marquer leur territoire, Deleuze et Guattari affirment que « le territoire est en fait un acte, qui affecte les milieux et les rythmes, qui les “territorialisent” ». Le territoire est le produit d'une « territorialisation des milieux et des rythmes » (p. 392).

Selon Deleuze et Guattari (1980), les rythmes sont produits par le sujet qui « territorialise », de la même façon que le territoire investi entraîne des rythmes. Le sujet habite un espace et est habité par lui :

Précisément, il y a territoire dès que les composantes de milieux cessent d'être directionnelles pour devenir dimensionnelles, quand elles cessent d'être fonctionnelles pour devenir expressives. Il y a territoire dès qu'il y a expressivité du rythme. C'est l'émergence des matières d'expression (qualités) qui va définir le territoire. (p. 387)

Quelques exemples de matières d'expression sont les couleurs des poissons, les sifflements des oiseaux pour marquer leur territoire, les postes de radio ou de télé dans un foyer, le chantonnement d'un enfant dans le noir pour alléger sa peur... (p. 382). Une matière devient expressive lorsqu'elle acquiert une constante temporelle et une portée spatiale qui en font une marque territorialisante, une signature. Ces matières d'expression sont des comportements adoptés par le sujet territorialisant. Dans ce sens, le territoire est une conséquence puisque c'est la marque qui crée le territoire. Le territoire n'est pas une entité fixe, il est mobile, en constante réorganisation affectant la vie du groupe (sexualité, chasse). Il y a même de nouvelles fonctions qui sont créées, comme par exemple construire une maison (p. 395). On crée des territoires. On peut les habiter, les ouvrir aux autres ou les fermer. On peut les traverser. Les territoires sont des lieux de passage (p. 397).

J'ai vécu mon enfance et mon adolescence dans la capitale de la Colombie. Mes parents se sont rencontrés à Bogotá où ils s'étaient installés pour y travailler, loin de la campagne. Mes sœurs, mes frères et moi, nous étions la première génération à naître à la ville. À l'âge adulte, créer des territoires est devenu pour moi une activité à temps plein; sortir, abandonner, refaire des territoires (Deleuze et Guattari, 1991, p. 66). Je suis venue pour la première fois au Canada en 1988, un an après la mort de ma mère. J'ai immigré au Canada en 1991. La violence en Colombie avait atteint des niveaux épouvantables : des massacres dans des petits villages, des attentats à la dynamite, des explosions d'avions en plein vol. En 1984, un ministre de la justice, Lara Bonilla, avait été assassiné. En 1989, le candidat favori des colombiens-nes à la présidence, Luis Carlos Galan, a été assassiné. À cela s'ajoutait le conflit armé impliquant les militaires, la guérilla et les paramilitaires. J'ai décidé de quitter la Colombie principalement à cause de cette violence, qu'on a qualifiée de « narcoterrorisme ».

J'ai vécu en Colombie jusqu'à l'âge de vingt-quatre ans. La culture colombienne est ancrée en moi, elle m'habite. L'art m'a permis de me tailler un territoire, de me construire un *chez-moi*. « L'art commence peut-être avec l'animal, du moins avec l'animal qui taille un territoire et fait une maison. » (Deleuze et Guattari, 1991, p. 174) Mon travail a été nourri par le folklore, l'artisanat, la musique colombienne et latino-américaine. Le théâtre, la littérature et le cinéma ont été pour moi de grandes sources d'inspiration.

3.1.1 Déterritorialisation-reterritorialisation à Bogotá

En 1994, je suis retournée à Bogotá pour y travailler durant trois ans. Je n'y étais pas en tant que touriste, mais je n'étais pas revenue non plus pour y rester définitivement. J'habitais en plein centre-ville, dans un quartier peuplé d'étudiants et étudiantes d'universités privées, de travailleuses de rue et d'itinérant-es.

J'ai été frappée par le désordre, la violence, le danger qui y régnaient. Je me suis inspirée de ce chaos pour réaliser une série de peintures intitulée *Fragmentos de ciudad* (Bogotá, 1995-1997). À ce moment-là, ma démarche répondait principalement à la nécessité d'établir un rapport entre la fragmentation de l'espace urbain et la fragmentation sociale et culturelle. Dans cette série de toiles, la ville apparaît chaotique, contradictoire, violente, mais en même temps séductrice et vivante; l'espace urbain se présente tel un labyrinthe où le passant anonyme déambule machinalement au milieu de signes et de symboles (figure 3.1).

Figure 3.1 C. Bernal, *Danae dans la ville*.



De retour à Montréal en 1997, avec une petite fille dans les bras, j'ai réalisé le polyptyque *Fragments de ville : composition sérielle* (1997-98). L'espace urbain y est simplement suggéré, car il a été intériorisé. En explorant les concepts d'espace métaphorique et de mouvement, je cherche à montrer des atmosphères, des états d'âme, des intérieurs et des extérieurs (de Bogotá, de Montréal, de moi, de leur fusion). C'est dans la transposition de l'espace réel en espace métaphorique que le geste se pose, que la couleur s'applique, que l'espace pictural s'organise ou devient chaotique, que le territoire se tisse et se trace (figure 3.2).

Figure 3.2 C. Bernal, *Fragments de ville : composition sérielle*.



À partir de 1999, je commence à m'intéresser à la relation qui s'établit entre les œuvres ainsi qu'entre le public et l'espace d'exposition, donnant lieu à une recherche sur l'idée d'installation-peintures. Je décide d'adopter momentanément le rôle de commissaire-artiste en installant des toiles de formats très différents dans l'espace d'exposition de manière à pouvoir les lire les unes par rapport aux autres et non comme des objets indépendants les uns des autres.

Avec les séries de peintures *Métaphore d'un paysage* (1999-2000) et *Femme cherche maison* (2000-2001), j'explore l'espace urbain en tant qu'espace scénographique, permettant de saisir que la ville est en fait un territoire que chacun occupe à sa façon, un habitat que les personnes créent quotidiennement à partir de fragments. Cette fois-ci, le territoire n'est plus Bogotá, mais Montréal, ma ville d'accueil. À vrai dire, le territoire est devenu la maison, la montagne, l'arbre (figures 3.3 et 3.4). Le sens est donné par la relation entre les fragments, par la tension créée entre des espaces vides, par des silences; par la représentation de l'espace extérieur (évocation de l'architecture, le paysage) et de l'espace intérieur, par l'espace réel et l'espace métaphorique.

Figure 3.3

C. Bernal, *Métaphore d'un paysage*

Figure 3.4

C. Bernal, *Femme cherche maison*

3.1.2 Violence et déterritorialisation-reterritorialisation

En 2001, je suis repartie avec ma famille, cette fois en direction de la ville de Mexico. « Il faut voir comment chacun, à tout âge, dans les plus petites choses comme dans les plus grandes épreuves, se cherche un territoire, supporte ou mène des déterritorialisations, et se reterritorialise presque sur n'importe quoi, souvenir fétiche ou rêve » (Deleuze et Guattari, 1991, p. 66). Nous sommes partis à la recherche d'une certaine stabilité financière. Nous avons traversé le territoire entre Montréal-Mexico en voiture. En tant qu'artiste, je rêvais de culture précolombienne, des muralistes mexicains, des pyramides, de musique, de littérature, de Frida Kahlo,

de Dolores Varo.... Ma fille Danae, qui avait six ans à l'époque, était sûre que tout au long du chemin, nous n'allions croiser que des camions en train de brûler, des araignées et des serpents. Elle avait vu ces images à la télévision. Pour ma part, j'ai pris conscience de l'immensité du territoire non seulement parce que le trajet en voiture entre Montréal et Mexico est de 4642 km, mais aussi parce que j'étais enceinte de six mois de mon deuxième enfant.

Nous nous sommes installés à Mexico pour deux ans. On pense souvent à l'Amérique latine comme à un territoire monolithique. Malgré les similitudes entre les territoires géographiques et culturels colombien et mexicain (la langue, la musique, l'architecture), les deux pays sont très différents. J'avais quitté mon territoire habituel et je me sentais dépaysée au Mexique. Je voulais en savoir plus sur le lieu où j'allais habiter (mon nouvel habitat) pendant deux ans et qui deviendrait le lieu de naissance de mon deuxième enfant. Mexico n'était plus pour moi seulement un lieu géographique. Le territoire est aussi une demeure existentielle et affective (Deleuze et Guattari, 1980, p. 634).

En lisant les journaux, j'ai pris connaissance des assassinats de plus de 300 femmes à Ciudad Juárez. Ressentant le besoin de prendre la parole pour partager mon indignation et remettre en question la société mexicaine, je suis partie vers cette ville frontalière pour mener à terme une recherche de plusieurs mois afin de mieux comprendre le phénomène que certains ont qualifié de féminicide. J'ai créé en 2002 l'installation performative *Monument à Ciudad Juárez : seules celles qui meurent de mort violente vont directement à l'un des Paradis*.⁵ Loin de nourrir l'ambition de trouver une explication à ces assassinats, mon objectif était plutôt de m'approprier les diverses dimensions de la problématique afin de pouvoir en parler d'un point de

⁵ Pour une analyse détaillée de l'œuvre, voir aussi Alvarez, Natalie (2018).

vue artistique (Seleanu, 2005, p. 3). À mon avis, créer un territoire implique aussi l'habiter et y agir.

En 2005, je suis retournée en Colombie pour créer l'œuvre *Faits du même sang* (2007). J'ai effectué une recherche de terrain dans la communauté de Barrancabermeja (département de Santander), la plus grande ville située sur la partie moyenne du fleuve Magdalena. Cette municipalité est aussi le foyer de la plus grande raffinerie de pétrole du pays. Les observations des membres de la communauté et mes échanges avec eux m'ont permis de tenir compte de ses caractéristiques sociales et culturelles dans le processus de création de l'œuvre (figure 3.5). De fait, dans cette région riche en or et en pétrole, les femmes sont les principales victimes. Dans ce cas, ce sont les récits, les cartographies des déplacements des trois victimes, qui ont servi comme matière de création de l'œuvre.⁶

Figure 3.5 C. Bernal, *Faits du même sang*.



⁶ Pour une description détaillée du processus de création de *Faits du même sang*, voir Bernal (2015).

Les mouvements de déterritorialisation sont étroitement liés aux territoires qui s'ouvrent sur un ailleurs, vers l'avenir. De la même façon, « les procès de reterritorialisation ne sont pas séparables de la terre qui redonne des territoires » (Deleuze et Guattari, 1991 p, 82). Le territoire colombien compte des millions des personnes en situation de déplacement forcé principalement en raison du conflit armé. Pour échapper à la mort, de nombreuses personnes ont dû quitter leur territoire et fuir devant les menaces des groupes armés, militaires et paramilitaires. Certaines sont déplacées pour des périodes courtes, d'autres ne sont pas retournés chez eux depuis plusieurs années. La majorité est sans cesse déplacée et ne rentre jamais à la maison. Ces populations, composées en majorité par des petits paysans et des communautés autochtones et afro-colombiennes, se reterritorialisent dans les grandes villes, ce qui les rend plus vulnérables, renforçant en même temps l'exclusion et la pauvreté (Amnesty International, 2009).

3.1.3 Interdisciplinarité et territoire

À l'âge de quarante-trois ans, Jasper Gwyn décida qu'il n'écrirait plus jamais de livres. Il a senti aussi le besoin de changer de territoire géographique avant d'entreprendre son nouveau métier de « copiste ». En effet, il est parti en Espagne, à Grenade parce qu'« il avait jugé opportun, dans la circonstance, de mettre entre lui et le monde une certaine distance » (MG, p. 13). Selon Deleuze et Guattari (1980), « la profession, le métier, la spécialité impliquent des activités territorialisées; mais elles peuvent aussi bien décoller du territoire pour construire autour d'elles et entre professions un nouvel agencement » (p. 400). Ainsi, Jasper Gwyn se déterritorialise et déterritorialise son activité journalistique, en la transformant, pour devenir « copiste ». Jasper Gwyn avait passé en revue les métiers marginaux dans lesquels il aurait pu reterritorialiser son écriture : il aurait pu rédiger des guides de voyage, concevoir des modes d'emploi pour des appareils électroniques, composer des lettres ou traduire des textes. « Pour finir, la seule réponse claire qui lui vint à l'esprit tenait

en un mot : *copiste* [...] Il y avait un secret dans le geste et une patience dans la méthode — un mélange de modestie et de solennité...» (MG, p. 19-20). Ce passage (un territoire est toujours en voie de déterritorialisation) ne se fait pas sans conséquence et sans une certaine dose de violence :

Toutefois, au fil des jours, il commença à sentir peser sur ses épaules une forme singulière de malaise qu'il peina à comprendre au début, et qu'il apprit à identifier seulement au bout de quelque temps : même s'il était ennuyeux de l'admettre, le geste de l'écriture lui manquait, et avec lui l'effort quotidien pour mettre en ordre ses pensées sous la forme rectiligne d'une phrase. Il ne s'y attendait pas, et cela le fit réfléchir. C'était comme une petite démangeaison qui survenait chaque jour et promettait d'empirer [...]. (MG, p. 19)

En ce qui concerne ma pratique artistique, je ne me considère ni actrice, ni peintre, ni metteuse en scène, ni chorégraphe. Au début du processus de création, le choix des médiums est très intuitif, mais au fur et à mesure que le processus avance, je définis lesquels des médiums conviennent le plus à la conception de l'œuvre, tant au niveau formel que conceptuel et sensible. Dans tous les cas, c'est le sujet et la dynamique de l'œuvre qui déterminent l'utilisation d'un médium (d'un « art », d'un objet, d'un matériau) en particulier. Dans ce sens, je considère les disciplines artistiques comme des *territoires* et mes choix de l'un ou l'autre médium s'appuient sur des savoir-faire, à partir desquels s'opèrent les processus de déterritorialisation et de déplacement.

En tant qu'artiste interdisciplinaire, dans un premier temps, je déterritorialise l'écriture de Baricco pour ensuite la réterritorialiser en écriture scénique. En effet, je pars du texte écrit du roman, c'est-à-dire de l'édition papier de *Mr Gwyn*, pour le transposer en écriture de l'installation performative ou pour reprendre le terme de Wadji Mouawad en « poésie du spectacle » (2008, p. 44). Ce processus de déterritorialisation et de réterritorialisation engendre une mutation de genre,

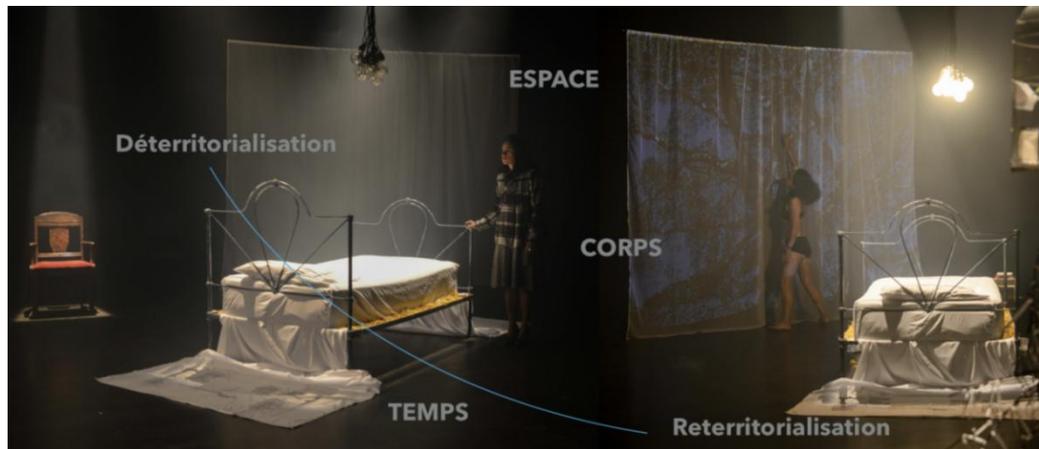
c'est-à-dire de texte littéraire à œuvre interdisciplinaire ou plus précisément, de roman à installation performative.

Je me permets donc de tracer un territoire dans lequel je construis un « chez-soi » pour le personnage de Rebecca et pour moi-même. (MG, p. 39) Ce territoire poétique, ce « chez-soi », dans le cas du roman *Mr Gwyn* fait référence à un espace bien réel : un atelier d'artiste « grand comme un demi-terrain de tennis », « silencieux et tranquille », « avec des taches d'humidité çà et là » et « des portes en bois », entre autres caractéristiques (MG, p. 48). En conséquence, le territoire (d)écrit par Baricco et imaginé et créé par Jasper Gwyn dans le roman devient, ou est reterritorialisé, en espace réel de l'installation performative évoquant un atelier d'artiste. J'écris « espace réel », mais cela veut dire dimensionnel puisqu'il a une hauteur, une largeur, une profondeur, il se trouve à Londres, etc. Il est aussi occupé par des objets en trois dimensions tels qu'un lit, une chaise, etc. J'écris « évoquant » parce que malgré cela, ce territoire, l'installation, n'est pas un vrai atelier d'artiste peintre ou copiste. Ainsi, le texte littéraire se transforme en « écriture scénique polymorphe » caractérisée par la juxtaposition et même l'accumulation d'objets de l'installation, de sons, de lumières, d'actions, des bandes vidéographiques (Hébert et Perelli-Contos, 2001, p. 8).

De la même façon que Jasper Gwyn et moi changeons de territoire autant géographique (Catalogne, Montréal, Bogotá ou Mexico) que disciplinaire (littérature, vidéo, son, arts vivants), Rebecca, le personnage du récit *Mr Gwyn*, se relocalise dans l'espace créé par Jasper Gwyn, son atelier de copiste. Pareillement, Claudia Bernal, la femme artiste que je suis, sort de son espace personnel de création, de son atelier d'artiste, pour se réinstaller, au risque d'être redondante, dans l'installation. (figure 3.6) Ce territoire, l'espace de l'atelier, constitue le cadre dans lequel évolue,

se révèle avec le temps, « le (les) portrait(s) » de Rebecca et de la performeuse, c'est-à-dire moi, Claudia Bernal.

Figure 3.6 Processus de déterritorialisation et reterritorialisation dans l'installation performative *Le temps d'être*.



3.2 Corps / corporéité

Corps : Dérivation du grec *soma*, mais aussi *skenos* et *demas* puis du latin *corpus*, forme, image. Ensemble de parties matérielles constituant l'organisme, siège des fonctions physiologiques et, chez les êtres animés, siège de la vie animale. (CRNTL, Centre national de ressources textuelles et lexicales <https://www.cnrtl.fr/etymologie>)

La conscience du corps a toujours occupé une place importante dans ma vie et dans ma production artistique. J'ai passé mon enfance à jouer dehors, à soigner les blessures causées par la violence de mes parents; mes années d'université en Colombie, à pratiquer différents sports tels que la course, le softball, l'alpinisme, sous le regard masculin. Les danses tropicales font partie de mes racines culturelles.

À 18 ans, j'ai rencontré un peintre de vingt ans mon aîné. J'ai été son modèle durant sept ans. À mon arrivée au Québec, j'ai pris conscience de « ma différence », de faire partie « de la diversité », de la couleur de ma peau, des formes de mon corps, de mon accent. Tel qu'affirmé par Bernard (1976), l'expérience de notre corps est ambiguë : « Vivre son corps, ce n'est pas seulement s'assurer une maîtrise ou affirmer sa puissance, mais aussi découvrir sa servitude, reconnaître sa faiblesse » (p. 7). À travers notre corps nous expérimentons la douceur, la douleur, notre propre regard, le regard des autres, leur acceptation ou leur rejet. Très tôt j'ai senti le désir de faire de l'art, le plaisir de travailler avec mes mains et tout mon corps.

La notion de corps renvoie principalement à une idée d'instrumentalisation. Selon Michel Bernard (2002), le corps est seulement un véhicule de processus cognitifs, de communication ou d'adaptation (p. 525). Bernard emploie le terme de « corporéité » définie comme « spectre sensoriel et énergétique d'intensités hétérogènes et aléatoires » (p. 524). En effet, « le corps » est aussi composé « d'un réseau matériel et énergétique mobile et instable de forces pulsionnelles et d'interférences d'intensités disparates et croisées » (p. 526). L'acte créateur et plus particulièrement l'art contemporain ont permis non seulement de remettre en question l'unité réelle du corps, mais de déconstruire ce concept lui-même au profit de celui de « corporéité ». Le corps n'est pas seulement entité anatomique, objet d'étude ou machine de production, il est aussi composé d'un réseau de « forces intensives », de « vecteurs hétérogènes » (p. 527). Le concept de corps n'est pas univoque, comme l'écrit Alessandro Baricco dans son roman *Mr Gwyn* (2014); chaque corps possède « une force particulière », chaque corps est le résultat de « métamorphoses millénaires » (figure 3.7)

C'étaient de grands tableaux, tous identiques, comme la répétition d'une ambition unique, à l'infini. Il y avait toujours une personne, nue, et pas grand-chose d'autre autour, une pièce vide, un couloir. Ces personnes n'étaient pas belles, c'étaient des corps ordinaires. Elles étaient là simplement — avec une force particulière toutefois, sortes de sédiments géologiques, fruits de métamorphoses millénaires. Jasper Gwyn imagina que c'étaient des pierres, mais des pierres moelleuses, et vivantes. Il eut envie de les toucher, il était convaincu qu'elles étaient tièdes. (MG, p. 35)

Figure 3.7 C. Bernal, *Le temps d'être*.



La société laisse des traces sur le corps, comme « des sédiments géologiques » selon l'expression de Baricco, mais il y a aussi des caractéristiques individuelles, « des forces particulières ». Dans ce sens, Michel Bernard (2001) souligne que « nous ne vivons notre rapport à nous-même, aux autres et au monde qu'à travers notre histoire à la fois collective et individuelle, culturelle et pulsionnelle. » (p. 20). C'est cette nouvelle vision du corps « originale, plurielle, dynamique et aléatoire » qui est désignée par le terme de « corporéité » (p. 21).

À l'heure actuelle, les artistes de la scène cherchent de nouveaux moyens de raconter des histoires, des nouvelles façons d'être dans l'espace scénique grâce principalement à l'utilisation de la technologie. Pour cela, ils rejettent « le sens univoque d'une image, l'unicité d'une vision unique, et s'institue la pluralité, le glissement, voire la superposition du sens sur scène » (Féral, 2011, p. 126). En ce sens, dans ma recherche-crédation, j'adopte plusieurs stratégies d'exposition du corps sur scène : 1) Corporéité exposée dans laquelle mon propre corps est objet et sujet artistique. C'est-à-dire que lors de la performance, mon corps est identifié à celui de Rebecca, l'un des personnages principaux de *Mr Gwyn*. 2) Corporéité vidéographique : le corps, ou plutôt des parties de mon corps sont reproduites à l'écran dans le but d'améliorer et également de multiplier les angles et les modalités de sa perception ainsi que la compréhension du sens. Dans ce cas, le corps est fragmenté et augmenté. 3) Corporéité sonore : le corps (ses actions, ses déplacements) est présent dans l'espace de l'installation à travers les sons de la bande sonore spatialisée, par exemple des pas qui traversent le lieu, la respiration, la voix, des sons qui renvoient à des actions corporelles telles ouvrir une porte, tourner une clé, ou verser du café, entre autres. 4) Corporéité et lumière : la présence du corps est en relation directe avec les conditions et la nature de la lumière. Paradoxalement, dans ma recherche-crédation, moins il y a de lumière, plus la corporéité est dévoilée.

3.2.1 Le corps-territoire

La relation entre le corps et l'espace est devenue de plus en plus importante dans les sciences sociales. Le corps a été abordé en tant que construction sociale et le territoire comme « lieu » ou « espace » de relations de pouvoir ou d'appropriation. La phénoménologie (du grec : φαινόμενον (phainómenon), « ce qui apparaît » ; et λόγος (lógos), « étude »), courant de pensée du XX^{ème} siècle fondé par Edmund Husserl dans l'optique de faire de la philosophie une discipline scientifique, cherche à appréhender la réalité telle qu'elle se donne, à travers les phénomènes. C'est dans sa première œuvre majeure, *Recherches logiques* (1900-1901), que Husserl, en rupture avec le psychologisme et en opposition à la métaphysique, fonde la phénoménologie comme science destinée à donner un fondement aux sciences de la nature, qu'il juge insuffisantes à expliquer le rapport de l'être humain au monde (Da Silva-Charrak, 2005). La phénoménologie fait de la philosophie l'étude systématique et l'analyse de l'expérience vécue. Selon Merleau-Ponty, le corps ne peut pas être compris simplement comme un objet de la science :

Tout ce que je sais du monde, même par science, je le sais à partir d'une vue mienne ou d'une expérience du monde sans laquelle les symboles de la science ne voudraient rien dire. Tout l'univers de la science est construit sur le monde vécu et si nous voulons penser la science elle-même avec rigueur, en apprécier exactement le sens et la portée, il nous faut réveiller d'abord cette expérience du monde dont elle est l'expression seconde. » (1945, p. ii-iii)

Dans l'ouvrage *Phénoménologie de la perception* (1945), Merleau-Ponty reprend à son compte le projet philosophique de la phénoménologie pour affirmer que si la philosophie suspend la thèse naturelle du monde c'est pour découvrir son essence, pour révéler ce qu'est le monde, en tant qu'il est pour nous. Cependant, ajoute Merleau-Ponty, les essences sont toujours déformées, et donc la mission de la philosophie ne consiste pas à se demander « si nous percevons vraiment un monde, il faut dire au contraire: le monde est cela que nous percevons ». (p. viii). Dans ce sens,

le monde est perçu à travers le corps: « Je considère mon corps, qui est mon point de vue sur le monde, comme l'un des objets de ce monde » (p. 85). Notre corps nous l'expérimentons comme faisant partie de nous-mêmes et non seulement comme un objet externe que nous percevons ; mais nous le sentons comme étant nôtre, nous en souffrons, comme une partie de nous. C'est le corps conçu comme un ensemble de significations vécues, et non pas comme une réalité matérielle au sens strict, qui conditionne toute notre expérience et notre existence. Les corps-objets se trouvent dans l'espace, ils sont séparés les uns des autres par des distances, ils sont visibles à partir d'une perspective. Merleau-Ponty affirme que l'expérience révèle sous l'espace objectif, dans lequel le corps finalement prend place, une spatialité primordiale dont la première n'est que l'enveloppe et qui se confond avec l'être même du corps , d'où la notion de corps propre ou phénoménal. « Être corps, c'est être noué à un certain monde [...], notre corps n'est pas d'abord dans l'espace : il est à l'espace ». (1945, p. 173)

L'anthropologie du corps est, quant à elle, une branche de l'anthropologie qui étudie en particulier les différentes conceptions et utilisations du corps humain et de ses organes selon les cultures. Elle se distingue de l'anthropologie physique en ce sens qu'elle ne s'intéresse plus à la morphologie et à la physiologie des êtres humains que pour saisir leur dimension sociale. À ce titre, elle constitue un point de contact avec la sociologie du corps, laquelle s'intéresse en particulier aux cultures occidentales contemporaines.

À la croisée de l'anthropologie, de la sociologie et de la philosophie, David Le Breton, anthropologue et sociologue français, s'est spécialisé dans des représentations et des mises en jeu du corps humain qu'il a notamment étudiées en analysant les conduites à risque. Le Breton (1998) considère le corps comme un lieu du pouvoir pour la science, mais aussi un lieu où se cristallisent des normes et des

valeurs. « Le corps est une construction symbolique, non une réalité en soi » (p.13)
 Les représentations qui tendent de lui donner un sens varient d'une société à l'autre.
 Nos comportements corporels résultent ainsi d'un apprentissage et d'une
 intériorisation de logiques sociales et culturelles. Le corps est une entité «
 insaisissable. Il n'est jamais une donnée indiscutable, mais l'effet d'une construction
 social et culturelle » (p. 14).

Le corps est donc étroitement lié à l'existence de l'être humain, et à la construction
 du sujet, à son identité. En effet, il « incarne l'homme, est la marque de l'individu, sa
 frontière, la butée en quelque sorte qui le distingue des autres » (Le Breton 1991, p.
 132). Cependant, à la différence des sociétés occidentales, pour beaucoup de sociétés
 dites « traditionnelles », non individualistes, dans les mots de Le Breton, « [dans les
 sociétés] à composante communautaire, la personne ne fait pas l'objet d'une scission
 et elle est de surcroît, dans les représentations collectives, mêlée au cosmos, à la
 nature, aux autres » (p. 135). Dans ce sens, le corps n'est pas différencié de l'être
 (*persona*), de la même façon que les humains ne se distinguent pas de la nature.
 L'être humain n'existe pas en tant qu'individu, son existence est étroitement liée au
 groupe, à la nature environnante et au monde.

Les identités corporelles ont été étudiées et définies comme des mécanismes de
 contrôle social et politique. Le philosophe français Michel Foucault, d'abord associé
 au structuralisme, est connu pour ses critiques des institutions sociales,
 principalement la psychiatrie, la médecine, le système carcéral, et pour ses idées et
 développements sur l'histoire de la sexualité, ses théories générales sur le pouvoir et
 les relations complexes entre pouvoir et connaissance. Son expérience avec le
 Groupe d'Information sur les Prisons se retrouve dans son ouvrage *Surveiller et punir*
 (1975) dans lequel il étudie les structures des micro-pouvoirs qui se développèrent

dans les sociétés occidentales à partir du XVIII^e siècle, avec notamment un regard approfondi sur les prisons et les écoles.

Selon Foucault (2003), le contrôle de la société sur les individus n'opère pas seulement sur la conscience ou l'idéologie. «...Ce qu'il y a d'essentiel dans tout pouvoir, c'est que son point d'application, c'est toujours, en dernière instance, le corps. Tout pouvoir est physique, et il y a entre le corps et le pouvoir politique un branchement direct » (p.15). Ce qui m'intéresse ici c'est que le corps est un lieu (un espace) et qu'il y a, d'un côté, une relation entre le corps et l'espace, et d'un autre côté entre l'espace et l'exercice de pouvoir.

Dans son article « Les concepts d'espace et pouvoir dans la théorie et dans la pratique politique », Doreen Massey (2009) introduit quelques conceptualisations spécifiques sur l'espace et le pouvoir et leurs interrelations autour de l'idée de « géométries de pouvoir » dans l'objectif de souligner le caractère social de l'espace. Elle propose trois caractéristiques pour analyser l'espace : premièrement, l'espace est le produit d'actions, de relations et de pratiques sociales. « Space is a complexity of networks, links, exchanges, connections, from the intimate level of our daily lives (think of spatial relations within the home for example) to the global level of financial corporations, for instance, or of counter-hegemonic political activists. » (p. 16). Cela implique que l'espace est « social », qu'il est défini par les relations ou l'absence de relations entre les parties. Deuxièmement, l'espace est la dimension de la multiplicité, c'est-à-dire que dans la dimension spatiale, il y a coexistence simultanée de plus d'un élément. Troisièmement, l'espace est toujours en train de se faire, en processus de construction. Il y a constamment des relations à créer, à couper ou à refaire. Dans ce sens :

Space is also always open to the future. And, in consequence, it is always open also to the political. The production of space is a social

and political task. If it is conceptualized in this manner, the dimension of space enters, necessarily, into the political (for if the future were not open there would be no possibility of changing it and thus no possibility of politics) » (p.17). [...] not only is space utterly imbued with and a product of relations of power, but power itself has a geography. There are cartographies of power. (p.18)

Massey postule que le pouvoir a une géographie qui génère des inégalités entre les personnes (les genres, les races), les pays, les villes, les régions (Massey, 2005). Quelques exemples de ce type de géographie sont la centralisation des ressources et des relations de pouvoir dans les grandes villes, l'accès inégal à l'espace public (pour les populations marginalisées), le confinement des femmes à l'espace domestique, le peu ou le manque de représentation des régions dites éloignées dans la sphère politique, sociale et culturelle, etc. Par contre, ce qui est encourageant c'est que si l'espace social est une construction, il existe toujours la possibilité de le changer.

Linda Mc Dowell, quant à elle, crée des ponts entre les études féministes et la géographie. Selon Mc Dowell (2000), il est fondamental d'étudier les différents types d'espaces (intérieur/extérieur, public/privé) puisqu'ils se différencient selon les relations de pouvoir qui déterminent les limites qui les séparent. Le corps est un lieu, il possède certaines caractéristiques (forme, grandeur) et il occupe un espace physique. Cependant, les corps sont « fluides et flexibles » et leur mutabilité varie selon le lieu et la position qu'ils occupent (maison, lieu de travail, de loisirs, etc.). À cela s'ajoutent le genre, la race ou l'âge comme facteurs de différenciation (et d'oppression) sociale à partir de l'identité corporelle.

En tant qu'espace, le corps a été associé à la carte géographique, à la prison, à la cage, au territoire. En Amérique latine, la conception du corps en tant que territoire a été élaborée principalement par les féministes et les autochtones. En effet, ces mouvements (des femmes, autochtones, lesbiennes, afro-colombiennes) abordent le

concept de corps-territoire pour analyser leurs devenirs en tant que sujets d'action contre les pratiques patriarcales (Espinosa, 2014, Di Bella, 2017, Haesbaert, 2020).⁷

Le corps est compris comme un territoire, un lieu-territoire susceptible de devenir un lieu de résistance où d'autres mondes possibles, surprenants, imprévisibles peuvent surgir. Puisque le corps est le premier lieu sur lequel s'exerce le pouvoir (la violence), il est aussi le premier territoire à récupérer, à défendre contre les injustices, le patriarcat, le racisme, le machisme, l'extractivisme⁸, entre autres. Selon Le Breton, le corps est l'origine identitaire de l'être humain. « Exister, signifie d'abord se mouvoir de manière intelligible pour soi et pour les autres dans un espace et une durée, transformer son environnement grâce à une somme de gestes efficaces » (2013, chapitre I, paragr. 2).

Au Québec, l'Association des femmes autochtones du Québec, dont la mission est de représenter les intérêts des femmes autochtones et d'améliorer leurs conditions de vie par la promotion de la non-violence, de la justice, de l'égalité des droits et de la santé, a réuni à Montréal en 2018 une quarantaine de femmes, s'identifiant pour la plupart comme autochtones, paysannes, protectrices du territoire ou militantes, venant des quatre coins du monde. Elles se sont réunies pour assister à la rencontre internationale *Femmes en résistance face à l'extractivisme* dans le but de

⁷ La « 1ère Marche des femmes autochtones » qui a eu lieu à Brasilia (Brésil) entre le 9 et le 14 août 2019 en est un exemple récent. Cet événement avait pour thème « Le territoire : notre corps, notre esprit ». Un des objectifs était de donner de la visibilité aux luttes des femmes contre les violences envers leurs corps, leurs esprits et leurs territoires. Aussi, exprimer le besoin de reprendre leurs valeurs ancestrales et matriarcales afin d'avancer dans leurs luttes sociales. Consulté à l'adresse <https://cimi.org.br/2019/08/em-marcha-historica-mulheres-indigenas-afirmam-que-irao-ocupar-todos-os-espacos/>

⁸ Extractivisme : Se réfère aux activités d'extraction massive de ressources naturelles pour l'exportation sur le marché international. Ces ressources peuvent inclure le pétrole, le gaz, les minéraux et les produits forestiers, mais aussi les industries d'énergie solaire et d'hydroélectricité ainsi que les formes industrielles d'agriculture végétale et animale. Le terme se réfère aussi aux conditions inéquitables de l'exploitation. Consulté à l'adresse <https://www.faq-qnw.org/>

« réaffirmer leurs luttes à la défense de la vie et du territoire ». Elles ont uni leurs voix à celles de milliers de femmes à travers la planète pour exposer les violations que commettent les entreprises extractives au nom du progrès économique.⁹

Dans ce contexte, pour les femmes artistes, telles que Rebecca Belmore (Canada), Constanza Camelo (Canada/Colombie), Georgia Volpe (Canada/Brésil), Régina José Galindo (Guatemala), Martha Amorocho (France/Colombie), Doris Salcedo (Colombie) ou Teresa Morgolles (Mexique), la corporéité devient un territoire d'expression des réalités sociales et politiques telles que les féminicides, les déplacements forcés, la violence sociale et politique. Les œuvres de ces artistes incarnent des positionnements politiques « rapprochant métaphoriquement le corps féminin du territoire jadis conquis et pris de force » (Amorocho, 2018, p. 161).

En ce qui concerne ma démarche et ma production artistique, tel que mentionné à la section 3.1.2 de la présente thèse, j'ai traité de la violence du genre au Mexique et des corps déplacés par la violence en Colombie. Dans le cas de l'installation performative *Monument à Ciudad Juárez*, il est question des femmes mexicaines dont les corps inertes ont été trouvés dans des terrains vagues, des voitures abandonnées, des motels miteux, dans le désert environnant et les quartiers pauvres de la ville frontalière de Ciudad Juárez. Ces femmes et ces filles ont été assassinées après avoir subi des tortures, des mutilations, des sévices sexuels. À ces centaines de

⁹ Ces femmes représentaient les treize pays suivants: Afrique du Sud, Guatemala, Bolivie, Mexique, Brésil, Papouasie Nouvelle-Guinée, Cambodge, Pérou, Canada, Philippines, Colombie, Turquie, Équateur. Dans un monde où les projets extractifs se multiplient, deux visions de la terre sont mises en opposition : celle des peuples autochtones, qui ont une vision holistique et globale et une relation d'interdépendance avec leur territoire et leur environnement, versus la vision des entreprises et des gouvernements, qui perçoivent la terre comme étant une ressource exploitable qui peut être achetée et vendue. Les communautés autochtones ont longtemps reconnu le lien entre les êtres humains et le territoire. Dans certaines régions du monde, cela fait des décennies qu'il y a maintes tentatives de la part du gouvernement de couper ces liens, à travers la colonisation, l'éviction forcée et la dépossession continues des terres. La violence contre les femmes est une autre méthode qui sert à faire une coupure dans la vision d'interdépendance de la terre. La notion que la violence contre la terre est directement liée à la violence contre les femmes a été élaborée par des femmes autochtones depuis un moment déjà. Consulté à l'adresse <https://www.faq-qnw.org/>

cadavres mutilés s'ajoute le chiffre inconnu des femmes disparues dont le corps n'a jamais été retrouvé (Bouillet, M., 2005).

Pour la création de *Faits du même sang*, j'ai effectué un séjour de recherche dans la région du Magdalena Medio, en Colombie, une zone riche en pétrole et en or au bord du fleuve Magdalena. Victimes de l'extractivisme et de la guerre entre les militaires, les paramilitaires et la guérilla, les femmes sont obligées d'abandonner leur maison et leur terre. Dans les cas des femmes activistes (syndicalistes, dirigeantes autochtones), elles sont victimes d'assassinats et de persécutions. Dans les deux œuvres ci-mentionnées, les différents éléments des installations ainsi que les performances incarnent le corps-territoire : d'un côté, les corps absents (parce que les assassins les ont fait disparaître), esseulés, enfermés, violés, les voix des femmes, leurs regards. De l'autre côté, le désert, le fleuve, les montagnes ou la forêt comme témoins de la violence envers les femmes... Malgré tout, les organisations de femmes restent vivantes, résilientes, réclamant justice et résistant contre l'impunité.

Pour la création de l'installation performative *Le temps d'être*, je passe d'un point de vue plus clairement social et politique (*Monument à Ciudad Juárez, Faits du même Sang, Vert moisi est la couleur de l'oubli*) à un point de vue intime. En effet, le territoire de l'atelier de Jasper Gwyn (de mon studio) est la prolongation du corps de Rebecca (de mon corps). Cruz Hernandez (2016), féministe autochtone mexicaine, affirme que :

[...] l'invitation laissée par la proposition corps-territoire considère, à la fois, les corps comme des territoires vivants et historiques qui évoquent une interprétation cosmogonique et politique où habitent nos blessures, nos mémoires, nos savoirs, nos désirs, nos rêves individuels et collectifs, et invite à voir les territoires comme des corps sociaux intégrés au réseau de la vie. La relation que nous entretenons avec eux doit donc être conçue comme un « accomplissement éthique » compris comme une irruption face à

l'autre (l'altérité), où la possibilité de contrat, de domination et de pouvoir n'a pas sa place. Où il existe un *accueil* considéré comme une coresponsabilité et l'unique proposition viable pour regarder le territoire et ainsi nous regarder nous-mêmes. (p.44)¹⁰

Tout au long du processus de création de l'œuvre *Le temps d'être* et de la performance, Rebecca (et moi) nous nous sommes approprié l'espace de l'atelier dans le but ultime de nous reterritorialiser dans notre propre corps et par le fait même de reprendre notre autonomie, notre liberté et notre volonté d'agir.

3.2.2 Le corps sans organes

L'une des caractéristiques principales de la performance est la prédominance du corps. Le corps du performeur est « mû par les affects, les désirs, la libido, les sensations du performeur » (Féral, p. 208). Dans *Le temps d'être*, le corps est au centre de l'attention. Il est marqué par les objets, les gestes, les actions, les sensations, par l'espace et par le temps qui passe. Toute la performance tourne autour du corps. Cependant le corps n'est pas indépendant de l'être. En (re)découvrant leurs corps, les modèles de Jasper Gwyn se découvrent eux-mêmes. Tout cela est une question de temps. À force d'être là, présent-es, les portraturé-es découvrent le « vrai néant », ils « grattent leur nudité » (Artaud, 2004, p. 117) pour découvrir « leur véritable liberté » (p. 1654) :

¹⁰ Traduction du texte en espagnol : « [...] la invitación que deja la propuesta cuerpo-territorio es mirar a los cuerpos como territorios vivos e históricos que aluden a una interpretación cosmogónica y política, donde en él habitan nuestras heridas, memorias, saberes, deseos, sueños individuales y comunes; y a su vez invita a mirar a los territorios como cuerpos sociales que están integrados a la red de la vida y por tanto, nuestra relación hacia con ellos debe ser concebida como « acontecimiento ético » entendido como una irrupción frente a lo « otro » donde la posibilidad de contrato, dominación y poder no tienen cabida. Donde existe la acogida comprendida como la co-responsabilidad y la única propuesta viable para mirar el territorio y entonces para mirarnos a nosotras-nosotros-nosotres mismxs ». Il est important de noter qu'en espagnol, Cruz Hernandez utilise le terme non genré *nosotras-nosotros-nosotres mismxs* pour parler de *nous*. *Nosotras* (nous, fem.), *nosotros* (nous, masc.), *nosotres* (nous, non genré) et *mismxs* (mêmes, non genré).

Mais j'imagine l'âme alors bien centrée et toutefois à l'infini divisible, et transportable comme une *chose qui est*. J'imagine l'âme sentante et qui à la fois lutte et consent, et fait tourner en tous sens ses langues, multiplie son sexe — et se tue. Il faut connaître le vrai néant effilé, le néant qui n'a plus d'organe...

(« L'ombilic des limbes » dans Artaud, 2004, p. 117)

L'homme est malade parce qu'il est mal construit.
Il faut se décider à le mettre à nu pour lui gratter cet animalcule¹¹ qui le démange mortellement, dieu, et avec dieu ses organes.
Car liez-moi si vous le voulez, mais il n'y a rien de plus inutile qu'un organe.
Lorsque vous lui aurez fait un corps sans organes, alors vous l'aurez délivré de tous ses automatismes et rendu à sa véritable liberté.

(« Pour en finir avec le jugement de Dieu » dans Artaud 2004, p. 1654)

Deleuze et Guattari (1980), à l'instar d'Artaud, font du corps sans organes un CsO (corps sans organes), un concept qui s'oppose à celui d'organisme, à la rationalité, à la représentation qui nous tient à distance des sensations. Selon ces auteurs, le CsO n'est pas un concept, mais une pratique, une expérimentation personnelle, sociale, politique, « arracher la conscience au sujet pour en faire un moyen d'exploration, arracher l'inconscient à la signifiante et à l'interprétation pour en faire une véritable production » (p.185), c'est-à-dire pour attendre une nouvelle conscience. Cependant, cette exploration du corps peut devenir négative et même dangereuse comme le montrent quelques CsO auxquels font référence Deleuze et Guattari : corps hypocondriaque, corps schizo, corps drogué, corps masochiste... En fait, ils soulignent que ce qui s'oppose au CsO, ce ne sont pas les organes, mais l'organisme,

¹¹ En biologie, animal très petit, seulement visible au microscope. Argotiquement et péjorativement, personne très petite.[<https://www.universalis.fr/>]

l'organisation des organes qui imposent des formes et des fonctions fixes et assujettissantes. Notre corps, notre CsO devrait nous permettre d'expérimenter notre corps autrement:

Est-ce si triste et dangereux de ne plus supporter les yeux pour voir, les poumons pour respirer, la bouche pour avaler, la langue pour parler, le cerveau pour penser, l'anus et le larynx, la tête et les jambes ? Pourquoi pas marcher sur la tête, chanter avec les sinus, voir avec la peau, respirer avec le ventre, Chose simple, Entité, Corps plein, voyage immobile, Anorexie, Vision cutanée, Yoga, Krishna, Love, Expérimentation. (p. 197-198)

La conscience de la sensation a la capacité d'identifier une partie, une région du corps. Notre corps existe à travers la sensation que nous avons de lui. Deleuze et Guattari affirment que les organes sont transitoires : ils apparaissent dans des emplacements différents pour remplir des fonctions variées. « La moindre caresse peut être aussi forte qu'un orgasme » (1980, p.194-195) :

Non, je ne dormais pas
 Il faut être chaste pour savoir ne pas manger.
 Ouvrir la bouche
 C'est s'offrir aux miasmes.
 Alors pas de bouche
 Pas de langue
 pas de dents
 pas de larynx
 pas d'œsophage
 pas d'estomac
 pas de ventre
 pas d'anus

Je reconstruirai l'homme que je suis.

(Artaud, 2004, p. 1581)

Le CsO ne s'oppose pas seulement à l'organisme, mais aussi à la conscience réflexive, à la rationalisation qui nous éloigne de la sensation et objective le monde. C'est par un mouvement de « désarticulation » de l'organisme, de « déstratification » de la raison cartésienne que l'on atteint le CsO. C'est par la pratique, ou plutôt par « un ensemble de pratiques » (p. 186) et par l'expérimentation que l'on a accès à un corps fait de puissances, d'intensités, de sensations, de vibrations (figure 3.8).

Dans le cas de ma recherche-crédation, il est clair que Jasper Gwyn établit tout un programme pour arriver à faire le portrait de Rebecca, pour la ramener chez elle. Il sera construit morceau par morceau, avec un rituel particulier, dans un temps et un lieu précis; dans un mouvement de déterritorialisation où chacune des parties fait et prend ce qu'elle veut d'après ses désirs. Ainsi, Jasper Gwyn, Rebecca et moi allions pas à pas, minute par minute. Dans l'habitat de l'atelier de Jasper Gwyn, nous nous sommes livrés à l'exploration, nous inventions des « autodestructions qui ne se confondent pas avec la pulsion de la mort » (Deleuze et Guattari, p. 198). Dérapier, se masturber, se laisser envahir par la poussière, la saleté, les aliments en décomposition, garder l'odeur du sexe, trimbaler la folie, devenir animal. Jasper Gwyn considérait qu'« il y avait un je-ne-sais-quoi d'hypnotique dans tout cela, proche de l'effet d'une drogue » (MG, p. 86).

Il ne la voyait plus grosse ni belle, et toutes les choses qu'il avait pu penser d'elle ou déceler en elle avant d'entrer dans cet atelier s'étaient radicalement dissoutes, voire n'avaient jamais existé. (Mr Gwyn, p. 86)

Figure 3.8 *Le temps d'être. Le corps sans organes.*



Défaire l'organisme ne conduit pas nécessairement à la mort ou à l'autodestruction. Cela implique plutôt d'« ouvrir le corps à des connexions qui supposent tout un agencement, des circuits, des conjonctions, des étagements et des seuils, des passages et des distributions d'intensité, des territoires et des déterritorialisations mesurées à la manière d'un arpenteur » (Deleuze et Guattari, 1980, p.198). « La boucle sonore, les intensités de la lumière, le frémissement des corps, les odeurs de l'atelier, la saleté à laquelle personne ne s'opposait, tout cela évoquait des animaux en phase d'hibernation dérobés à la plupart des regards. » (MG, p, 86). Des agencements artistiques nous ont permis de viser le CsO. Tel que souligné par Deleuze et Guattari, ce n'est pas facile d'y arriver puisque le CsO est une limite, un horizon. Tel que si bien (d)écrit par Baricco et expérimenté par moi-même, « cela nécessite un temps infini, une forme d'exil et bien sûr le dépassement de nombreuses résistances » (p. 38).

3.2.3 Geste et action

Du latin *gestus*, attitude, mouvement du corps; Pavis (1996) définit le geste comme « un mouvement corporel, le plus souvent volontaire et contrôlé par l'acteur, produit en vue d'une signification plus ou moins dépendante du texte dit, ou tout à fait autonome » (p.150). Selon la conception classique, le geste est considéré comme un moyen d'expression et d'extériorisation des émotions. Pour Grotowski, l'organicité « renvoie à quelque chose comme la potentialité d'un courant d'impulsions, un courant quasi biologique qui vient de l'intérieur et va vers l'accomplissement d'une action précise » (Richards cité par Leñn, 2003, p. 74). Ces impulsions, ces « petits élans qui s'incarnent dans le corps et dans la parole » qui vont de l'intérieur vers l'extérieur, précèdent l'action visible. Ainsi, pour Grotowski, « un geste est le résultat d'un ordre volontaire et délibéré du cerveau réalisé par la musculature périphérique chargée d'exécuter le mouvement. C'est une succession de positions de figures, des tranches de mouvement arrêté qui font image. Une action part toujours

du dedans du corps, elle émerge d'un courant d'impulsions organiques » (Leñn, p. 80).

Courir, sauter, manger, nettoyer le plancher, baisser la tête, lever les bras sont considérés comme des gestes « ordinaires » par opposition aux gestes dits « esthétiques » (Formis, 2010). Par contre ces mêmes gestes sont perçus comme artistiques selon qui les produit (acteur, actrice, danseur, danseuse, artiste) et le contexte dans lequel ils sont accomplis (théâtre, galerie, salle de concert). Les artistes contemporains produisent moins d'objets et créent plutôt des œuvres qui remettent en question le statut de l'œuvre d'art. Des exemples de ce type de productions incluent les happenings, l'art infiltrant, l'art in situ, les installations, c'est-à-dire des œuvres qui ne sont pas des objets en soi. Dans son ouvrage *Esthétique de la vie ordinaire*, Barbara Formis (2010) estime qu'il est nécessaire de redéfinir ce type de pratiques artistiques :

Une nouvelle définition s'impose : cet ensemble de pratiques se plaçant en dehors du régime objectal conventionnel, je le nommerai « gestes ». Un geste désigne l'émergence du corps humain au-delà de l'automatisme mécanique de son exécution (ce qui constitue une action), mais en deçà de l'automatisme mécanique de son déroulement (ce qui correspond à un mouvement). Un geste est moins intentionnel qu'une action et moins prévisible qu'un mouvement, sans qu'il ne cesse pour autant d'être une œuvre, artefact. (p. 18)

En effet, les actions corporelles, les gestes, les inquiétudes, les sensations du personnage et la relation de Rebecca avec l'écrivain sont bien détaillés par Baricco. Aussi, je me suis identifiée au personnage : femme; modèle d'un peintre; corps atypique, pour ne pas dire exotique; elle a l'impression de ne pas posséder son corps, mais avec le temps elle arrive à trouver une certaine autonomisation (*empowerment*) à travers la prise de conscience de sa corporalité.

Dans mes premières œuvres hybrides, l'installation était construite à partir de l'action corporelle. C'est le cas de la création *Les voies silencieuses* (Montréal, 2004). Dans cette install-action, composée d'une reproduction sur acétate d'une photographie de ma mère prise vers 1957 en Colombie et d'une chaise placée au milieu de la galerie, je déroule, en suivant un rythme lent et constant, une grosse balle de laine rouge qui unit mon corps présent à celui de ma mère absente. Le fil glisse à travers une vis à œillet placé sur la photo. Le geste ordinaire de « dérouler » une balle de laine me donne accès à un grand éventail de possibilités et me permet ainsi de mettre en évidence la relation mémoire-temps-identité en essayant de ramener au présent des souvenirs éteints grâce auxquels chacun de nous crée sa propre histoire. L'œuvre est le résultat de l'accumulation de couches superposées de fil rouge. L'action s'arrête quand le fil est coupé brusquement au moment où il n'arrive plus à glisser à travers la vis à œillet (figure 3.9). Par la répétition, le rythme et la durée, ce geste quotidien du corps fait ressortir l'extraordinaire. Marco de Marinis (2018) souligne que sauter sur place ou courir en rond sont des mouvements simples et ordinaires, mais répétés « sans cesse pendant une demi-heure ou encore plus, les signes se transforment » (p.29).

Figure 3.9 C. Bernal, *Les voies silencieuses*.



Plus tard, la performance se déroulait dans l'espace installatif que j'avais créé au préalable et qui restait dans le lieu pour la durée habituelle d'une exposition, c'est-à-dire entre quatre et six semaines. Ici, je pourrais citer également en exemple l'œuvre *Vert moisi est la couleur de l'oubli* (2010). Cette œuvre interdisciplinaire agence l'installation, la performance et le son. Inspirée du « tragique quotidien » (Martinez, 2018, p. 13) de victimes de la guerre et de mon vécu personnel. Les actions sont réalisées avec des objets de la vie des tous les jours, notamment porter une valise ou manipuler une « couverture » en patchwork imprimée de photos-sérigraphies de victimes de la guerre (des enfants-soldats en Afrique; des jeunes soldats canadiens; Ingrid Betancourt, femme politique enlevée par la guérilla

colombienne, etc.).¹² L'actrice (dans le sens d'une personne qui prend une part active) n'est pas conçue comme une héroïne dont « [ses] gestualités font écho à celles de nos vies ordinaires, en dépassant l'actualité pour tendre vers l'universel » (p. 15).

Dans d'autres cas, l'action est accomplie comme un rituel. En effet, dans l'installation performative *Monument à Ciudad Juárez* (2002), j'enterre symboliquement les corps de plus de 300 femmes assassinées. À l'instar de ma recherche-crédation, j'ai tenu à enraciner la présentation de l'œuvre achevée dans le quotidien des victimes. De fait, la performance a pris la forme d'un rituel en plein Zócalo de la ville de Mexico; intégré à une procession silencieuse qui s'est déroulée le 25 novembre 2002, date de la Journée internationale de la non-violence contre les femmes et organisée par divers groupes sociaux pour dénoncer les crimes. En tête de la grande marche de 6 000 personnes qui a parcouru les rues de la ville de Mexico, des femmes vêtues de noir portaient les urnes de l'œuvre pour finalement me les remettre à leur arrivée sur la grande place afin que je les place une à une pour former une spirale. Les « spectateurs, spectatrices », devenus acteurs et actrices ont interprété l'œuvre comme une *ofrenda*, une offrande, pour célébrer les morts. Ce monument paradoxalement fragile a touché les passants au point qu'ils sont venus placer des offrandes et des lampions autour des urnes de terre. La performance, prenant la forme d'un rituel, a créé non seulement l'œuvre (l'installation, le monument), mais un sentiment d'appartenance à la communauté : l'altérité et l'individualité sont devenues unicité (Arendt, 1988, p. 232).

Dans *Le temps d'être*, j'impose ma présence, j'agis dans l'œuvre. Je pourrais affirmer que l'œuvre se présente et se construit en même temps : je présente l'œuvre

¹² Depuis 2014, j'utilise ce même patchwork pour la performance *Une minute de silence*. Voir Analyse Alvarez Hernandez (2021). « Le monument dans un champ élargi : Les pratiques performatives de Giorgia Volpe, Claudia Bernal et Constanza Camelo Suarez ». *Espace art actuel* (127, hiver), 16-21.

en la construisant. Je ne présente pas au public une œuvre en tant que produit fini puisque chaque geste posé mène à la fabrication de l'œuvre, de l'installation performative. Comme Jasper Gwyn, j'ai créé un territoire dans lequel agir. Aristote, dans *Éthique à Nicomaque* (trad. 1959) différencie la *praxis* de la *poïesis*. Il y a multiplicité d'actions et leurs fins sont diverses. Il définit la *praxis* comme un acte n'ayant d'autre fin que lui-même tandis que la *poïesis* produit des « choses qui peuvent être autres qu'elles ne sont ». L'art est une production extérieure à l'artiste. Aristote différencie « les choses qu'on fabrique et les actions qu'on accomplit » (p. 1140a), c'est-à-dire entre la production (poétique) et l'action (pratique). L'art relève de la production, non de l'action. Dans la *praxis*, l'agent est la cause et la fin de l'action.

Le produit n'est donc pas différent (extérieur) à celui qui le produit. Dans son ouvrage *Esthétique de la vie ordinaire* (2010), Barbara Formis souligne qu'il y a des actes artistiques dans lesquels le sujet et l'objet coïncident, par exemple l'*action painting* (p. 152). En suivant Agamben, Formis soutient que les gestes esthétiques n'appartiennent pas exclusivement au domaine de l'art. Le corps peut s'identifier à l'œuvre et celle-ci ne se présente pas seulement comme l'aboutissement, mais aussi comme le processus qui, à mon avis, n'est pas antérieur, mais plutôt, simultané à ce résultat (Formis, 2010).

Les gestes ordinaires et leur accomplissement sont au centre autant de l'œuvre de Baricco que de mes propres créations. Marcher, mesurer, regarder, s'asseoir, attendre, enlever ses souliers, s'habiller sont « des actions où *faire* est plus important que *créer*, où la *praxis* viendrait remplacer la *poïesis* » (p. 145). Intégrer les gestes, les actions à ma démarche artistique me permet de partager le processus de création de l'œuvre plutôt que de la présenter comme un produit fini et ainsi entrer en communion avec le public lors de la performance. L'œuvre n'est pas finie, comme le serait un objet,

dans l'atelier de l'artiste, mais devant le public ou plutôt en coprésence avec les spectateurs et les spectatrices.

Des artistes tels que Duchamp, Pollock, Cage, Allan Kapow ou Ana Mendieta privilégient les « gestes » nécessaires à la création d'une œuvre en tant que résultat final. L'installation performative n'est pas simplement le résultat du processus de création, ou de la réflexion; je construis également l'œuvre dans le présent. Cependant, tel qu'énoncé par Formis, le processus de création de l'œuvre n'est pas dévoilé immédiatement vu que « la perception de tout phénomène qu'elle soit [...] dans l'espace "réel" du monde ordinaire ou sur la "scène fictive" d'un théâtre demande la traversée d'un système, plus ou moins complexe d'incorporation, d'apparition, d'expérience et de mise en scène » (p.143).

Intégrer dans l'œuvre des gestes de la vie, de ce qu'elle a de plus ordinaire (lancer des livres par terre) à ce qu'elle a de plus surprenant (faire son autoportrait avec du marc de café), me permet une grande spontanéité. Cependant, les gestes et les actions ne sont pas de simples expériences, chacun d'eux a un sens à l'intérieur de l'œuvre et en même temps, ils me permettent d'entrer en contact avec le public pour lui faire vivre, ou plutôt pour vivre ensemble, une expérience esthétique (Formis, 2010).

Hannah Arendt a consacré une partie importante de sa vie à l'analyse critique du totalitarisme. Elle a voulu mettre à nu l'essence et le mode opératoire de ce système devenu en quelques années en Allemagne une fosse commune pour des millions de juifs. À la différence des formes traditionnelles d'oppression, le système totalitaire vise la domination permanente de chaque individu dans tous les aspects de sa vie, explique-t-elle dans son livre *Le système totalitaire* (1972). Cette domination passe entre autres, par la destruction de tout espace politique, la transformation totale de la

société en une masse d'individus atomisés, isolés et dépourvus d'initiative et de liberté:

La domination totale ne tolère la libre initiative dans aucun domaine de l'existence; elle ne tolère aucune activité qui ne soit pas entièrement prévisible. Le totalitarisme, une fois au pouvoir, remplace invariablement tous les vrais talents, quelles que soient leurs sympathies, par ces illuminés et ces imbéciles dont le manque d'intelligence et de créativité reste la meilleure garantie de leur loyauté (p. 66).

Arendt insiste pour dire que l'isolement de l'individu et son manque de rapports sociaux, est ce qui rend possible et alimente le système totalitaire. Plus largement, ce système a recours à l'endoctrinement idéologique des élites et à la terreur absolue que représentent les camps de concentration pour asseoir la domination des masses.

Les camps ne sont pas seulement destinés à l'extermination des gens et à la dégradation des êtres humains : ils servent aussi à l'horrible expérience qui consiste à éliminer, dans des conditions scientifiquement contrôlées, la spontanéité elle-même en tant qu'expression du comportement humain et à transformer la personnalité humaine en une simple chose, en quelque chose que même les animaux ne sont pas; car le chien de Pavlov qui, comme on sait, était dressé à manger, non quand il avait faim, mais quand une sonnette retentissait, était un animal dénaturé. (1972, p. 173-174)

Selon Hannah Arendt (1983), c'est à cause de l'altérité que les êtres humains sont incapables de dire ce qu'est une chose sans la distinguer d'une autre. Cependant, seul l'être humain « peut exprimer cette distinction et se distinguer lui-même; lui seul peut se communiquer au lieu de communiquer quelque chose, la soif, la faim, l'affection, l'hostilité ou la peur ». La parole et l'action révèlent l'individualité de chaque être. C'est à travers elles aussi que « nous nous insérons dans le monde

humain, et cette insertion est comme une seconde naissance » (p. 233). Une vie sans verbe et sans acte n'a pas de sens, ce n'est plus une vie humaine. Agir signifie prendre une initiative, entreprendre, mettre en mouvement. Les êtres humains, par nature, « prennent des initiatives, ils sont portés à l'action » (p. 232-233).

Dans le roman *Mr Gwyn*, c'est d'abord par leurs actions puis par leurs mots que les modèles font voir ce qu'ils/elles sont, qu'ils/elles nous révèlent leurs identités personnelles : fixer des yeux, se planter à un endroit précis dans l'espace, murmurer à voix basse, etc. (figure 3.10). C'est dans la durée que les modèles décident de prendre des initiatives, qu'ils et elles se révèlent à l'écrivain et aux lecteurs ou, dans le cas de la performance, aux spectateurs, spectatrices. En effet, tel qu'affirmé par Arendt (1988), « l'action n'est pas possible dans l'isolement; être isolé, c'est être privé de la faculté d'agir. L'action et la parole veulent être entourées de la présence d'autrui » (p. 246).

La transformation vécue par Rebecca dans l'atelier et mon expérience en tant que femme artiste nous a amenées toutes deux à prendre la parole, à agir, à nous révéler à nous-mêmes comme « sujets, comme personnes distinctes et uniques » (p. 241). La présence de l'Autre (Jasper Gwyn dans le studio, le public dans la salle Hydro-Québec), l'attente, l'expérience vécue et le dépassement de nos peurs et de nos angoisses nous amènent à dévoiler notre individualité.

Figure 3.10 *Le temps d'être. Les gestes ordinaires.*



3.3 La performance en tant que rituel

Schechner, qui a développé une imposante réflexion sur la notion de performance, nous permet de mieux comprendre le rapport qui s'établit entre le rituel et l'effet de communauté. Selon Schechner, le théâtre renvoie à l'évènement de la représentation et comprend l'ensemble des actes effectués par les artistes sur scène. Il est le domaine du plateau. De son côté, la performance comprend tous les évènements qui se produisent dans la salle, dans les coulisses, etc., et pas seulement sur la scène :

The whole constellation of events, most of them passing unnoticed, that take place in/among both performers and audience from the time the first spectator enters the field of the performance [...] to the time the last spectator leaves. (Schechner, 2003, p. 71)

Pour Schechner, la performance est au cœur de la vie en société : le monde se tisse au quotidien à travers une multitude d'actes performatifs, certains importants, d'autres moins : le service religieux, la soutenance d'un doctorat, les Jeux olympiques, par exemple. Le rituel, pour sa part, est une performance dont la spécificité est de remplir une fonction dans une communauté donnée, et ceux et celles qui y prennent part savent ce que le rituel fait et pourquoi il a été établi. Une action est efficace lorsqu'elle fait arriver ce qui est célébré, lorsqu'elle transforme. Dès lors, il est possible de créer ce sentiment de faire partie d'une collectivité en partageant une même expérience. « The move from theater to ritual happens when the audience is transformed from a collection of separate individuals into a group or congregation of participants » (Schechner, 2003 p. 157).

Le folkloriste français Arnold van Gennep (1909/1981) a développé le concept de rites de passage; il est le premier qui a pris en compte leur universalité. Chaque passage d'un état à un autre nécessite, pour ainsi dire, une étape intermédiaire, des

paroles, une initiation. Pour « être accueilli », il faut préalablement « être séparé ». Un rite de passage est un type de rite marquant le changement de statut social ou sexuel d'un individu, comme la puberté sociale, la naissance, la mort ou la ménopause. La vie d'un individu est marquée par une série de passages accompagnés d'actes particuliers (p. 49-50). Selon van Gennep, les rites de passage peuvent être subdivisés en *rites de séparation* (enterrements), *rites de marge* (grossesse, fiançailles) et *rites d'agrégation* (mariages). Le rite de passage se déroule le plus souvent en trois étapes, qui comprennent les rites préliminaires (rites de séparation), liminaires (rites de marge) et postliminaires (rites d'agrégation). Dans la pratique, ces trois types de rites n'ont pas la même importance ou ne sont pas organisés de la même manière (p. 20).

Dans son article *Rituels. Performativité et dynamique des pratiques sociales* (2005), Christoph Wulf considère les rituels comme les formes les plus efficaces de la communication humaine. En effet, le rituel est producteur de liens non seulement entre les communautés et ses membres, mais aussi entre les cultures. Les rituels sont compris comme des espaces culturels performatifs. Ils permettent d'ordonner et d'interpréter le monde, de construire et de vivre les rapports humains. Ils fondent la continuité et la transformation des communautés ainsi que les expériences de transition et de transcendance. Même en des temps où l'incohérence grandit, l'ancrage des rituels dans le monde vécu avec un contenu social, éthique et esthétique continue de garantir une certaine sécurité.

Selon Wulf, dans la mesure où les rituels sont des mises en scène et des représentations de corps, ils ont habituellement plus de poids dans la communication que de simples discours. Entre autres, ils garantissent la cohésion émotionnelle et symbolique de ces communautés, ils créent un sentiment d'identification en garantissant aux membres d'une communauté une cohérence temporelle, et en assurant la continuité, ils aident à surmonter les crises liées au domaine de la vie et

de la mort. Ils ont une fonction magique transcendante dans la mesure où ils garantissent la communication avec l'« Autre », le sacré. Enfin, ils développent la subjectivité en donnant à l'individu la possibilité de faire l'expérience de soi et de se développer par le truchement des dispositifs sociaux.

Dans ma pratique artistique, la performance a commencé à occuper une place plus importante dans mes créations à partir de 2002. Elle prend souvent la forme de rituels et sert de catalyseur aux différents éléments de l'installation. Tel que mentionné en détail ci-dessus dans la section 3.2.3, au cours de la performance de *Monument à Ciudad Juárez*, j'accomplis symboliquement le rituel d'enterrement des corps des femmes assassinées par un continuum de gestes répétitifs et solennels. Trois cents urnes en terre cuite finissent par former une spirale de façon à rendre hommage aux femmes assassinées (figure 3.11). Durant la performance de *Faits du même sang*, les actions corporelles accomplies au rythme d'une musique autochtone amènent un moment de grande intensité, de dénonciation de la violence envers les femmes déplacées en Colombie, mais aussi d'affirmation de leur pouvoir de résilience.

Figure 3.11 C. Bernal, *Monument à Ciudad Juárez*. L'espace du rituel.



Dans *L'envers des îles blanches*, il y a une séquence performative inspirée de la réincarnation d'Ève. En effet, Ève, le personnage principal du conte *Ève à l'intérieur de son chat* de Gabriel García Márquez, finit par se réincarner dans son félin. J'ai construit cette séquence comme un rituel personnel. De fait, comme le personnage du récit, j'étais en train de vivre à ce moment-là le passage de la jeunesse à la maturité. Je tenais alors à vivre durant la performance mon propre « rite de passage ». Le rite commence quand, debout, je (Ève) constate les changements qui se mettent en place (perte de la beauté, désir de changement). S'en suit un processus de transformation durant lequel le seul moyen de communication est le corps : ses tensions, ses spasmes, ses gestes, son énergie. À la fin de cette période de transition, je suis par terre. À ce moment-là, Danae Serinet (coperceuse) trace le contour de mon corps avec des cendres. Le rituel finit quand, après m'être levée, je remplis de fragments de

verre brisé transparent la silhouette de mon corps tracé au sol (renaissance). Il faut préciser que le rituel était accompagné de sons corporels tels que ma respiration saccadée, des grognements, des sons enregistrés et d'objets tels des fragments de verre transparent, des objets faits en fibres, des cendres, des papillons disséqués (figure 3.12).¹³

Figure 3.12 C. Bernal, *L'envers des îles blanches*. Un rite de passage.



Dans son ouvrage *Performance Theory* (2003), Richard Schechner affirme que la performance possède cette qualité bien particulière d'exposer, devant les yeux du public, le processus de constitution du performeur en tant que sujet. Par l'action, l'artiste et les participant-es se transforment à travers un processus que Schechner appelle « transformance ». Par le schéma ACTUALITY1=> TRANSFORMANCE=>

¹³ Pour l'analyse détaillée du processus de création de *L'envers des îles blanches* voir Bernal (2015).

ACTUALITY², Schechner montre le pouvoir transformateur de la performance (du rituel). L'auteur souligne que ce changement n'est pas seulement symbolique, mais réel. Le rituel, plus qu'évoquer le changement, le consomme (p.127).

Les transformations comprises comme forme d'expérimentation, d'action et de changement peuvent être temporaires ou permanentes :

If the transformation works, individual spectators will experience change in mood / or consciousness; these changes are usually temporary but sometimes they can be permanent. [...]The key difference between social and aesthetic dramas is the performance of the transformations affected. Some kinds of social drama such as feuds, trials, and wars effect permanent change. In other kinds of performances which share qualities both of social and aesthetic drama — rites of passage, political ceremonies — change in status are permanent (or at least cannot be undone except through more ritual) while changes in the body are either temporary — the wearing of some costume —or not severe: piercing an ear or septum, circumcision. (p. 192)

Durant mes performances, je réalise des actions au centre desquelles se trouve mon corps et par lesquelles je fais subir une métamorphose aux objets-matériaux que j'ai créés. Je travaille à des lieux d'articulation d'où le sujet finit par émerger (Féral, 1985). Ce qui m'apparaît le plus intéressant du phénomène de la performance, c'est le passage de l'objectivation à la subjectivation : j'impose ma présence et agis « dans » l'œuvre, car, avec la performance, c'est bien d'actions qu'il s'agit. Par le geste en cours d'accomplissement, en mouvement, l'art performatif donne au corps une existence, en le remettant au centre de l'attention, revendiquant d'une certaine façon que « the basis of any cultural production is the human body and that this body creates culture by performing actions » (Fischer-Lichte, 2003, p.246).

Il est important de mentionner qu'autant dans *Monument à Ciudad Juárez* que dans *Faits du même sang*, mon objectif n'est pas de rendre compte des faits réels, de la même façon que, durant la performance, je ne réalise pas une représentation de l'action ni n'incarne un personnage. C'est mon propre corps que je me mets dans l'espace de l'installation que j'ai créé pour réaliser une action dans l'immédiateté du moment, c'est-à-dire dans le temps réel, le temps que dure réellement la performance. Dès lors, la performance n'a ni passé ni futur, mais est un présent continu marqué par l'action en train de se faire (Féral, 2011).

Selon Van Gennep (1909/1981), les pèlerinages sont des rites de passage. Pour les pèlerinages catholiques, il existe un certain nombre de règles de sanctification préalables qui permettent au pèlerin le passage du monde profane (séparation) au monde sacré (agrégation). Cet état de transition est marqué par des signes extérieurs particuliers comme le port des amulettes, des règles alimentaires ou sexuelles. Chez les musulmans, les pèlerins qui vont à la Mecque se trouvent dans un état particulier appelé *l'ihram*, de telle façon qu'ils sont dans une période de transition (de marge), en dehors de la vie de tous les jours. Il va de soi que les rites de pèlerinage intègrent d'autres rites spéciaux comme des rites d'agrégation au divin, des rites de séparation du sanctuaire et des rites de rentrée dans la vie sociale, générale et familiale (p. 187).

En ce qui a trait à la présente recherche-crédation, pour Jasper Gwyn, la réalisation des portraits était une expérience en soi, autant pour lui en tant que copiste, que pour les modèles. Chaque portrait était un évènement construit comme un rituel, avec des prémices claires. La pérégrination, ce rituel particulier, produisait une transformation :

Il avait dès le départ exclu la rapidité, toutefois il lui était difficile d'imaginer un geste abandonné à une fin aléatoire et potentiellement très lointaine [...] Il envisageait une pérégrination [...] et il s'était promis de deviner le rythme du pas qui l'accomplirait, de même que la longueur du chemin à parcourir. Il fallait trouver la vitesse à laquelle se dissiperait l'embarras, et la lenteur avec laquelle remonterait en surface une forme de vérité. Il se rendit compte que, de façon analogue à ce qui se passe dans la vie, seule une certaine ponctualité pouvait donner à ce geste un caractère accompli — propre à certains instants de bonheur que traversent les vivants. (MG, p. 59)

Il se rendait compte du caractère absurde des prémices, mais c'était justement cela qui lui plaisait, dans l'idée que si l'on retirait à l'écriture la finalité naturelle du roman, quelque chose, un instinct de survie, un sursaut, quelque chose. Il dit aussi que ce serait ce quelque chose que les gens achèteraient et rapporteraient chez eux à la fin. Il ajouta que ce serait le fruit imprévisible d'un rituel intime et privé. (MG, p. 69)

Durant les quelque deux heures que dure la performance *Le temps d'être*, je crée, en compagnie du public, un évènement. Les actions que je réalise ne sont pas celles de Claudia Bernal en train de jouer le personnage de Rebecca. Je ne représente pas autre chose que moi-même en train de poser et d'agir pour les personnes présentes dans l'espace. Tel que signalé par Féral (2011), le performeur ne cherche à imiter personne, « la performance échappe à toute illusion, à toute représentation; sans passé, ni futur, elle a lieu, transformant la scène en évènement dont le sujet sortira transformé, attendant une autre performance pour poursuivre son parcours » (p.192). La performance, c'est donc « real people, perform[ing] real actions in a real space in a real time » (Fischer-Lichte, 2003, p.233). La performance réaffirme l'importance du corps qui est « mû par les affects, les désirs, la libido, les sensations du performeur. Or, les corps des performeurs sont présents, entiers, uns. Tout passe par eux [...], mais, ces corps ne jouent pas, ils n'ont pas de double, pas de paradoxe. Les

corps du performeur sont des corps de maîtrise qui filtrent le réel » (Féral, 2011, p. 208).

Durant la présentation de la performance *Le temps d'être* ont eu lieu plusieurs transformations. Traditionnellement, le rôle de quelqu'un qui visite une galerie est celui d'« observateur, observatrice » et le rôle de quelqu'un qui assiste à un spectacle de théâtre est celui de « spectateur, spectatrice ». Or, à cause de l'ambiance créée par la lumière et le son, de l'absence de texte et d'une intrigue, les personnes présentes dans la salle se sont vues assumer le rôle des voyeurs, voyeuses. Après les représentations, quelques personnes ont reconnu avoir été choquées, d'autres séduites.¹⁴

Aussi, dès le départ, le public faisait partie de l'événement. En effet, en arrivant à la salle, les personnes étaient invitées à se déplacer dans l'espace de l'installation, à visiter l'atelier de l'artiste-copiste. Elles pouvaient ainsi interagir avec les objets de l'installation placés à ce moment-là dans l'espace installatif. Tel que mentionné plus haut, ces objets étaient des œuvres visuelles à part entière (lit, draps brodés, cage avec les oiseaux, pile des livres, bande sonore). D'ailleurs, il était conseillé de se déplacer dans l'espace durant toute la performance, si désiré. Cela donnait la possibilité d'expérimenter l'atmosphère de l'installation et la spatialisation du son. Comme durant la performance j'incorporais de nouveaux éléments (œuvres) à l'installation, le public était invité à la « revisiter » à la fin de la performance.

Durant la performance, j'établis des relations avec les spectateur et spectatrices : je les regarde directement chaque fois que j'arrive à l'atelier, je m'en approche pour

¹⁴ Une massothérapeute m'a dit qu'elle s'était vue elle-même sur scène durant la performance. Un homme m'a raconté que son amoureuse qui l'accompagnait était jalouse de le voir me regarder performer complètement nue. Un critique d'art m'a envoyé un courriel por me dire que mon spectacle était « d'une grande beauté ».

que mutuellement nous sentions nos présences. Parfois, je m'en éloigne. Je les invite peu à peu, tout au long de ce voyage de deux heures, à faire partie de mon intimité. Le public n'est pas seulement incorporé à l'événement, il en deviennent aussi des acteurs et des actrices. En effet, pour le déroulement du tableau final, j'invite un membre du public à participer à cette sorte de rituel communautaire (Fisher-Lichte, 2003, p, 21). Ainsi, dans le dernier tableau de la performance, la relation avec le public va jusqu'au contact physique (je parlerai plus en détail de ce tableau au chapitre IV)

À signaler ici que la transformation du « spectateur » en « acteur » n'était pas le résultat d'une décision consciente de la part du spectateur concerné (Fischer-Lichte, 2003, p. 15), mais cependant volontaire. Mon souhait était qu'après deux heures, la distance entre les participant-es et moi se raccourcisse jusqu'au point de devenir intime. C'est l'abolition de la distance entre le public et moi qui allait faire en sorte que le spectateur choisi se sente faire partie de la performance et accepte de se laisser déshabiller. Il était clair que ce moment de la performance dépendait de la volonté du spectateur à contribuer au déroulement de la performance. Pour reprendre le mot de Schechner, la performance n'aurait pas été efficace si la personne choisie n'avait pas accepté de se laisser déshabiller. C'est le fait de participer au rituel qui permet l'émergence d'une communauté à partir d'un groupe d'individus :

Aesthetic experience is not just created by exceptional events but also by perceiving the ordinary. [...] performance allows entirely ordinary bodies, actions, movements, things, sound or odors to be perceived and has them appear as extraordinary and transfigured. Performance makes the ordinary conspicuous [...] the spectators perceived the world as “enchanted”. Through this enchantment the spectators are transformed. (Fisher-Lichte, 2003 p. 179-180)

L'art performatif est considéré comme un moyen de libérer le public dans sa manière de percevoir et de créer du sens. En questionnant la charge symbolique innée des objets que je manipule, en refusant de structurer la perception et le sens, je vis et cherche à faire vivre une expérience qui fasse sens. Le rôle du spectateur, de la spectatrice est dès lors transformé, il/elle doit adopter de nouvelles habitudes, accepter qu'en tant que performeuse, dans mon intentionnalité, je ne veux rien représenter qui soit prédéfini, fixé au départ, ou plus précisément, rien dont le sens serait dirigé. Sans doute la performance est-elle une invitation à voguer librement dans son imaginaire. Le sens émerge sous la forme de sensations, d'émotions qui sont autant de réponses des spectateurs, spectatrices au fait d'être et d'avoir un corps, au même titre que moi, en tant qu'artiste qui performe. Projetés sur la scène de l'imagination, le corps et sa transformation agissent sur les sens et créent du sens, bien que celui-ci ne soit pas nécessairement le même pour tous et toutes. La performance est ainsi une expérience qui réveille le corps du spectateur, de la spectatrice, agit sur leurs perceptions et les transforme en participant-es engagé-es, appelé à se constituer comme sujets, en écho au processus de subjectivation de l'artiste qui s'attribue une nouvelle identité par l'action.

Tout en lisant le texte de Baricco, je voyais des espaces, l'espace de l'atelier, mais aussi d'autres espaces réels et imaginaires, et des corps évoluant, agissant, performant dans ces espaces. Cependant, l'installation performative *Le temps d'être* n'est pas l'illustration des actions narrées ou décrites dans le texte, mais plutôt le point de départ d'un voyage dans l'imaginaire de l'auteur, de ses personnages et de moi-même. À travers la performance, le public participe à un rite qui ramène la performeuse aux limites du sujet constitué. Fragmenter le corps « non pour le nier, mais pour le faire revivre dans chacune de ses parties devenues chacune à elle seule un tout » (Féral 2011, p. 185). L'installation performative devient le lieu de ce que Grotowski définit comme l'acte total :

[...] acte qui nous permet de dépasser notre schizophrénie quotidienne où nous sommes divisés entre nos pensées et nos émotions, entre notre âme et notre corps, entre notre visage pour nous autres et notre visage pour nous-mêmes, entre notre conscience et notre inconscient. L'homme-état est l'homme en état de division, mais il peut émerger de cette condition et passer à l'homme acte qui accomplit avec tout son être l'acte de se dépouiller, l'acte de se révéler. (Grotowski cité par Maria Leõn, 2003, p. 41).

3.4. Le devenir

Le concept de devenir est présenté par Gilles Deleuze et Félix Guattari (1980) sous différentes possibilités : devenir-enfant, devenir-femme, devenir-animal, devenir-imperceptible. Le devenir ne renvoie pas au mouvement, mais plutôt à une augmentation de la puissance de vie. Devenir n'est pas ressembler ou imiter. On ne devient pas *comme* quelqu'un d'autre puisque le devenir ne produit pas autre chose que lui-même. Dans le texte de Baricco, les modèles « deviennent avec le monde », en le contemplant et en l'expérimentant : Rebecca-moi nous devenons son, lumière, oiseau, lit, café. Même si le devenir convoque le mouvement, « devenir n'est pas progresser ni régresser suivant une série » (Deleuze et Guattari, 1980, p. 291). Il implique plutôt un évènement ou quelque chose, quelqu'un en *train de se faire*. Il ne supporte la séparation entre l'avant et l'après; entre le passé et le futur : il a lieu dans la durée. Baricco met Jasper Gwyn et Rebecca dans des devenir-animaux : à propos de Mr Gwyn, il écrit : « Les odeurs de l'atelier, la poussière qui se déposait sur les choses, la saleté à laquelle personne ne s'opposait — tout évoquait un animal en phase d'hivernation, respirant lentement, dérobé à la plupart des regards. » (p. 86). En faisant référence à Rebecca, il souligne, « Comme chaque soir, elle fit ses premiers pas dans la rue avec l'hésitation d'un animal qui vient de naître » (p. 88). Comme l'écrivent Deleuze et Guattari dans *Mille plateaux* (1980) :

Un devenir n'est pas une correspondance de rapports. Mais ce n'est pas plus une ressemblance, une imitation, et, à la limite une identification... devenir n'est pas progresser ni régresser suivant une série. Et surtout devenir ne se fait pas dans l'imagination... Les devenir-animaux ne sont pas des rêves ni des fantasmes. Ils sont parfaitement réels... Ce qui est réel est le devenir lui-même, le bloc de devenir, et non pas des termes supposés fixes dans lesquels passerait celui qui devient. Le devenir peut et doit être qualifié comme devenir-animal sans avoir un terme qui serait l'animal devenu. Le devenir-animal de l'homme est réel, sans que soit réel l'animal qu'il devient; et, simultanément, le devenir-autre de l'animal est réel sans que cet autre soit réel. (p. 291)

En tant que performeuse, je ne prétends pas imiter Rebecca ou lui ressembler : je deviens Moi qui, en même temps, devient Rebecca. Le devenir ne produit autre chose que lui-même. Deleuze et Guattari (1991) affirment que « devenir n'est pas de la ressemblance... C'est plutôt une extrême contiguïté, dans une étreinte de deux sensations sans ressemblance ou au contraire dans l'éloignement d'une lumière qui capte les deux dans un même reflet » (p. 163-164). Ce n'est pas que je me transforme en Rebecca; mais des choses, comme des sensations, des énergies, passent de l'une à l'autre entre le personnage de Rebecca et moi, Claudia. Cela s'applique aussi à Jasper Gwyn, journaliste-copiste. Le devenir sensible est l'acte par lequel quelque chose ou quelqu'un ne cesse de devenir-autre, en continuant d'être ce qu'il est :

Un point est toujours d'origine. Mais une ligne de devenir n'a ni début, ni fin, ni départ, ni arrivée, ni origine, ni destination [...] une ligne de devenir a seulement un milieu. Le milieu n'est pas un moyen, c'est un accéléré, c'est une vitesse absolue du mouvement. Un devenir est toujours au milieu, on ne peut le prendre qu'au milieu. Un devenir n'est ni un ni deux, ni rapport de deux, mais entre-deux, frontière ou ligne de fuite, de chute... (Deleuze et Guattari, 1980, p. 359-360)

Figure 3.13 *Le temps d'être. Le devenir.*



Autrement dit, on ne change pas pour devenir autre chose ou quelqu'un d'autre. Je ne deviens pas Rebecca pour devenir une autre personne, mais pour être moi-même, pour vivre et sentir autrement (figure 3.13). « Le devenir sensible est l'acte par lequel quelque chose ou quelqu'un ne cesse de devenir-autre (en continuant d'être ce qu'il est) [...] » (Deleuze et Guattari, 1991, p. 168). Rebecca et moi, *nous devenons* chacune l'autre, en continuant d'être ce que nous sommes. Entre Rebecca et moi, il y a un voisinage, quelque chose de commun qui fait que durant la performance, il est impossible de discerner qui est elle et qui est moi; ou pas. Je fais corps avec Rebecca qui fait corps avec moi :

Devenir, c'est, à partir de formes que l'on a, du sujet que l'on est, des organes que l'on possède ou des fonctions que l'on remplit, extraire des particules, entre lesquelles sont instaurés des rapports de mouvement et de repos, de vitesse et de lenteur, le plus proche de ce que l'on est en train de devenir, et par lesquelles on devient. (p. 334)

Devenir implique sortir de la fixité de l'ordre préétabli pour créer d'autres mondes possibles. Cependant, le possible n'existe pas comme un but à atteindre : il faut le créer, le faire possible. Devenir c'est résister. Résister à la norme, aux archétypes, au monde binaire, à l'inertie, à l'assujettissement... Dans ce sens-là, le devenir est révolutionnaire.

3.5 Le portrait/autoportrait contemporain

Portrait est la substantivation du participe passé du verbe *peindre*. Le nom « portrait » semble avoir désigné un dessin, une représentation par l'image. Il a pris le sens de « représentation picturale d'une personne, de son buste et de son visage ». Le verbe peindre reste vivant tant au sens propre de *faire le portrait* de quelqu'un qu'au sens figuré de *décrire* quelqu'un. Le sens de « ressemblance » annonce la valeur moderne d'« image parfaitement ressemblante, réplique de quelqu'un » (Rey, Alain, 2010). Historiquement les deux termes, portrait et autoportrait, sont liés. Auto du grec *autos* « le même ». Autoportrait, action de faire le portrait de soi-même. Jusqu'en 1950, les historiens d'art préféraient utiliser l'expression « portrait de l'artiste par lui-même » au lieu du mot « autoportrait » (Bernier, C., 2004, p. 8).

Dans la littérature et l'art contemporain, certaines œuvres définies comme des autoportraits revendiquent une structure fragmentaire. Ces œuvres sont des assemblages de pièces et de morceaux, multiformes, hétérogènes, discontinus et utilisent souvent différents types de supports et de formes artistiques. Malgré l'éclatement, elles font référence à un sujet unique et identifiable comme c'est le cas du livre de Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes* ou du film de

Jean-Luc Godard, *JLG par JLG. Autoportrait de décembre*. Les écrivains ou les artistes contemporains semblent avoir renoncé à l'image de recherche de soi en tant que totalité pour s'engager dans une quête d'identité moins narcissique qui permettrait d'apercevoir « les images fragmentaires et hétérogènes d'un individu en contact avec autrui, avec la diversité du monde, tout en suspendant la totalisation » (Ferrato-Combe, 2009, p. 6).

Dans le cas de la présente recherche-crédation, on peut se demander justement comment une histoire peut être un portrait.

– Comment faisait Mr Gwyn pour *écrire* des portraits ?

[...]

– Il écrivait des histoires.

– Des histoires ?

– Oui, il écrivait un bout d'histoire, une scène, comme si c'était le fragment d'un livre [...]

– Jasper Gwyn m'a enseigné que nous ne sommes pas des personnages, mais des histoires, dit Rebecca. Chacun de nous s'arrête à l'idée qu'il est un personnage, engagé dans Dieu sait quelle aventure, même très simple, or nous devrions savoir que nous sommes toute l'histoire, et pas seulement ce personnage. Nous sommes la forêt dans laquelle il chemine, le voyou qui le malmène, le désordre qu'il y a autour, les gens qui passent, la couleur des choses, le bruit. Vous comprenez ?

– Non.

– Vous fabriquez des ampoules; ne vous est-il jamais arrivé de voir une lumière dans laquelle vous vous êtes reconnu ? Une lumière qui était vraiment vous ?

Le vieil homme se souvint d'une lanterne allumée au-dessus de la porte d'un cottage, des années plus tôt.

– Une fois, dit-il.

– Alors vous pouvez comprendre. Cette lumière, c'est juste le fragment d'une histoire. S'il y a une lumière qui vous ressemble, il doit y avoir aussi un bruit, un coin de rue, un homme qui marche, de nombreux hommes, ou une femme seule, plein de choses. Ne vous

arrêtez pas à cette lumière, pensez à tout le reste, pensez à une histoire. Êtes-vous conscient qu'elle existe, quelque part, et que si vous la trouviez, ce serait votre portrait ? (MG, p. 179-181).

Persuadé que le portrait littéraire « reconduit quelqu'un chez lui », c'est-à-dire au fond de lui, à ses racines, Gwyn s'organise méticuleusement : il loue un atelier dont il arrange l'éclairage, l'ambiance sonore, le décor. Il s'oblige à de longues séances d'observation dans un atelier où il s'enferme avec ses modèles. Ainsi, Jasper Gwyn réalise 11 portraits de 11 modèles différents. À la fin du livre, on comprend que Mr Gwyn a aussi réalisé « le portrait auquel tout peintre s'essaie tôt ou tard : un autoportrait » (Baricco, A., 2011, p. 173). Dans les productions artistiques contemporaines, il n'est pas rare de trouver une fusion de soi et de l'autre dans la représentation. Il est clair que dans le roman *Mr Gwyn*, Baricco intègre beaucoup de références autobiographiques mais, je ne pourrais pas affirmer que le roman, Mr Gwyn ou les modèles de Mr Gwyn puissent être considérés comme le portrait de l'écrivain Alexandro Baricco.

De la même façon dont on a annoncé la mort de la peinture, on a proclamé la mort du portrait. Cependant ce dernier resurgit constamment dans les productions artistiques actuelles. Un grand nombre d'expositions de portraits et d'autoportraits ont été organisées : *Moi! Autoportraits du XX^e siècle* au Musée de Luxembourg à Paris en 2004, *Je t'envisage, la disparition du portrait*, présenté au musée de l'Élysée en début de 2004. Plus proche de nous, le Musée d'art contemporain de Montréal a exposé des portraits et des autoportraits de Nan Goldin en 2003, de Sam Taylor Wood en 2002, sans oublier Janieta Eyre (Galerie VOX, 2004) ou Zhang Huan à l'Arsenal en 2013 (Bernier, C., 2004). Depuis 2014, la ville de Vichy présente chaque année l'événement *Portrait(s)*, composé d'une dizaine d'expositions autant à l'intérieur qu'à ciel ouvert. En 2015, le Musée des beaux-arts de Montréal a présenté, en collaboration avec le Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, une exposition

de l'artiste Marion Wagschal intitulée *Portraits, souvenirs, fables*, regroupant une trentaine de tableaux réalisés entre 1971 et 2014.

La thématique du portrait/autoportrait dans l'art actuel prend différentes formes qui vont du portrait photographique, cinématographique ou sonore, en passant par les installations et les performances. L'éclatement de l'autoportrait paraît plus évident dans les arts visuels ou scéniques. Dans le domaine des arts visuels, les qualités esthétiques de l'autoportrait (du portrait) contemporain sont moins analysées à travers la question de la ressemblance. En effet, on sait que les autoportraits de Cindy Sherman sont des autoportraits, parce qu'on nous dit que la personne représentée est l'auteur de l'image. Par contre, on trouve des artistes comme la peintre Paula Régo qui se représente dans ses peintures, qui n'a pas un discours sur l'autoportrait, mais sur la politique et la société.

À mon avis, il n'y a rien qui nous représente mieux que ce que nous faisons. Dans ce sens, je partage les propos de Louise Bourgeois qui commente son œuvre *Janus fleuri* (1968) :

Qu'en est-il alors de cette sculpture spécifique ? Elle possède la permanence du bronze, bien qu'elle ait été conçue en plâtre. Elle est suspendue, simple dans son contour, mais insaisissable et ambivalente par ses références. Suspendue par un seul point d'attache au niveau des yeux, elle peut à la fois se balancer et tourner, mais lentement, du fait d'un centre de gravité bas. Elle est symétrique, comme le corps humain, et est à l'échelle de ses différentes parties du corps auxquelles elle fait, peut-être référence : un double masque facial, deux seins, deux genoux. Sa position suspendue renvoie à la passivité, mais sa masse au centre de gravité bas exprime la résistance et la durée. C'est

peut-être un autoportrait — un parmi de nombreux autres. (1969, *Art Now*, vol. 1, n°7)

On a souvent considéré que l'autoportrait était une quête d'identité de la part de l'artiste. Cependant « la nature fictionnelle de l'autoportrait est souvent plus importante que celle de l'authenticité » (Bernier, 2014, p. 11). Selon Patrice Pavis (2014), on associe l'autobiographie (l'autoportrait écrit) au roman, au récit de vie, où un narrateur ou une narratrice raconte à la première personne ce qu'il ou elle a vécu dans le passé. Il est possible aussi pour quelqu'un de raconter sa vie en la dramatisant, en organisant son propre récit. Dans ce cas, l'autobiographie « n'est pas seulement l'écriture de soi, c'est aussi la monstration de soi ». Tel est le cas d'auteurs comme Michel Tremblay et ses récits de vie, *Un ange cornu avec des ailes de tôle* (1994) et *Bonbons assortis*; Evelyne de la Chenelière et Daniel Brière *Henry & Margot* (2002); ou Marcel Pomerlo, *L'inoublié ou Marcel Pomme-dans-l'eau* (2002). Cependant, il y a une différence entre le moi qui a vécu quelque chose et le moi qui raconte son expérience de vie (Pavis, 2014, p. 32-33). Il semblerait qu'inévitablement on recrée la réalité en la remémorant. Autant dans le roman autobiographique que dans le théâtre autobiographique nous sommes déjà dans la fiction, dans l'autofiction.

Le terme d'autofiction a été créé par Serge Doubrovsky en 1977 et fait référence à l'auteur qui parle de son vécu personnel en recomposant les faits, en ajoutant des épisodes, en changeant la chronologie. L'autofiction n'est ni biographie ni fiction, mais autobiographie et fiction (Leroux, 2004). Les romans *Fils* (S. Doubrovsky), *Une chambre à soi* (Virginia Woolf), *Putain* (Nelly Arcan) et *La Virgen de los sicarios* (Fernando Vallejo) montrent l'amplitude et l'importance de l'autofiction dans la littérature contemporaine.

Selon Pavis (2014), lorsque la personne qui est sur scène prétend « qu'elle n'est qu'elle-même, qu'elle ne représente pas un personnage, mais parle directement de sa propre vie » (p. 33), ne réalise pas une représentation, mais une présentation de soi. C'est-à-dire que la personne qui joue son propre rôle se présente à elle-même au lieu de représenter un personnage. Gina Pane, Ana Mendieta (photo/performance), Orlan (body art) ou Esther Ferrer (installation, photo, performance) créent des œuvres performatives autobiographiques dans lesquelles l'identité de l'artiste est mise en cause. Il semblerait que ces artistes partent d'éléments autobiographiques pour exprimer leur désir d'universaliser leurs histoires en tant que femmes et en tant qu'artistes.

Dans la présente recherche-crédation, j'examinerai les différentes façons dont mon identité personnelle se révèle dans l'adaptation, à partir de ma lecture personnelle du texte d'Alessandro Baricco. Comment me présenter dans l'espace-temps de l'installation performative, en tant que femme-artiste-visuelle-québécoise-d'origine-colombienne à partir de l'histoire racontée par Baricco ? Comment mettre à profit mon expérience personnelle dans la transposition de l'expérience artistique de Jasper Gwyn ?

CHAPITRE IV

LE PROCESSUS DE CRÉATION DE L'INSTALLATION PERFORMATIVE

4.1 *Le temps d'être*, une installation performative inspirée de *Mr Gwyn*

Dans *Mr Gwyn*, on peut lire une définition très juste de l'intuition : « Je ne sais pas exactement [comment copier les gens]. Mais, ce n'était pas tout à fait vrai. Il avait bien une petite idée, et même assez précise. Il subsistait peut-être quelques zones d'ombre, mais il avait clairement une hypothèse sur ce qui allait suivre. » (MG, p. 113). Je vis souvent la même situation avant de commencer une nouvelle création. J'ai une idée claire dans mon esprit, mais il m'est difficile de l'exprimer par des mots. Il s'agit donc de la préciser au fur et à mesure que le processus de création avance. C'est dans l'action que je réussis à enlever « les zones d'ombre », à effacer les doutes pour mener à terme la production d'une œuvre.

4.1.1 Les portraits de Jasper Gwyn

Les notions de *temps* et de *durée* sont très importantes dans le récit de *Mr Gwyn*. En effet, persuadé que le portrait littéraire « reconduit quelqu'un chez lui », c'est-à-dire au fond, à ses racines, Jasper Gwyn s'organise méticuleusement. Il s'oblige à de longues séances d'observation dans son atelier où il s'enferme avec ses modèles.

Ramener quelqu'un chez lui ou chez elle demande du temps, beaucoup de patience, d'énergie et un rituel précis:

Il avait dès le départ exclu la rapidité [...] Ainsi avait-il commencé à évaluer — allongé sur le sol de son atelier, dans une solitude absolue — le poids des heures et la consistance des jours. Il envisageait une pérégrination [...] il s'est promis de deviner le rythme du pas qui l'accomplirait, de même que la longueur du chemin à parcourir. Il fallait trouver la vitesse à laquelle se dissiperait l'embarras, et la lenteur avec laquelle remonterait en surface une forme de vérité [...] Il finit par se convaincre que trente-deux jours pouvaient constituer une première, et crédible approximation. Il décida de commencer une séance de travail par jour, quatre heures par séance. [...] il imagina qu'à l'approche du trente-deuxième jour les ampoules commenceraient à s'éteindre une à une, au hasard, mais toutes dans un laps de temps non inférieur à deux jours et non supérieur à une semaine. (MG, p. 58- 59)

Jasper Gwyn réalise en tout douze portraits : pour s'exercer, il fait le portrait de Rebecca. Son premier portrait officiel, il le consacre à Mr Trawley, un homme de soixante-trois ans, vendeur de vieilles pièces d'horlogerie (MG, p. 45). Le deuxième à Miss Croner, une femme célibataire de quarante ans, amoureuse de l'Inde (p. 124). Le troisième à Mrs Harper, une ancienne hôtesse de l'air sur le point de fêter ses cinquante ans (p. 126). Le quatrième à Tom, son ami mourant à l'hôpital (p. 134). Le cinquième à un peintre de trente-deux ans (p. 128). Le sixième à un homme de quarante-deux ans au corps d'oiseau (p. 139), le septième à un jeune couple très riche (p. 139). Le huitième à un médecin (p. 139). Le neuvième, il le fait pour une femme qui voulait tout oublier (p. 139). Le dixième pour un tailleur. Le onzième, le dernier, pour une fille de dix-neuf ans nommée Audrey (p. 140).

Dans le chapitre 25 est racontée la première séance de copiste avec Rebecca comme modèle. Il s'est écoulé deux ans, trois mois et douze jours depuis le début du roman. Entre les chapitres 25 et 44, qui fait un total de quarante-trois pages, Baricco décrit en détail les séances de pose de Rebecca et le travail de copiste de Jasper Gwyn. Les quatre portraits suivants sont racontés en une page. Du cinquième au dixième modèle, les séances des portraits sont décrites en une ligne, malgré le fait que chaque portrait a une durée de trente-six jours.

Faire une adaptation d'un genre à un autre demande une réflexion sur les rapports qu'entretiennent les deux arts impliqués, dans mon cas la littérature et les arts de la scène. Il y a des œuvres littéraires dont l'adaptation à d'autres genres artistiques exige de grandes contraintes en raison de leurs particularités. L'adaptation d'*À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust vers le médium filmique en est un bon exemple. Sa longueur et sa structure narrative présentent des difficultés inhérentes à son adaptation. Cependant, ce sont ces inconvénients qui constituent l'intérêt d'une telle entreprise (Lavoie, G., 2016). La longueur des œuvres romanesques représente une des difficultés; en ce sens que leur adaptation en œuvre filmique, par exemple, ou en pièce de théâtre, est contrainte par la durée habituelle de ce type d'œuvres, de deux à quatre heures maximum. Cela amène souvent à penser qu'une pièce de théâtre ou un film contient moins de matière narrative qu'un roman.

Inspirée par la façon dont Baricco a construit son récit, j'ai emprunté le chemin de Jasper Gwyn pour créer mon œuvre. Quand j'ai commencé ma recherche, j'avais l'intention de présenter sur scène les portraits des douze modèles de *Mr Gwyn*. Cependant, j'ai vite compris que ce serait une entreprise très difficile en raison de sa longueur. *Mr Gwyn* est un roman de 184 pages et les événements

racontés s'étendent sur plus de sept ans. C'est la raison pour laquelle j'ai fait le choix de me concentrer sur le portrait de Rebecca développé par Baricco en 29 pages. Ainsi, à partir de la lecture active, j'ai adapté le roman en intégrant le sujet de ma recherche doctorale, les temporalités du roman, dans un ensemble cohérent. J'ai produit un scénario de huit tableaux d'une durée de 2 h 15. Dans ce sens, je pourrais affirmer que l'adaptation *Le temps d'être* est plus longue et détaillée que le texte du roman. Le fait d'avoir choisi de réduire l'adaptation au seul portrait de Rebecca pourrait sembler en contradiction avec l'esthétique de Baricco, mais en même temps, je crois lui rendre justice puisque j'ai pu ainsi transposer son esthétique du temps et des temporalités. Ce choix m'a permis de me concentrer plus particulièrement sur les temporalités du texte et leur transposition dans les éléments de l'installation et dans la performance. C'est-à-dire que je fais une condensation du roman, fidèle toutefois au style expansif de Baricco.

J'ai évité de faire un résumé du roman en optant plutôt pour construire une structure dramatique s'échelonnant sur l'événement principal du roman, c'est-à-dire la narration de la réalisation par Jasper Gwyn du portrait écrit de Rebecca. Ce fragment raconte une histoire complète. Il représente un récit autonome à l'intérieur du roman. Le fait de miser sur le détachement par rapport à tout le texte donne l'impression d'être complet, de raconter une histoire en soi, même si les lecteurs de Baricco savent que ce n'est qu'une partie. L'important est que ce passage partage des analogies avec le reste du roman en ce qui concerne les temporalités.

4.1.2 L'autoportrait

À partir de la lecture active, j'ai aussi constaté que Jasper Gwyn avait réalisé son autoportrait. Effectivement, Jasper Gwyn fait référence à un livre intitulé *Trois fois dès l'aube*. Ce court texte avait été écrit par l'Anglo-Indien Akash Narayan, professeur de musique mort à l'âge de quatre-vingt-douze ans. L'histoire se concentrait sur deux heures et se déroulait dans une ville anglaise non citée. Le livre était dédié à « Catherine de Médicis et au génie de Camden Town ». En lisant le livre, Rebecca observe que la première partie de l'histoire ressemble fortement à un des portraits écrits par Mr Gwyn, plus précisément au treizième portrait. Après avoir comparé les deux textes, elle constate que l'histoire racontée par Narayan, deux personnages qui se rencontraient dans un hôtel, correspond au portrait de Jasper Gwyn. En fait, Rebecca découvre que c'était Jasper Gwyn qui avait écrit et publié *Trois fois dès l'aube* sous le pseudonyme d'Akash Narayan.¹⁵

Elle le comprit soudainement, avec la même fulgurance que quand on découvre parfois, longtemps après, des choses qui sont sous nos yeux depuis toujours, juste en apprenant à les regarder.

Elle prit dans ses mains le portrait inséré dans *Trois fois dès l'aube* et commença à le relire.

[...]

Bon sang, mais c'est lui, c'est sa copie conforme, se dit-elle.

¹⁵ *Tre volte all'alba* a été publié en 2012 et sa traduction française est apparue en 2015 sous le titre *Trois fois dès l'aube*. À la page 9 de ce livre, Baricco écrit une note pour expliquer qu'il a voulu écrire le livre imaginaire auquel il faisait référence dans *Mr Gwyn*. Baricco s'est mis à écrire *Trois fois dès l'aube* comme un prolongement de *Mr Gwyn* et malgré le fait qu'il considère ces deux œuvres comme autonomes, « il n'en demeure pas moins que, dans sa première partie, il s'en tient à ce que promettait *Mr Gwyn*, à savoir un regard supplémentaire sur l'étrange histoire de Jasper Gwyn et de son talent singulier. » (p. 9-10). Dans ce livre, il est encore question du temps. C'est l'histoire de deux personnages qui se rencontrent à trois reprises dans un Temps anormal, très différent de celui de l'expérience quotidienne.

Alors elle leva les yeux de ces lignes et comprit que tous les portraits de Jasper Gwyn resteraient dans l'ombre, ainsi qu'il l'avait désiré, mais pour deux d'entre eux, d'une manière singulière, parcourant le monde cousu secrètement dans les pages d'un livre. Il y en avait un qu'elle connaissait très bien, c'était le sien. L'autre, elle venait de l'identifier et c'est le portrait auquel tout peintre s'essaie tôt ou tard — un autoportrait... (MG, p. 168)

Les portraits des modèles sont restés intimes, mais le portrait de Jasper Gwyn et celui de Rebecca sont « sortis à la surface du monde », ils ont été rendus publics. En effet, le portrait de Rebecca avait été intégré à un roman de l'écrivaine Klarisa Rode et celui de Jasper Gwyn dans celui écrit par Naraya, deux pseudonymes de Jasper Gwyn. Ainsi, cela m'autorise à réaliser mon autoportrait et à le rendre public lors de la présentation de mon œuvre.

J'ai fait déborder l'adaptation des limites du roman en y incluant des actions, du texte et des segments autoréférentiels de mon cru. Ces références se font sur la forme, par exemple, d'un texte narratif racontant mes souvenirs d'enfance à Bogotá, ou des projections de paysages de mon pays d'origine. Durant la performance, je mets à profit mon vécu en tant que femme et artiste. À dix-huit ans, j'ai rencontré un peintre de vingt ans mon aîné. J'ai été son modèle durant sept ans. J'aimais la peinture et durant ces années, dans son atelier, j'ai appris beaucoup sur le métier d'artiste, nous visitons des musées, des galeries. Je m'intéressais aux impressionnistes, aux cubistes et aux expressionnistes allemands. Souvent, je posais durant des heures dans son atelier ou, parfois, il travaillait à partir de photographies qu'il prenait de moi.

4.2 Le dispositif de l'installation : créer un lieu

Il est intéressant de noter qu'à un moment l'idée de placer « une plaque en métal rouillé, sur la porte. *Jasper Gwyn. Copiste* » a effleuré l'esprit de Jasper Gwyn, comme pour marquer son territoire. Pour *Le temps d'être*, l'espace de présentation de l'installation, l'installation visuelle et l'installation performative occupent le même espace, c'est-à-dire celui de la salle Hydro-Québec à Montréal. Mon processus de création étant organique, il était primordial pour moi de commencer par créer un dispositif scénique, c'est-à-dire un espace installatif qui deviendrait l'espace de la performance au cours de la présentation publique de l'œuvre. Cependant, même si dans certains cas le dispositif est considéré comme synonyme de « décor » ou de « scénographie », dans le cas de ma recherche, j'ai créé un dispositif composé et dessiné par les différents éléments visuels qui étaient en soi des œuvres artistiques. Ce dispositif avait comme caractéristique primordiale l'abolition de la rupture entre la scène et la salle, mais surtout il m'a permis d'inscrire la performance, les mouvements et les actions corporelles, dans le temps et dans l'espace (Valéro, 2011).

Les œuvres de la présente recherche-crédation ont été créées à partir du texte d'Alessandro Baricco et mises en rapport avec le corps lors de la performance. Je considère le texte en tant que matériau plastique (graphique, visuel, sonore, etc.) au même titre que les autres matériaux utilisés dans la production des œuvres (du papier, du métal, du fils à broder, des sons, etc.). J'ai exploré les façons les plus efficaces de l'intégrer à l'espace-temps de l'installation performative.

Tout au long du processus de (re)construction de l'atelier d'artiste, j'ai fait des allers-retours entre le texte du roman de Baricco, les objets dans l'espace et les actions corporelles. Puisque le texte, et plus particulièrement les temporalités du texte, allait devenir la source de ma recherche autant corporelle que visuelle et sonore, il était nécessaire de m'interroger sur les stratégies que j'adopterais pour

transposer les temporalités du roman *Mr Gwyn* dans l'installation performative, c'est-à-dire dans l'espace de l'installation, dans chacun des éléments de l'installation ainsi que dans le son et la lumière.

C'est dans cet esprit que, à la suite de la lecture active de *Mr Gwyn* (voir section 2.3.1 et Appendice A), j'ai effectué trois résidences de création au Centre Hexagram (UQAM). La première du 28 mai au 1^{er} juin 2018, une deuxième du 13 au 19 août 2018, et la troisième du 21 au 25 octobre 2019, avant l'entrée en salle à l'Agora Hydro-Québec le 27 octobre 2019.

Objectifs :

- Créer un espace d'expérimentation à partir du texte de Baricco.
- Accomplir des actions corporelles dans l'espace à partir du texte et plus particulièrement à partir du portrait de Rebecca réalisé par Jasper Gwyn.
- Expérimenter la façon d'intégrer la projection d'images fixes et vidéographiques dans l'espace performatif en relation avec les actions corporelles.
- Mettre à l'essai des idées personnelles surgies à partir du texte, c'est-à-dire m'inspirer librement du texte pour la création de l'installation et de la performance.
- Concevoir le dispositif final de l'installation et la mise en espace de la performance.

C'est ainsi que durant la première résidence, j'ai créé un espace d'expérimentation à partir du texte de Baricco. J'ai commencé par placer dans l'espace un lit en métal, des oreillers, des draps, trois chaises et un rideau translucide. J'ai réalisé une recherche préliminaire en mettant en relation le corps avec des images fixes projetées et du son. J'ai exploré les actions corporelles et les gestes (présents dans le récit) dans l'espace-temps de l'installation en tenant compte des différentes temporalités

dans le roman (rythme, lenteur, rapidité, attente, suspension, répétition, fréquence). J'ai expérimenté la façon d'intégrer des séquences vidéographiques dans l'espace de l'installation pour rendre perceptibles les différentes temporalités du roman (présent, passé, synchronicité). Au fur et à mesure que la recherche-crédation avançait, je continuais de parcourir, d'explorer et d'opérer des variations dans l'espace par l'addition de nouveaux objets à l'installation. Aussi, je me suis concentrée sur dilater ou suspendre le temps par des gestes et des actions performatives réalisées en direct ou dédoublées par la caméra vidéo, par le son ou par l'effet de la lumière. Ces résidences m'ont permis aussi d'écrire plusieurs versions de « la dramaturgie » et de déterminer les éléments du dispositif de l'installation performative.

Comme l'explique Alessandro Baricco à Raphaëlle Rérolle du journal *Le Monde* dans son entretien à France Culture (2017) , son écriture s'inspire des autres arts. En faisant référence à *Océan Mer* (1998a), roman inspiré par le très célèbre tableau de Géricault intitulé *Le radeau de La Méduse*, Baricco affirme que passer du tableau au livre a été une opération très complexe. Au début, il avait le désir de faire un récit à partir de cette histoire parce qu'il appréciait le tableau. Baricco savait que le tableau était inspiré d'une histoire vraie. Œuvre majeure de la peinture française du XIX^e siècle, *Le radeau de La Méduse* représente un fait divers qui intéressa beaucoup Géricault par ses aspects humains et politiques, le naufrage d'une frégate en 1816 près des côtes du Sénégal, avec à son bord plus de 150 soldats. Le peintre se documenta précisément puis réalisa de nombreuses esquisses avant de camper sa composition définitive qui illustre l'espoir d'un sauvetage. (<https://www.louvre.fr/œuvre-notices/le-radeau-de-la-méduse>).

Baricco s'est beaucoup renseigné au sujet du tableau de Géricault et a compris que pour créer son œuvre, l'artiste peintre avait choisi un instant de cet événement

tragique, juste un instant, et dans cet instant il y avait toute l'histoire. Baricco croyait faire un récit de toute l'histoire, mais le processus était complexe. Il n'arrivait pas à trouver les premières lignes, le ton de l'histoire, la musique. Selon les mots de l'écrivain, cette histoire très particulière montrait des aspects horribles des êtres humains. Il considérait aussi que c'était une histoire très éloignée de sa propre réalité. Il s'est donc informé sur la mer, son histoire, l'histoire des bains, les utilisations thérapeutiques et médicales de la mer, etc. Baricco a lu des livres du XIX^e siècle parce qu'il avait l'intention de placer son récit à cette époque-là. Toute cette recherche lui a permis d'esquisser la structure de son récit, ce qui revêt une grande importance pour l'écrivain (voir Appendice D).

En ce qui concerne la recherche-crédation pour la réalisation de l'installation performative *Le temps d'être*, j'ai procédé de manière similaire à Baricco, mais de façon inverse. C'est-à-dire que je suis passée du livre au « tableau ». De la littérature aux arts vivants, du texte à l'installation performative. Je suis partie, moi aussi, d'un désir. De l'intuition d'avoir trouvé un filon : quelque chose qui m'a touchée, qui a réveillé mes sens. Je pars d'une image, des images. En lisant *Mr Gwyn*, je me suis identifiée à l'écrivain, à l'artiste, aux personnages de l'histoire. Je voyais des corps, mon corps, évoluant dans un espace, sous une lumière et à un rythme particulier.

La création des objets bidimensionnels et tridimensionnels (sculptures, objets trouvés, objets transformés) faisant partie de l'installation, a demandé une recherche formelle et conceptuelle puisqu'ils sont porteurs de sens. C'est-à-dire que le public les perçoit en tant qu'œuvres d'art incorporées dans l'atelier de Jasper Gwyn. Quelques-uns de ces objets (et matériaux) sont présents dans le roman, d'autres ont été intégrés à l'installation à partir de mon interprétation personnelle du texte, par exemple le marc de café et les *post-its*.

Le choix d'une écriture scénique, plutôt que logocentrique, qui ne se fait uniquement qu'avec la parole, favorise le polymorphisme et le polysémantisme de l'œuvre. Selon Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos (2001):

« [...] l'écriture scénique consiste en un assemblage, un brassage ou un bricolage d'objets, de paroles, de musiques, de son, d'éclairages, de textes, des gestes, des mouvements, d'appareils technologiques, d'écrans, etc., bref, d'éléments disparates et hétérogènes qui s'offrent comme des ressources sensibles potentiellement exploitables tout au long de la création théâtrale » (p. 9)

Je suis donc partie à la recherche de ces éléments dans le roman de Baricco pour créer mon propre bricolage, mon œuvre. J'ai lu et relu l'histoire de Jasper Gwyn. À la fin, je connaissais très bien le récit. Je suis aussi partie à la rencontre de Baricco, de Jasper Gwyn et de ses modèles. J'ai lu sur la vie de Baricco, sur son œuvre. J'ai écouté et transcrit des entrevues de Baricco en français et en italien. J'ai relu encore le roman *Mr Gwyn*. J'ai vérifié des détails de l'histoire dans la vie réelle comme, par exemple, l'existence du musicien David Barber ou des livres cités dans le texte. Je me suis lancée.

Comme cela arrive souvent, les différentes composantes de l'œuvre se clarifient au fur et à mesure que le processus de création avance. Un aspect de l'œuvre en affecte un autre : le rythme modifie l'action, les mouvements sont altérés par l'espace, l'espace est façonné par les temporalités, le corps est transformé par les actions, etc. Dans ma pratique, il n'y a pas de hiérarchisation des différentes composantes de l'œuvre. Pourtant, je commence toujours par imaginer et organiser l'espace avec les éléments essentiels de l'installation. Pour la production du *Temps d'être* en particulier, la structure de l'espace était la partie la plus définie au début de la recherche-crédation. J'ai besoin d'un espace où placer les corps. Ensuite, des actions,

des gestes et des mouvements donnent vie à ce corps et cet espace. L'immobilité aussi peut donner vie à un corps. Le corps bouge d'une certaine façon, à un rythme particulier, à une vitesse et avec une intensité précises. C'est vraiment comme faire un tableau, une touche de douceur à côté d'un trait intense. Ici et là, du blanc. Le silence, aussi, parle.

Le processus de création exige du temps. Il y a aussi des moments d'attente. Le temps passe entre la genèse d'une idée de création et le moment de se mettre en action. Au commencement, les images, les idées se développent dans l'esprit. Souvent, je sème une idée et j'attends. Par exemple, je récoltais le marc du café, chaque jour, chaque fois que je buvais un café, même si je ne savais pas exactement ce que j'allais en faire. D'autres fois, les idées arrivent en un instant, par la force de choses. Il était clair pour moi que quoi que je fasse, cela devait avoir un sens à l'intérieur de l'œuvre. Par leur matérialité et leur symbolique, les objets sont source et ressource de création. Les objets sont sélectionnés (objets trouvés), transformés (cage d'oiseaux) ou détournés (café) et mis en relation les uns avec les autres.

4.2.1 Le lit du modèle

J'ai commencé par travailler à partir d'une première version de l'espace (un atelier d'artiste) avec les objets que je considérais essentiels : un lit, un rideau, trois chaises. Cela m'a pris quand même quelque temps pour installer les objets dans l'espace. Ces objets étaient provisionnels. Ils étaient pour moi, plutôt « des idées d'objets », ils représentaient « une idée de lit », « une idée de chaise ». J'observais la distance entre eux, la façon dont ils étaient placés, la place qu'ils occupaient dans l'espace de la salle d'expérimentation. La relation qui s'établissait entre ces objets. Tout cela était important pour que l'espace soit dynamique. Le lit occupait une place centrale dans l'atelier de Jasper Gwyn. Toutes les actions se réalisaient sur le lit, autour du lit ou par rapport au lit. Pour dynamiser l'espace, j'ai placé le lit en diagonale. Les rideaux

évoquaient les rideaux de l'atelier de Jasper Gwyn, et servaient aussi de surfaces de projection (figure 4.1).

Figure 4.1 *Le temps d'être*. Le lit du modèle.



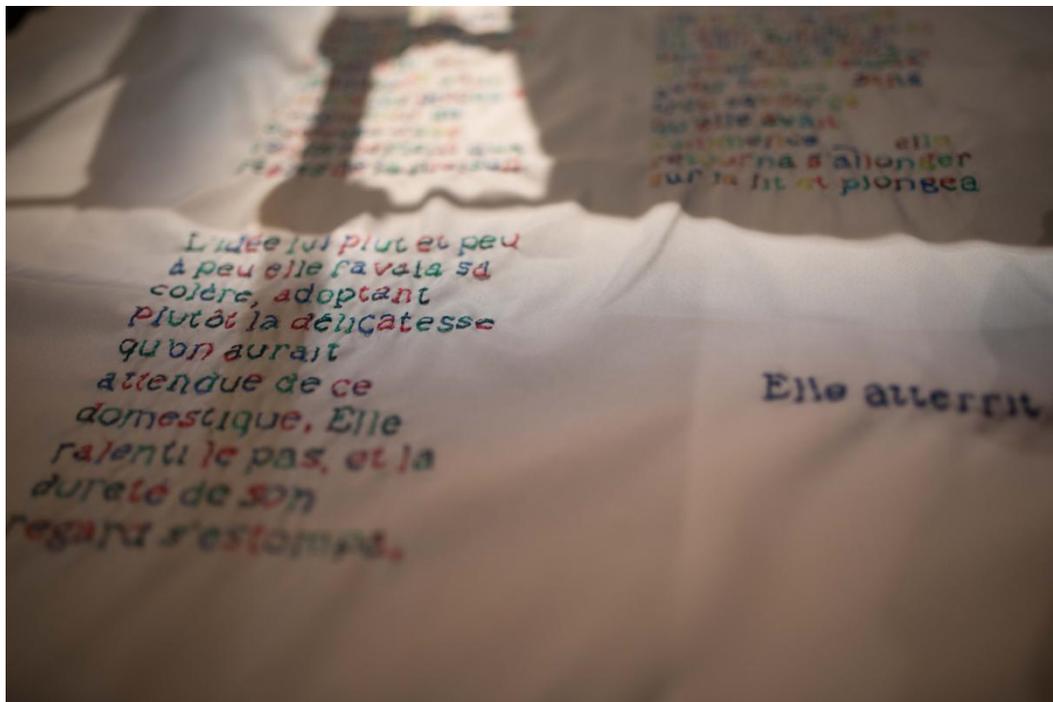
J'ai dû commencer par m'habituer à l'espace d'expérimentation. Je marchais à travers l'espace et je sentais encore dans mon corps le travail réalisé durant la création de l'œuvre *Utopie(s)*. La salle était noire, il faisait froid à cause de la climatisation et le plancher était très dur. Dehors il faisait chaud, la journée était lumineuse et bruyante parce que c'était l'été. C'était une sensation intéressante, car je me sentais comme dans un autre monde, un autre temps. Comme Rebecca et Jasper Gwyn, je ressentais fortement le contraste entre l'espace intérieur du studio

(sombre, calme, intime, lent) et l'espace extérieur de la ville (bruyant, chaleureux, animé, lumineux, public, rapide). Tout au long du processus, j'ai exploré plus en profondeur ce contraste, j'avais l'intention de le faire sentir au public qui assisterait à la présentation. Effectivement, pour Jasper Gwyn, face à la réalité de l'atelier, « le spectacle du monde, au-dehors, perdait tout son charme » (MG, p. 86). Dans l'atelier, il se trouvait loin de « la réalité crue et du rythme du monde extérieur » (MG, p. 87).

La matérialité des objets est toujours importante dans la création de mes œuvres : comme Jasper Gwyn, j'ai trouvé un lit usagé en fer forgé chez un brocanteur, à l'extérieur de la ville. La matérialité du lit montrait clairement le passage du temps: modèle ancien, peinture écaillée et morceaux manquants. J'avais aussi l'intention de mettre en avant les mots dans l'installation. Au mois d'avril 2019, je suis allée à Tokyo pour participer à une exposition collective. J'avais entendu parler du *sashiko*. Le *sashiko* (du japonais *petits bâtons* ou *petits points*) est une technique japonaise de broderie qui s'exécute par un point avant régulier. Elle est utilisée pour dessiner des motifs géométriques, parfois stylisés, comme des vagues, des montagnes, des bambous, des fleurs (<https://metierstraditions.com/>). De mon voyage à Tokyo, j'avais rapporté du fil de sashiko multicolore, un fil en coton spécialement tordu, dense et d'un aspect mat. Dans le texte que j'ai écrit sur le temps (voir page 38-41), je faisais référence à l'époque où j'aidais ma mère à broder des chemises de nuit. C'est pourquoi j'ai brodé à la main sur les draps du lit des fragments de texte du roman *Mr Gwyn* avec les fils de sashiko. Le texte devient ainsi objet de par sa matérialité, sa texture, ses couleurs et sa disposition sur les draps blancs. Il va sans dire que cela m'a pris beaucoup d'heures de travail. La matérialité de l'œuvre permet aux spectateurs et spectatrices de percevoir le passage du temps et d'interpréter les rectangles de tissu non seulement comme des draps blancs, mais aussi comme des objets évoquant les pages d'un livre avec son écriture ainsi que le travail manuel

réalisé par des femmes, souvent dans de mauvaises conditions de travail et mal rémunérées (figure 4.2).

Figure 4.2 *Le temps d'être*. Le texte-objet (broderie faite à la main).



Les qualités formelles et matérielles des draps étaient primordiales puisqu'au début et à la fin de la présentation de l'installation performative, le public est invité à visiter l'installation. Les spectateurs, spectatrices pouvaient ainsi s'approcher du lit pour lire les textes. Cette œuvre faite de fibres et du textile est donc devenue non seulement un objet à voir, mais aussi à lire. D'ailleurs, les textes brodés n'ont pas été choisis au hasard, je les ai sélectionnés de manière à aider à la compréhension de

l'œuvre. En effet, j'ai photocopié le texte de ma copie de *Mr Gwyn* pour ensuite l'agrandir et le calquer sur les draps dans le but de les broder. De cette manière, j'établissais un rapport entre l'histoire écrite par Baricco et ma propre histoire, entre mon histoire personnelle et les draps blancs brodés qui deviennent ainsi les pages d'un livre, de mon histoire :

Jasper Gwyn disait que chacun de nous est la page d'un livre, mais d'un livre que personne n'a jamais écrit et que nous cherchons en vain dans les rayonnages de notre esprit. Il m'a dit que ce qu'il essayait de faire était d'écrire ce livre pour les gens qui venaient le voir. Il fallait réunir les bonnes pages. Il était sûr d'y arriver. (MG, p. 181)

Au moment de monter le lit pour l'installation, j'ai remarqué qu'à cause du modèle ancien, le matelas standard était quelques pouces plus étroits que le cadre du lit. J'ai dû trouver une solution pour remédier à ce problème, mais j'attendais de trouver la bonne solution. J'ai présenté la pièce à la fin octobre 2019. Un après-midi en sortant de l'Agora, j'ai remarqué, à quelques mètres de la porte de sortie, une tache jaune lumineuse par terre. C'était très beau. Je me suis approchée et j'ai vu un amas de feuilles dorées tombées d'un arbre. Cela m'a fait penser au cycle des saisons, au temps de la nature qui n'est pas le même que celui des êtres humains. J'ai ramassé une bonne quantité des feuilles pour remplir l'espace vide entre le matelas et le bord du lit (figure 4.1).

4.2.2 La cage d'oiseaux

Souvent il arrivait en retard quand Rebecca était déjà dans l'atelier. Il pouvait s'agir d'une dizaine des minutes, mais parfois d'une heure. Il le faisait délibérément. Il aimait la trouver étrangère à elle-même, abandonnée au fleuve sonore de David Barber et dans cette

lumière — tandis qu’il était encore sous l’emprise de la réalité crue et du rythme du monde extérieur. Il entrait alors en faisant le moins de bruit possible et s’arrêtait sur le seuil, la cherchant du regard comme dans une grande volière : l’instant où il la repérait, c’était l’image la plus nette qu’il garderait en mémoire. (MG, p. 87)

Dans ce fragment du texte, Baricco compare l’atelier de Jasper Gwyn à une volière et par extension, il compare Rebecca à un oiseau. J’ai donc placé dans l’espace de la salle une cage d’oiseaux occupée par deux perruches ondulées bien vivantes. La présence des animaux lors des performances n’est pas nouvelle. Dans certains cas, les animaux sont utilisés en tant que matériaux (Ana Mendieta performe avec une poule morte), comme des éléments qui mettent à risque le corps du performeur ou de la performeuse (Marina Abramovic laisse ramper des serpents sur son corps), comme métaphore de la dégradation (des asticots bougent sur le corps de Gina Pane), des artistes en ont abusé (Beate Ronig introduit un poisson vivant dans son vagin) ou s’y sont identifiés (Kulik se déplace à la manière d’un quadrupède) (Meyer, H., 2013).

Dans le cas de mon installation performative, les oiseaux ne sont pas utilisés comme de simples objets, mais comme symboles. Je les ai placés dans l’espace de l’installation en étant bien consciente de leur valeur symbolique et esthétique (figure 4.3). Ces animaux en cage symbolisent l’état d’âme, la situation dans laquelle se trouve Rebecca : son enfermement mental, le repli sur soi, sa quête de liberté. Les perruches ondulées sont des oiseaux exotiques et comme moi, ils sont là, dans la salle. Sont-ils conscients d’être observés, ont-ils conscience du temps ? Certains chercheurs suggèrent que les animaux sont ancrés dans le présent. Ils vivent le moment présent. Même si une véritable rencontre n’a pas lieu entre les oiseaux et moi (comme c’est le cas entre Joseph Beuys et le coyote dans *I like America and America Likes Me*), le public et moi sommes conscients de leur présence, notamment

sonore et en mouvement, ainsi que de leur force esthétique (leurs couleurs, leur chant) et symbolique.

Figure 4.3 *Le temps d'être*. La cage d'oiseaux.



4.3 Les actions corporelles

À travers le processus de création d'*Utopie(s)*, j'avais acquis une méthode de travail personnel. Chaque jour, chaque soir, nous devons retrouver notre feu sacré,

l'étincelle qu'allumaient et alimentaient nos scènes individuelles et collectives. Notre utopie nous montrait la voie à suivre à chaque moment. Elle représentait notre moteur de jeu, nous donnait accès à tous les possibles, suivre tous les rythmes et retrouver tous les corps et toutes les expressions. Chaque mot, chaque geste, chaque action constituent mon alphabet. Je combine tous ces éléments pour créer du sens. J'ai dû revisiter et réactiver mon vocabulaire constamment pour garantir une performance riche en expression, en rythme. Cela m'éloignait de la monotonie de la tendance à faire toujours les gestes de la même manière, sur le même ton. Il était important pour moi de retrouver la profondeur, la spécificité et l'énergie de chaque geste.

L'échauffement était une clé essentielle de ma démarche. Il garantissait le passage à la vie créative. L'éveil du corps était le début de la quête, de la pérégrination. Il représentait le commencement de la transformation du réel. L'échauffement me permettait d'activer le corps, l'imaginaire, l'écoute, la détente et de renforcer ma présence. Il me disposait à performer, à improviser, à explorer, à créer. Il était pour moi aussi un temps d'introspection.

4.3.1 Mesurer l'espace

La narration de la réalisation du portrait de Rebecca suit un ordre chronologique entre les pages 79 et 101, entrecoupé par des ellipses. J'ai commencé les explorations corporelles en suivant l'ordre de la narration. Jasper Gwyn avait prévu de ne pas se présenter à l'atelier la première journée de pose de Rebecca. J'ai décidé de travailler à partir de la série d'actions suivantes, dégagées du chapitre 27 correspondant à la deuxième journée de travail de Rebecca comme modèle :

Rebecca salua avec un sourire prudent. [...] commença à se déshabiller [...] elle abandonna ses vêtements sur un des fauteuils. La dernière chose qu'elle retira fut un t-shirt noir. Elle ne portait rien en

dessous. Elle s'assit sur le lit. Sa peau très blanche, un tatouage au creux de reins. [...].

Pendant un long moment, Rebecca resta assise sur le lit. Puis Jasper Gwyn la vit se lever et lentement mesurer la pièce, à petits pas. Les yeux rivés au sol, elle cherchait des points imaginaires où poser ses pieds, des pieds de fillette. À chaque mouvement, on pouvait croire qu'elle s'efforçait de rassembler des parties d'elle-même qui n'étaient pas destinées à rester ensemble. Son corps semblait résulter d'un effort de volonté.

Elle revint vers le lit, s'étendit sur le dos, la nuque posée sur l'oreiller. Elle gardait les yeux ouverts.

À 20 heures elle se rhabilla, et se rassit quelques minutes, enveloppée dans son imperméable, sur une chaise, pour respirer un peu. Enfin elle se leva et partit — juste un timide signe de salut. (MG, p. 82-83)

Les actions : *Saluer avec un sourire prudent, commencer à se déshabiller, abandonner ses vêtements, retirer son T-shirt, s'asseoir sur le lit. S'asseoir encore par terre, regarder, se surprendre, perdre la notion du temps, observer, baisser le regard, se lever lentement, mesurer la pièce.*

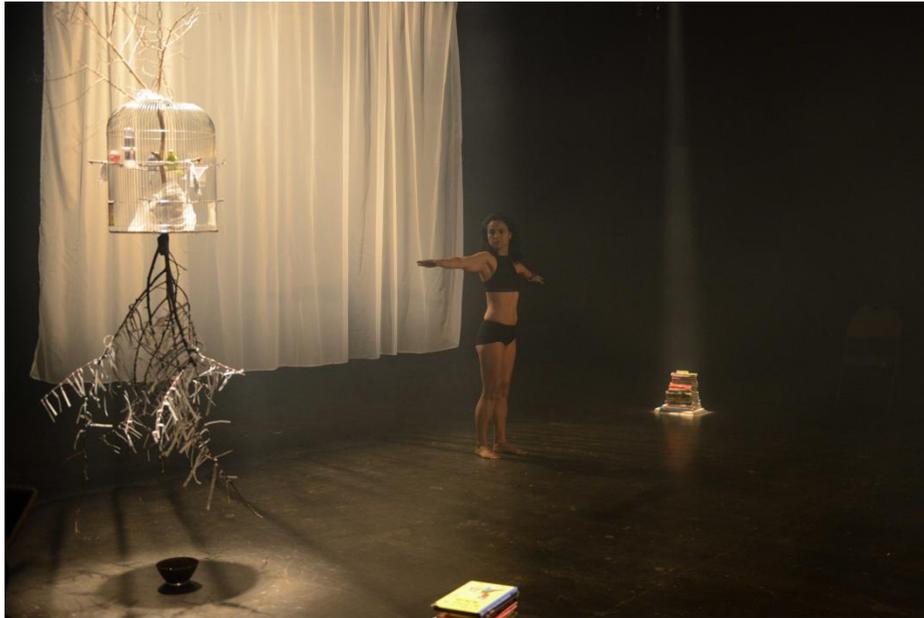
Je suis ainsi rentrée dans l'espace de l'installation pour improviser dans ce territoire inconnu. Même si c'était un espace que j'avais créé, il m'était inconnu puisque je ne l'avais pas encore expérimenté, vécu. J'ai exécuté des actions les unes après les autres. À mesure que j'apprivoisais l'espace, j'ai pris plus de temps pour réaliser les mouvements. Je me concentrais sur le temps des gestes, sur le temps entre chaque action. Par exemple, l'action « s'asseoir sur le lit » permettait « des silences », du temps mort qui n'était pas vraiment mort puisque j'essayais « d'être là », présente. Je sentais l'espace avec tout mon corps, l'examinais du regard.

J'improvisais à partir des actions. L'action « mesurer la pièce » m'inspirait beaucoup. Comment mesurer la pièce : mentalement, avec le regard, avec un mètre à mesurer (trop facile). J'aurais pu mesurer l'espace avec mon corps, avec des parties de mon corps : je me demandais combien de pieds (mes pieds) mesurait l'espace, combien de genoux, combien de bras, combien de mon corps mesurait l'espace. Le corps est devenu l'échelle pour mesurer l'espace.

J'ai ouvert grand les bras quand l'image du ciel est apparu sur l'écran-rideau. J'ai mesuré le ciel avec mes bras. Je l'ai embrassé avec l'ombre de mes bras projetée sur l'écran. J'ai commencé à évaluer l'espace de la chambre avec mes bras. Je me suis déplacée pour prendre la mesure de tout l'espace. J'ai mesuré l'espace avec mes pas. C'était plus rapide. J'ai vite déterminé le périmètre de la chambre. J'ai contourné le lit pour le mesurer, j'ai mesuré la distance entre les objets avec mes pas. Évaluer l'espace avec les genoux ou avec le coude prenait plus de temps et c'était plus difficile. Je préférais mesurer avec toute la longueur de mon corps, avec la distance du bout de mes orteils jusqu'au bout de mes doigts lorsque je suis complètement allongée par terre.

Cela n'a pas été commode. Après un bon moment d'expérimentation, j'ai réussi à trouver la façon et le bon rythme pour mesurer : je commençais, je fléchissais les genoux, je m'asseyais, j'étirais les jambes pour former un angle droit avec les jambes et le tronc, j'étirais les bras vers le haut et me couchais droite par terre. Ensuite, je fléchissais les genoux pour ramener (grâce à une contorsion bizarre, pas encore maîtrisée) la pointe de mes pieds vers la pointe de mes mains dans l'objectif de me mettre debout et pouvoir recommencer. J'ai fait une recherche et j'ai trouvé les noms de différentes mesures que nous prenons avec le corps (figure 4.4) :

Figure 4.4 *Le temps d'être. Mesurer l'espace avec le corps.*



L'empan a comme base la largeur d'une main ouverte, du bout du pouce jusqu'au bout du petit doigt.

La brasse (anglais fathom, symbole fm) est une ancienne mesure de longueur correspondant à l'envergure des bras. Cette unité, bien qu'autrefois utilisée pour la mesure des terres, est encore utilisée dans la marine pour mesurer les cordages ou la profondeur de l'eau.

La coudée (lat. cubitus) est une unité de longueur vieille de plusieurs milliers d'années. Elle a comme base la longueur allant du coude jusqu'à l'extrémité des doigts.

La toise est une mesure de longueur valant six pieds (soit près de deux mètres). Elle désignait la distance (prise depuis les bouts des doigts) d'une main à l'autre lorsque les bras sont étendus.

Aujourd'hui, la toise est une tige verticale graduée, munie d'une coulisse horizontale, qui sert à mesurer la taille des personnes.

Les pas sont d'anciennes unités de longueur qui correspondent soit à la distance parcourue en une enjambée, soit à la distance parcourue en deux enjambées (avec retour sur le même pied). Actuellement, le mot désigne une distance assez courte, mais certainement plus éloignée d'un pas.

(<https://orthogaffe.wordpress.com/2012/11/16/humain-mesure/>)

Ainsi, les différentes parties de mon corps sont devenues des unités de mesure. J'ai ramené l'espace et la relation entre les objets à moi-même, à mon propre corps. Je n'occupais pas simplement l'espace, je l'investissais. D'une certaine façon, j'ai commencé à prendre ma place dans l'espace, j'occupais ce territoire. Je me reterritoriais. Durant la performance, j'agissais sur l'espace, je réalisais les actions dans le moment présent, sans une intention cognitive, mais plutôt pour inciter le public à faire, avec moi une expérience de l'espace. Le public percevait le passage du temps selon le rythme, la distance et l'unité de mesure (empan, pas, etc.).

4.3.2 Rassembler des parties de soi-même

Chercher des points imaginaires où poser les pieds, s'efforcer de rassembler des parties d'elle-même, revenir vers le lit, s'étendre sur le dos, poser la nuque sur l'oreiller, garder les yeux ouverts, se rhabiller, se rasseoir quelques minutes, respirer un peu, se lever et partir.

La plupart des actions de cette séquence sont, si je peux le dire ainsi, « figuratives » : *respirer, se lever, se rhabiller, etc.* Ces actions me permettent d'expérimenter les

temporalités : la lenteur, l'attente, la vitesse, la suspension. Par contre l'action *s'efforcer de rassembler des parties d'elle-même* est plus abstraite, plus poétique, plus ouverte aussi. À mon avis, elle donne plus de possibilités pour expérimenter avec le corps. En même temps, c'est une action plus complexe à réaliser. Comment ramasser des parties de soi-même ? J'étais au sol, pendant longtemps. Je me suis mise en position verticale, je me suis concentrée sur chaque partie de mon corps : le devant de mon corps, l'arrière de mon corps, sur une partie de mon corps; les mains, l'espace entre les doigts, les oreilles, les cuisses, l'arrière des genoux, les épaules, l'arrière du cou. Je faisais des pauses, j'observais l'espace. Le temps passait.

J'ai essayé de transformer l'espace (de la pièce, de mon corps) pour arriver à *rassembler des parties de moi-même*. Durant mon enfance et mon adolescence, mon corps ne m'appartenait pas. Je me souviens d'avoir passé des heures et des heures sur un lit à pleurer. Je me souviens que vers l'âge de vingt ans, j'ai passé des heures interminables sur le dos dans mon lit à regarder le plafond, je ne voulais pas bouger, je ne pouvais pas bouger. Je passais mon temps à regarder le plafond de ma chambre, l'ombre de la fenêtre sur le mur. Je regardais le temps passer, la solitude passer.

J'expérimentais avec mon corps, les espaces de mon corps, ses différentes parties (figure 4.5). Je m'efforçais de ne pas faire des mouvements symétriques. Je me suis imaginée enfermée, les différentes parties de mon corps dispersées partout dans l'espace. Je me pratiquais à transformer l'espace pour les ramasser, les différentes parties de mon corps et pouvoir sortir de la noirceur vers l'extérieur, les montagnes, le ciel. Cela prenait du temps et le rythme allait de lent à très rapide.

Figure 4.5 *Le temps d'être*. Rassembler des parties de soi-même.



4.3.3 Être soi-même

J'ai été interpellée par un paragraphe dans lequel le narrateur décrit le moment exact où Jasper Gwyn considère que Rebecca lui laisse entrevoir son être :

Si Jasper Gwyn avait dû dire quand il commença à croire qu'il tenait quelque chose, il aurait probablement mentionné le jour où elle avait soudain enfilé sa chemise, sans que ce soit une manière de revenir sur une décision quelconque, mais plutôt une volonté de s'aventurer au-delà de ce qu'elle avait décidé. Elle la garda un peu comme ça, déboutonnée — jouant avec les poignets. Alors quelque chose en elle dérapa, pour ainsi dire, de façon *latérale*, et Jasper Gwyn sentit, pour la première fois, que Rebecca lui laissait entrevoir son portrait. (MG, p. 85)

Trois mots dans cet extrait ont retenu mon attention : *s'aventurer*, *déraper* et *latérale*. Ils me font penser au mot *marginal*. Quand on s'aventure ou que l'on fait un mouvement latéral, on dérape; on sort du « centre », « de la norme » et on se place à la marge, on devient « marginale ». Je me suis toujours sentie marginale du fait d'être femme, artiste, étrangère. Toujours est-il qu'en étant à la marge, marginale, je me sens libre. Je m'aventure, je me permets d'être moi-même au cœur de cet espace de création qui est le mien. C'est le temps de déramer, c'est le temps d'être.

Durant les expérimentations, j'ai gardé ma chemise, je jouais avec les poignets. J'étais debout devant l'écran rideau. J'attendais. Je me suis concentrée. Est-ce que l'on peut se concentrer à être soi-même ? Comment est-on soi-même ? Ce n'était pas le temps de se poser ces questions-là. Je devais faire le vide. J'ai déjà fait du yoga. J'ai appris à méditer. Je laissais le temps passer. J'écoutais mon corps. Je sentais les espaces intimes de mon corps : l'espace entre les doigts, l'espace en dessous des bras, derrière les oreilles, l'espace entre le menton et les clavicules, entre les jambes,

derrière les genoux, etc. J'ai exploré ces espaces avec de petits gestes, très lentement. Mon corps a commencé à s'activer, mes articulations à bouger. J'explorais l'espace personnel. En même temps, j'avais des frissons, mes muscles se contractaient. J'avais l'impression que mon corps bougeait tout seul (figure 4.6).

Figure 4.6 *Le temps d'être. Être soi-même.*



Les mouvements sont devenus plus amples et les contractions se sont intensifiées. Le tout est devenu frénétique. À un moment donné, je me suis arrêtée complètement. J'étais épuisée. Je suis restée là, debout, verticale, vivante. J'ai repris le rythme de ma respiration. J'ai porté, très lentement, la main droite à mon visage et je l'ai poussée pour la déplacer. Je suis restée comme ça un long moment. J'ai porté encore très lentement la main sous mon bras et l'ai déplacée. J'ai mis la main gauche sur la

tête et je me suis poussée vers le bas. J'ai refait le même geste plusieurs fois sur différentes parties de mon corps, en alternant main droite et main gauche. Tout d'un coup, j'ai eu l'impression de toucher des blessures sur mon corps (figure 4.6). Avec les mêmes gestes, je me suis mise par terre et me suis soulevée. C'était moi qui décidais ce que je faisais avec mon corps. Mon corps m'appartenait. Je suis arrivée à faire ce que je devais faire, « être là », être dans le temps présent. Exister.

Justement, en s'appropriant son corps, Rebecca a le sentiment d'exister :

Elle s'étendit sur le lit et, pour la première fois, sentit poindre en elle un sentiment de peur, à rester là toute seule. Elle se demanda si elle avait bien fermé à clé. Elle refit le calcul, pour être vraiment sûre, elle ne l'avait pas vu depuis trois jours. Dans sa tête défilèrent à nouveau ces trois après-midi remplis de rien. Ce fut encore pire. *Détends-toi*, se dit-elle. Il va arriver. Elle ferma les yeux et commença à se caresser; d'abord lentement, le corps, puis entre les jambes. Sans penser à rien de particulier, et ça lui fit du bien. Elle se tourna légèrement sur le côté, parce qu'elle aimait le faire comme ça. Elle rouvrit les yeux, face à la porte d'entrée. Elle va s'ouvrir et je ne m'arrêterai pas, pensa-t-elle. *Il n'existe pas, moi j'existe, et voilà ce que j'ai envie de faire maintenant*, cher Jasper Gwyn. J'ai envie de me caresser. Ouvre seulement cette porte, et voyons ce que tu pourras écrire. Je continuerai à le faire, jusqu'au bout, *peu m'importe si tu m' observes*. Elle referma les yeux. (MG, p. 94)

L'érotisme est présent dans l'art depuis toujours. La mise en scène de la sexualité occupe une place importante dans les créations actuelles, que ce soit en danse, en arts visuels ou dans l'art performatif. Ces actions peuvent aller jusqu'à des représentations inspirées de la pornographie. Des artistes comme Vito Acconci ont réalisé des gestes masturbatoires (*Seebed*, 1972) « en créant des dispositifs de monstration particulière qui semblent détourner l'obscénité de la chose tout en la révélant » (Cadaureille, 2012, p. 37). En effet, dans cette œuvre, les spectateurs et

spectatrices ne regardent pas directement l'artiste se masturber, mais l'entendent puisqu'il est caché sous le plancher de la galerie. Lorsqu'il entend les pas du public, il fantasme et se masturbe en disant des phrases (*I'm doing this with you*, par exemple) pour entrer en contact avec eux. Des artistes femmes telles Carolee Schneemann ou Pipilotti Rist abordent dans leurs œuvres leur vie sexuelle.

Dans le fragment de texte retranscrit plus haut et souligné par moi, il est clair que Rebecca ne réalise pas l'action masturbatoire dans le but de séduire ou de choquer le regardeur puisqu'elle est toute seule dans l'atelier. Effectivement, Jasper Gwyn était absent depuis trois jours. J'ai placé cette action entre la performance avec les livres et le moment où je déshabille l'écrivain. C'est-à-dire entre le moment où Rebecca reconnaît sa rage et le moment où elle décide de se révolter. Je parlerai de ces deux actions plus bas dans les sections 4.3.4 et 4.4.3. Ici ce qui me semble important c'est de souligner qu'à ce moment du récit, Rebecca se sentait irritée et apeurée par la situation dans laquelle elle se trouvait.

Dans le cas de mon installation performative, cette action fonctionne plutôt comme une manière de révéler au public une partie de moi-même, une facette de mon autoportrait. La recherche de son propre plaisir est une façon de s'auto-observer. Le but principal ici n'est pas d'exciter le public, mais de « se détendre » pour arriver à être soi-même à travers une action introspective. À exister grâce à son propre regard et non pas celui des autres. Rebecca prend conscience de son propre corps, de son territoire personnel et intime. Par la suite Rebecca a souhaité établir un rapport plus égalitaire avec l'écrivain, de la même façon que moi avec le public.

4.3.4 Agir pour la justice

Trois chaises font partie du décor de l'atelier du copiste. Une des chaises était utilisée par Rebecca et l'autre par Jasper Gwyn. J'ai été très heureuse d'avoir trouvé dans l'atelier d'un ami sculpteur trois magnifiques chaises en bois tapissées de velours couleur rouge bourgogne. Il y en avait une avec des accoudoirs, parfaite pour l'écrivain. Dans l'installation, j'ai placé la chaise de l'écrivain côté cour, entre les deux rideaux et les deux autres chaises, côté jardin. Ces chaises contrastaient avec celles utilisées par le public, de par leur forme, leur couleur et aussi du fait qu'elles étaient éclairées tout au long de la performance. Je devais faire comprendre au public que, bien que l'on ne voyait pas Jasper Gwyn, il était présent dans la salle en train de faire le portrait :

Mais cela parut normal à Rebecca quand elle rouvrit les yeux — une chose qui devait arriver. L'écrivain endormi. Quelle étrange douceur. Elle descendit du lit silencieusement. Il était 20 heures passées. Avant de se rhabiller, elle s'approcha de Jasper Gwyn pour le regarder — cet homme, pensa-t-elle. Elle fit le tour du fauteuil, comme elle avait un coude posé sur l'accoudoir, la main flottant dans le vide, elle avança ses hanches vers cette main, presque jusqu'à l'effleurer [...]. (MG, p. 88)

Tout au long de la performance, je faisais des gestes pour faire sentir au public la présence de Jasper Gwyn. Par des regards et des actions, j'ai fait comprendre au public que la chaise avec les accoudoirs était « occupée » par la personne qui réalisait le portrait. À un moment donné de la performance, je me suis approchée de la chaise de l'écrivain, je l'ai contournée en touchant avec ma main son dossier en bois pour finir par approcher ma hanche vers l'accoudoir sur lequel reposait le bras de l'écrivain endormi. Pour marquer encore plus la présence de Jasper Gwyn, j'ai placé une paire de souliers d'homme sous la chaise. Ici il s'agit de remplacer le tout par

une partie, je fais pour ainsi dire une métonymie visuelle. Jasper Gwyn est désigné par la chaise qu'il utilise et par les souliers qu'il porte (figure 4.7). Effectivement, dans le roman on peut lire :

Le premier jour de son travail de copiste Jasper Gwyn s'accorda juste une armoire à chaussures, modeste, à caler dans un coin: il pensa que ça lui plairait, chaque jour, de pouvoir choisir les chaussures que lui paraîtraient les plus adaptées. (MG, p. 57)

Ainsi, avant d'enfiler ses chaussures il les regardait, en évaluait la grande légèreté, et appréciait la souplesse du cuir. En les lançant, il évitait de se laisser aller à un geste automatique et observait dans le détail la splendide exécution de ses doigts, suivant une technique harmonieuse dont il admirait l'assurance. Puis il se levait et, dès ses premiers pas, il ne manquait pas de noter l'ajustement parfait de la chaussure sur le cou-de-pied. (MG, p. 31)

Figure 4.7 *Le temps d'être*. La chaise de Jasper Gwyn.



J'ai fait référence à la chaise symbolisant Jasper Gwyn parce que cela m'amène à parler du tableau final de l'œuvre *Le temps d'être*, composé à partir du fragment suivant du roman écrit par Baricco :

Elle retira ses vêtements, prit une chaise, la posa où bon lui sembla, pas trop près de Jasper Gwyn, pas trop loin non plus, et s'assit. Ils restèrent ainsi longtemps [...]

– Cette nuit j'ai pensé à quelque chose.

Jasper Gwyn se tourna vers elle surpris.

– Oui, je sais, je ne devrais pas parler, je ne vais pas être longue.

Sa voix était posée, tranquille.

– Mais il y a une chose stupide que j'ai décidé de faire, je ne sais pas vraiment si je le fais pour moi ou pour vous, simplement cela me semble juste, comme est juste ici la lumière, la musique, tout, sauf une chose. Alors voilà ce que j'ai décidé de faire.

Elle se leva, s'approcha de Jasper Gwyn et s'agenouilla devant lui.

– C'est stupide, excusez-moi. Mais laissez-moi faire.

Sur ces mots, comme elle l'aurait fait avec un enfant, elle se pencha vers lui et lentement lui retira sa veste. Jasper Gwyn n'opposa pas de résistance. Il parut rassuré de voir Rebecca plier sa veste de la bonne manière et la déposer par terre avec soin.

Ensuite elle déboutonna sa chemise, sans toucher aux boutons des poignets. Elle la lui ôta et, là aussi, la plia soigneusement avant de la poser sur la veste. Elle sembla satisfaite, et pendant un moment ne bougea plus.

Puis elle recula un peu et se baissa pour défaire les chaussures de Jasper Gwyn. Elle les lui retira. Il cacha ses pieds sur la chaise, car tous les humains de sexe masculin sont gênés de montrer leurs chaussettes. Cependant elle sourit et les lui enleva également. Enfin

elle mit tout en ordre, comme il aurait pu le faire, lui, en veillant à ce que rien ne dépasse.

Elle regarda Jasper Gwyn et dit que c'était bien mieux comme ça.

– Voilà qui est beaucoup plus juste, dit-elle. (MG, p. 97-98)

J'ai adapté ce fragment de texte de la troisième personne du singulier à la première personne du singulier. Les actions et les dialogues sont restés identiques. J'ai appris les répliques de Rebecca par cœur. Dans la salle d'expérimentation, j'ai commencé par faire plusieurs poses sur le lit à des rythmes et des durées différentes. Après un moment, je suis descendue du lit et j'ai marché très calmement vers l'endroit où était placée la chaise que j'utilisais pour me déshabiller et poser mes vêtements. Je l'ai prise et l'ai transporté de l'autre côté de la salle pour la déposer « pas trop près » de celle où est supposément assis Mr Gwyn. Je m'y suis assise. Avec une voix posée, tranquille, je disais mon texte, je parlais à un Mr Gwyn que personne ne voyait, mais qui était là devant moi. J'ai alors réalisé, une après l'autre, toutes les actions présentes dans cet extrait du texte : *se pencher, lentement lui retirer sa veste, déboutonner sa chemise, la lui ôter et la plier, ne pas bouger, reculer un peu et me baisser, défaire les chaussures, etc.*

Lors d'une présentation de l'état de ma recherche-crédation à la fin de la deuxième résidence, j'ai décidé de mettre à l'essai ce tableau. Au moment de le performer, je me suis dirigé vers Thierry Gauthier, le concepteur de la bande sonore, qui assistait à la présentation. Je l'ai pris par la main et l'ai conduit lentement vers la chaise de l'écrivain. Il était surpris. Je sentais la texture de sa main, sa chaleur corporelle, le rythme de ses pas, la différence de hauteur entre lui et moi. Je l'ai doucement assis dans la chaise de l'écrivain (figure 4.8).

Figure 4.8 *Le temps d'être. Agir pour la justice.*



Je suis revenue sur mes pas. J'ai pris la chaise placée à côté de celle que j'utilisais pour me déshabiller et l'ai placée pas trop loin de celle où était maintenant assis Thierry Gauthier devenu Jasper Gwyn. Cela prenait le temps que cela devait prendre. J'étais consciente de la curiosité des autres personnes dans la salle. Ils étaient clairement dans l'attente de ce que j'allais faire, de ce qui allait arriver. J'ai continué à faire une après l'autre chacune des actions du tableau. Je prenais mon temps, je faisais attention à la précision de chaque geste, je suivais le rythme des actions,

j'étais absorbée par ma tâche. C'était comme si j'apprivoisais un animal sauvage. C'était notre temps à nous, plus rien n'existait autour. Évidemment j'étais très proche de Thierry, de son corps. J'établissais une relation très intime avec lui, surtout au moment de délayer ses souliers, d'ôter ses chaussettes. Pour le rassurer, j'ai souri et pour le remercier, j'ai passé doucement mes mains sur ses pieds. À la fin, Thierry était torse et pieds nus. Ses vêtements parfaitement pliés et rangés par terre à côté de la chaise. Je lui ai alors lancé :

– *C'est bien mieux comme ça. Voilà qui est beaucoup plus juste.*

Je me suis ensuite levée pour me diriger vers mes vêtements. Je me suis rhabillée lentement et je suis sortie.

Ce qui m'intéresse dans cette séquence d'actions est le fait que Rebecca prend possession de ses moyens et d'elle-même. Après avoir repris le pouvoir sur son corps et s'être révoltée, elle se permet de prendre le contrôle de la situation. Elle s'est décidée à agir en rétablissant le rapport entre elle et Jasper Gwyn. Un rapport qu'évidemment elle considérait injuste. Tel que souligné par Arendt (1983), « l'action établit toujours des rapports et par conséquent a une tendance inhérente à forcer toutes les limitations, à franchir toutes les bornes » (p. 249). Il est intéressant de noter que l'action de Rebecca (et la mienne) était accompagnée de la prise de parole. Nous n'étions pas supposés de parler, cependant nous voulions « faire voir en parole et en acte » notre individualité (p. 256). Le monde des possibles devient réalité « lorsque la parole et l'acte ne divorcent pas, lorsque les mots ne sont pas vides ni les actes brutaux, lorsque les mots ne servent pas à voiler des intentions, mais à révéler des réalités, lorsque les actes ne servent pas à violer et détruire, mais à établir des relations et créer des réalités nouvelles » (p. 260).

4.3.5 Préciser les gestes

J'ai consacré la majorité du temps de la dernière résidence (21 au 25 octobre 2019) à l'Agora Hydro-Québec, à affiner l'aspect performatif de la recherche-crédation. J'ai engagé Danae Serinet Barrera, jeune interprète en danse contemporaine, en tant que coach de mouvement. Nous avons discuté en détail de chaque tableau afin qu'elle puisse me donner les indications nécessaires pour épurer les mouvements corporels. L'objectif étant de travailler sur la temporalité des mouvements, des actions et des gestes : instant, durée, attente, vitesse, longueur, simultanéité. Aussi, je lui ai demandé d'observer les déplacements du corps autant dans les mouvements plus « dansés » que dans les actions quotidiennes. En résumé, je devais faire plus attention aux mouvements parasites, marquer clairement les temps d'arrêt, préciser les directions des déplacements, surveiller le regard (la direction, l'intention), bien contrôler les mouvements qui se voulaient lents.

Nous nous sommes attardées à décortiquer les mouvements « dansés » et les gestes « quotidiens », en particulier ceux que je faisais pour mesurer l'espace (voir section 4.3.1). Cela me permettrait d'expérimenter la façon de me déplacer et de respirer plus librement. Nous avons analysé les transferts de poids pour trouver comment faciliter mes déplacements. Dans l'action « rassembler des parties de moi-même » (voir section 4.3.2), les gestes étaient saccadés et je devais me concentrer sur les articulations de mon corps. Un après l'autre, les mouvements de chacune des parties de mon corps s'accumulaient. J'enregistrais les impulsions des doigts, du poignet, du coude, des épaules, des côtes, du plexus, des hanches, des genoux, de la cheville, les articulations des orteils. Il était clair pour moi que je n'étais pas seulement une « exécutante » des gestes. Laurence Louppe (1997), en se référant à la danse nous rappelle « que l'interprète contemporain se veut un “producteur” du geste qui

l'inscrit dans sa propre histoire, un corps au travail dans une pensée, où il se reconnaît » (p. 248).

Les rythmes s'accumulaient du haut vers le bas du corps, et vice versa... l'objectif était de réussir à initier les mouvements dans chaque articulation pour ensuite les développer vers une translation. L'agitation de la cheville ne devait pas me faire oublier le tressaillement de la pointe des doigts. La cadence augmentait naturellement, je me laissais aller, je ne pensais à rien. J'étais là, dans le moment présent. À ce moment-là je ne disposais d'autre chose (couleurs, papier à dessiner, bois à graver), le médium était mon corps. « La danse est un art qui s'exerce à partir de si peu de chose : matière de soi, organisation d'une certaine relation au monde. » (Louppe, 1997, p. 245) L'activité du corps se devait d'être le résultat d'une impulsion, non d'une anticipation. En général, le rythme commençait lentement, allait en crescendo pour ensuite redevenir lent et finalement s'arrêter. Cela me permettait de passer d'une action à une autre. Le rythme était important. Par exemple, dans l'action de lancer les livres par terre (voir section 4.4.3), il était primordial de trouver le bon tempo comme la juste force pour exprimer ma rage. Le propos du geste était à la base de cette action. Chaque fois que je lançais un livre, je devais le faire avec une intention précise. Selon Louppe (2019) le propos est de l'ordre « de l'intentionnel [...]. Il ne peut se dévoiler que dans le courant de la mise en chantier » (p. 257). En effet, c'est au cours des improvisations en atelier que le propos de cette action a surgi et s'est précisé.

Chacune des poses fixes a également été travaillée : les différents rythmes, la durée de chaque pose et le temps d'arrêt entre chacune d'elles. Je devais être consciente de tout mon corps. Par exemple, ne pas oublier mon dos. C'était important puisque le

public est partout autour de moi. Il y avait des moments où l'on perçoit seulement le remuement de mon dos à cause de ma respiration. À certains moments, d'autres parties de mon corps comme le bras, la main ou la hanche, étaient au premier plan. Ainsi, le texte de *Mr Gwyn* devient comme « une partition originale qui se rejoue dans les présences, les corps, les volumes, comme pour en révéler de sombres, des ponctuations jusque-là inaperçues » (Louppe, 1998, p. 90). Même si le texte est donné d'avance (le roman), l'écriture de l'installation performative *Le temps d'être* s'est faite dans et avec le corps, sa mémoire, ses angoisses, ses douleurs, son vécu. L'écriture corporelle « a trouvé et pensé dans le corps lui-même la trame de son propre langage » (p. 91).

À l'instar de Baricco, en précisant l'écriture corporelle, Danaé et moi faisons l'éloge de la patience, nous créons du temps. Selon Louppe (1998)

« La fonction syntagmatique renvoie à une des opérations les plus importantes de la médiation artistique : la construction d'un vecteur temps, qui rassemble dans l'artefact d'un continuum des événements hétérogènes, ce « flux unitaire du récit », cher à Paul Ricœur et assimilé par lui (ainsi que le fait Mary Wigman du temps chorégraphique) à une activité de *tissage* » (p. 91-92).

En gardant la comparaison, je dirai que dans *Le temps d'être*, tel qu'expliqué à la section (4.2.1), il s'agissait d'une activité de « broderie ».

4.4 La manipulation des objets : percevoir le temps

Tel qu'énoncé plus haut, dans mes installations performatives, le public se trouve face, ou plutôt entouré d'éléments scéniques, placés dans l'espace comme des objets, des œuvres visuelles. Ces objets sont mis en relation d'abord entre eux, puis avec moi et avec le public durant la performance. D'autres objets sont également intégrés dans l'espace, tout au long de la performance, pour réaliser et nourrir des actions.

Ces objets ne sont pas dans l'installation pour représenter quelque chose, en tant que signes, mais pour être intégrés aux actions corporelles. Simultanément, ces actions donnent sens aux objets. Ainsi, lors de la performance, les post-its, les livres et le marc de café ne renvoient qu'à eux-mêmes. Ils sont au service de l'action, de la manipulation : les coller au plancher, les lancer, faire un autoportrait. Ces manipulations « permettent le lien avec un réel immédiatement opératoire. Le performeur ne construit pas de signes, il fait. Il est dans l'action, et le sens émerge de la rencontre de tous ces faire » (Féral, p. 203).

4.4.1 Épingler des *post-its* sur le plancher

Durant le processus de création me sont venues à l'esprit les pages du carnet de notes épinglées sur le plancher par Jasper Gwyn :

Il eut envie d'apporter un carnet. Il le prit pas trop petit, couleur crème. Ainsi, au crayon, il écrivait quelques mots de temps en temps, puis arrachait la page pour la fixer sur le parquet avec une épingle, choisissant à chaque fois un endroit différent, comme s'il posait des pièges à souris.

À un moment donné, il écrivit une phrase, et flâna un peu à travers la pièce avant de choisir un point, par terre, non loin de l'endroit où se trouvait alors Rebecca, debout, adossée contre un mur. Il se pencha et fixa la page sur le parquet avec l'épingle. Puis il leva le regard vers Rebecca. Il n'avait jamais été aussi près d'elle, depuis qu'ils avaient commencé. Rebecca le fixait dans les yeux. Elle le faisait avec bienveillance, sans intentions particulières. Ils continuèrent comme ça à se dévisager. Leur respiration était lente, suivant le fleuve musical de David Barber. Enfin, Jasper Gwyn abaissa le regard. (MG, p. 84)

J'ai à nouveau établi une liste des actions des personnages :

Écrire quelques mots de temps en temps, arracher la page, la fixer sur le plancher avec une épingle, écrire une phrase, flâner à travers la pièce, choisir un point par terre, fixer la page et lever le regard, être là, fixer le sol, déterminer avec minutie des points sur le sol.

Durant la résidence, j'ai eu l'idée de coller des post-its sur le plancher. Des post-its de couleurs différentes : rose, bleu pâle, jaune. Pour moi, les post-its faisaient référence à la page du livre; au message écrit. Leur accumulation, nous fait voir le temps qui s'accumule, un rappel des actions que nous devons faire (souvent à un moment précis) ou que nous ne devons pas oublier de faire. Je les ai tous collés sur le sol, en prenant soin d'occuper tout l'espace du studio et en choisissant de points que je déterminais « avec une minutieuse attention » (MG, p. 84).

À partir du moment où j'ai placé les post-its et le café, j'ai continué à travailler conformément aux actions suivantes tirées du chapitre 29 :

Prisonnière de ces bouts de papier, Rebecca prit l'habitude, les jours suivants, de se déplacer en dessinant des trajectoires qui la menaient de l'un à l'autre, comme si elle cherchait le contour de quelque forme. Elle ne s'arrêtait jamais pour les lire, elle tournait juste autour. Lentement Jasper Gwyn vit changer son attitude, sa façon de se dévoiler, ses gestes de moins en moins prévisibles. C'était peut-être le septième, ou le huitième jour, quand tout à coup il la vit s'animer sous ses yeux d'une beauté surprenante, sans faille. Cela ne dura qu'un instant, comme si elle savait pertinemment jusqu'où elle s'était aventurée, et qu'elle n'avait pas l'intention de s'y attarder. Aussi, décala-t-elle son centre de gravité, levant une main pour arranger ses cheveux, et redevint imparfaite ». (MG, p. 84-85)

Se sentir prisonnière de ces bouts de papier, se déplacer en dessinant des trajectoires qui menaient de l'un à l'autre comme si elle cherchait le contour de quelque forme, elle ne s'arrêtait jamais pour les lire, elle tournait juste autour, faire des gestes de moins en moins prévisibles, décaler son centre de gravité, lever une main pour arranger ses cheveux.

J'ai commencé par m'approcher des bouts de papier pour les froter avec les orteils, comme si j'essayais d'effacer les traces laissées par un crayon. J'ai répété cette action sur plusieurs post-its en la réalisant avec beaucoup d'application, très consciente des gestes. À un moment donné, j'ai commencé à sauter d'un papier à l'autre à un rythme lent en faisant attention, mais peu à peu j'ai pris confiance et je sautais de l'un à l'autre très rapidement, me laissant guider par la vitesse et par l'impulsion de mon corps. Après un bon moment, j'ai commencé à dessiner les contours des formes entre les morceaux de papier. Je courais entre les espaces laissés par les bouts de papier. C'était amusant. Je suis devenue la petite fille qui jouait dans la rue à la marelle, à la corde à danser, à la tag, à cache-cache (figure 4.9). Je passais le temps. J'étais là, présente, à me concentrer sur l'action d'occuper l'espace entre les bouts de papier, « en dessinant des trajectoires sans jamais m'arrêter » (MG, p. 84).

Figure 4.9 *Le temps d'être. Les post-it*



4.4.2 Faire mon autoportrait avec du marc de café

Une des stratégies dont se sert Alessandro Baricco pour faire sentir aux lecteur et lectrices le passage du temps dans le récit est d'énumérer les objets accumulés par Jasper Gwyn dans sa vie quotidienne :

Dans le petit hôtel andalou, Jasper Gwyn demeura paisiblement, durant soixante-deux jours. Au moment de régler sa note, il avait en frais supplémentaires soixante-deux tasses de lait froid, soixante-deux verres de whiskey, deux appels téléphoniques, une facture de teinturerie plutôt salée (cent vingt-neuf pièces) et la somme correspondant à l'achat d'un transistor — ce qui jette une certaine lumière sus ses inclinations. (MG, p. 15)

[...] Il semblait heureux, tranquille, au milieu des restes de ses dîners, pas rasé, les cheveux ébouriffés par des nuits passées à même le sol. (MG, p. 102)

Dans cet extrait, le narrateur nous révèle les habitudes et les manies de Jasper Gwyn, comme pour nous montrer des fragments de son portrait. Je me suis alors demandé comment je pourrais montrer le passage du temps en me révélant au public. Je viens de Colombie, je ne bois pas de whisky, mais je consomme une bonne quantité de café par jour. Ainsi, j'ai commencé à accumuler tout le marc de café de chacun des cafés pris chaque jour à partir du 15 avril 2018. Je devais trouver la bonne façon de le conserver. En effet, le marc est humide quand il sort de la cafetière donc, il moisissait vite. J'ai commencé alors à le collecter dans un petit contenant durant deux ou trois jours. Après je le défaisais et passais à un contenant plus large. Je profitais du soleil de l'été pour le faire sécher dans un plateau en métal. Parfois, pour bien le déshydrater, je le mettais au four à basse température pendant deux heures. J'ai accumulé presque 3200 grammes de café.

À un moment de l'expérimentation, après avoir déposé par terre les post-its, j'ai eu l'idée de déposer un peu de café sur chacun des *post-its* collés sur le plancher, comme une sorte d'écriture. La cafédomanie ou caféomanie est un art divinatoire qui permet de présager l'avenir en interprétant les signes laissés dans le marc de café. J'ai un souvenir net de la façon que ma mère avait de pencher la tête sur une tasse de café pour nous lire, à mes sœurs et à moi, notre avenir dans le fond de la tasse.

Je souhaitais par mes actions faire plus concrètement référence aux portraits qui avaient amené Jasper Gwyn à devenir copiste. *Entrevoir son portrait, se dévoiler et se rapprocher*. Ces trois idées me trottaient dans la tête. Un jour, je regardais les photos de mes recherches sur mon téléphone portable. Il y avait une photo que j'avais prise du marc de café que j'avais récolté. Avant de prendre la photo du marc de café, je l'avais moulu pour qu'il soit plus fin et je l'avais pressé avec la paume de la main dans le contenant pour le faire sécher.

C'était une journée d'été, donc j'ai pris la photo à l'extérieur. En la regardant, j'ai été très impressionnée de la clarté de l'impression de ma main sur le marc de café. Le contraste de la lumière donnait à voir une image tridimensionnelle de ma main. Je me suis amusée à laisser toutes sortes de traces de mes mains dans le marc de café. Plus tard, dans le studio, j'ai placé une taie d'oreiller sur le plancher et j'ai laissé tomber une bonne quantité de marc de café à travers une passoire pour qu'il se dépose uniformément sur la surface blanche. Cela m'a fait penser aux grandes quantités de sable que nous criblions pour construire notre maison à Bogotá. Je me suis agenouillée et d'un geste précis, j'ai laissé l'empreinte de mon visage dans le marc de café. Le résultat évoquait non seulement les portraits que Jasper Gwyn avait vus dans la galerie, mais aussi les masques précolombiens et les objets en terre cuite

fabriqués par les artisans et artisanes colombien-nes. La taie d'oreiller faisait référence à la page blanche du livre et au papier photographique ou d'impression. Le café rappelait mon pays d'origine, mon identité. Le tout exprimait le passage du temps. J'étais très satisfaite du caractère synthétique de cette image (figure 4.10).

Figure 4.10 *Le temps d'être*. Faire mon autoportrait dans du marc de café.



En relisant le texte de Baricco, j'ai constaté qu'à la page 83, le narrateur décrit la véritable première rencontre entre Rebecca et Jasper Gwyn dans l'espace de l'atelier :

Avant de partir, Rebecca traversa la pièce et alla se planter à l'endroit précis où Jasper Gwyn s'était recroquevillé, dans un coin, assis par terre. Elle s'assit à côté de lui, jambes tendues, cachant ses mains entre ses cuisses, l'une contre l'autre, paumes vers l'extérieur.

Elle ne se tourna pas vers lui, elle était là simplement, la tête appuyée contre le mur. Jasper Gwyn se laissa alors envahir par sa proximité tiède, et son parfum; jusqu'à ce que Rebecca se lève, se rhabille et s'en aille. (MG, p. 84)

Après avoir laissé l'empreinte de mon visage sur la taie d'oreiller, j'ai réalisé les actions telles que dans le paragraphe cité ci-dessus. J'ai traversé l'espace, je me suis assise par terre près d'une chaise du public, jambes étendues, cachant mes mains entre mes cuisses l'une contre l'autre vers l'extérieur. Je me suis levée, je me suis rhabillée et je suis sortie. À ce moment, il était clair que mon intention était de faire comprendre peu à peu au public que Mr Gwyn était chaque personne qui regardait la performance. Mr Gwyn *est* le public. C'est pourquoi je me suis approchée d'une chaise dans laquelle, au moment de la représentation, serait assise une personne du public. J'allais choisir une chaise au hasard. Aussi, avant de me lever, je m'assurerais de me laisser envahir par la proximité tiède de son parfum.

4.4.3 Lancer les livres par terre

À la page 80, Baricco décrit comment Mr Gwyn a passé la soirée de la première journée de son nouvel emploi. En fait, Jasper Gwyn ne s'est pas présenté à l'atelier pour sa première séance de travail avec Rebecca. C'est ainsi qu'il a décidé délibérément de réaliser toute une série d'actions, comme un rituel, pour passer le temps. Entre autres, il est question de trois livres auxquels il allait consacrer sa soirée : un roman de Bolaño, l'intégrale des histoires de Carl Barks avec Donald Duck et le *Discours de la méthode* de Descartes. Il faut dire que la littérature est au centre de la vie, et de la crise, de Jasper Gwyn. Il est journaliste, il écrit des livres, il veut devenir copiste.

Baricco aussi s'intéresse à la littérature comme production artistique. D'ailleurs, en 2015 il publie le livre *Une certaine vision du monde* qui porte sur cinquante livres qu'il a lus et aimés entre 2002 et 2012.

[...] Il prit sa douche, mit un disque de Billie Holiday et prépara son dîner, en réchauffant à feu doux une crème de lentilles qu'il nappa ensuite de parmesan râpé. Quand il eut fini de manger, il laissa tout sur la table et s'étendit sur le canapé, après avoir choisi les trois livres auxquels il consacrerait sa soirée. Il avait un roman de Bolaño, l'intégrale des histoires de Carl Barks avec Donald Duck et le *Discours de la méthode* de Descartes. Dans le lot, au moins deux avaient changé la face du monde... (MG, p. 80)

La Dynastie de Donald Duck est composée de 24 volumes constituant l'intégralité de l'œuvre de Carl Barks, l'auteur le plus réputé et le plus talentueux des aventures de Donald, créateur de nombreux personnages dont l'incomparable Picsou (Walt Disney). Aventures, mystères et magie sont bien sûr au rendez-vous de ces histoires, mais aussi humour, amitié et cacophonies familiales. En introduction, chaque volume propose un appareil critique de l'œuvre de l'auteur, et chaque histoire est précédée d'une courte fiche d'identité bibliographique permettant de la replacer dans le contexte de sa première publication.

Le Bolaño auquel fait référence Baricco est Roberto Bolaño, un écrivain né au Chili en 1953 et mort à Barcelone en 2003. En 1968, il part avec sa famille au Mexique, avant le coup d'État. En 1973, il retourne au Chili, est emprisonné et libéré. Bolaño quitte le pays et, pour l'essentiel de sa vie jusqu'aux années 1980, il vit en vagabond entre le Chili, le Mexique, le Salvador, la France et l'Espagne. Bolaño a fait toutes sortes de petits métiers et il était de gauche. Peu avant sa mort, Bolaño achève un

énorme roman de 1000 pages, intitulé *2666*. Dans son livre *Une certaine vision du monde* (Gallimard, 2015), Alessandro Baricco fait référence à *2666* de Bolaño.

2666 est le dernier roman écrit par Roberto Bolaño. Il a été publié de manière posthume en 2004 et aussitôt salué par la critique internationale. De l'Europe en ruines jusqu'au désert du Sonora à la frontière du Mexique et du Texas, hanté par les meurtres non résolus de centaines de femmes à Ciudad Juárez (Santa Teresa, dans le roman), *2666* étire la littérature et incarne ce qu'elle a de plus essentiel : relever le défi de dire l'horreur, la mort, l'absence de sens, mais aussi l'amour. Voilà, j'ai trouvé un mince fil rouge entre Baricco, Jasper Gwyn (Bolaño) et moi : les femmes assassinées à Ciudad Juárez.

4.4.3.1 Ranger les livres

Rebecca était dans son bureau quand elle a découvert que le portrait inséré dans *Trois fois dès l'aube* était l'autoportrait de Jasper Gwyn. Elle était surprise et elle cherchait quelque chose à faire :

Elle [Rebecca] se leva et chercha un geste à faire. Quelque chose de simple. *Elle se mit à ranger des livres qui traînaient un peu partout, à travers l'appartement. Elle se limitait à les regrouper en petites piles, du plus grand au plus petit.* En même temps elle se remémorait la douceur tardive de Jasper Gwyn, et la faisait tourner dans sa tête, pour le plaisir de l'observer sous tous les angles. Elle était plongée dans la lumière d'un bonheur étrange qu'elle n'avait jamais éprouvé, et qu'il lui semblait pourtant avoir porté en elle pendant des années, en attendant qu'il veuille bien éclore... (MG, p. 173-174)

Dans ce fragment que j'ai souligné, je suis inspirée par les actions de *ranger des livres qui traînaient un peu partout, à travers l'appartement* et de *les regrouper en petites piles, du plus grand au plus petit*. Passionnée de littérature, je possède aussi une grande bibliothèque de livres de toutes sortes, accumulés durant les trente dernières années. Je me suis amusée à faire une colonne de livres (figure 4.11). Quand la colonne était trop haute, les livres tombaient. J'ai alors ramassé les livres et j'ai en a fait plusieurs piles.

Figure 4.11 *Le temps d'être*. Quatre piles des livres.



J'ai donc eu l'idée de délimiter l'espace performatif avec quatre piles de livres placées dans les quatre coins de l'aire de performance. Mon intention était non seulement de définir l'espace, mais aussi d'évoquer l'activité de Jasper Gwyn d'écrire des livres et d'intégrer l'écriture dans l'espace de l'installation. Ici il est important de souligner qu'il s'agissait aussi d'un élément autoréférentiel puisque tous les livres provenaient de ma bibliothèque personnelle et un bon nombre étaient des albums de bandes dessinées et des livres appartenant à mes enfants, collectionnés durant plusieurs années.

4.4.3.2 Exprimer sa rage

Vers la fin de la deuxième résidence, j'ai travaillé à partir du segment suivant du texte :

Il restait une dizaine de jours avant la fin du contrat. Quand Rebecca est entrée à l'atelier, elle a découvert deux autres hommes dans l'atelier. Elle était en colère contre Jasper Gwyn. Alors, elle, pour la première fois que tout cela avait commencé, parla.

Deux hommes, il y en avait un autre, assis sur la première marche de l'escalier qui montait à la salle de bains.

Rebecca haussa le ton de sa voix et dit que ce n'était pas dans le pacte, sans toutefois préciser à quoi elle se référait. Elle dit encore qu'elle se considérait libre d'arrêter quand elle le souhaitait, et que s'il pensait que pour cinq mille livres il pouvait tout se permettre, il se mettait le doigt dans l'œil. Puis elle resta plantée là, immobile, parce que Jasper Gwyn n'avait pas l'air de vouloir répondre.

– Quel plan de merde! lâcha-t-elle, en s'adressant surtout à elle. (MG, p. 95).

J'ai commencé l'exploration corporelle en prenant différentes poses sur le lit, à des rythmes et à des intensités différentes. Après un bon moment je me « mettais en colère » et commençais à dire le texte ci-dessus que j'avais adapté à la première personne :

– Ce n'était pas le pacte. Je me considère libre d'arrêter quand je veux. Si vous pensez que pour cinq mille livres, vous pouvez tout vous permettre, vous vous mettez le doigt dans l'œil... quel plan de merde!

Je n'étais pas très satisfaite de cette action, je n'avais pas vraiment l'impression d'exprimer ma colère contre Jasper Gwyn en disant ces lignes. Comment faire ? Comment exprimer ma rage contre la malhonnêteté, l'injustice ou l'abus du pouvoir ? Comment crier avec tout mon corps et non seulement avec ma voix ? J'ai déjà vécu des situations similaires : j'ai déjà vu quelqu'un frapper, se jeter par terre, cogner des murs, casser des fenêtres, brûler des autobus, lancer des pierres, jeter des assiettes par terre... c'est cela! jeter des assiettes par terre. J'ai choisi de prendre dans mes bras chaque pile de livres posée sur le plancher et j'ai commencé à les lancer un par un sur le plancher. Je me promenais dans l'espace en lançant chaque livre. J'ai commencé tranquillement, mais avec détermination. Le plancher de la salle était en béton. Les livres sont de différentes grandeurs et épaisseurs, chacun fait un bruit particulier en s'écrasant sur le plancher.

Au fur et à mesure que l'action avance, les gestes sont de plus en plus déterminés et violents. Les bandes dessinées produisent un son très intense et sec en touchant le plancher parce qu'elles ont une couverture rigide. Les livres épais et à couverture molle émettent un son lourd et sourd. Cette action prend un bon moment puisqu'il y a une centaine de livres. Mon corps est complètement engagé dans l'action parce que

les piles sont lourdes et que j'ai le temps de passer par toutes sortes d'émotions en la réalisant. Au moment de finir de lancer les livres, je suis très irritée et exaspérée. J'enchaîne alors une improvisation avec l'extrait suivant :

Elle alla s'asseoir sur le lit, tout habillée, et pendant un bon moment ne bougea plus.

Il y avait cette musique de David Barber. Elle décida de ne pas avoir peur.

C'était à eux, le cas échéant, d'avoir peur d'elle.

Elle se déshabilla avec des gestes secs, se leva et commença à marcher dans la pièce [...] Elle s'imagina en domestique dans un château le soir, éteignant les chandelles dans toutes les pièces [...] Elle ralentit le pas et la dureté de son regard s'estompa [...] Elle retourna s'allonger sur le lit et plongea la tête dans l'oreiller, en fermant les yeux. Elle n'éprouvait plus de colère, et s'étonna même de sentir une sorte de sérénité l'envahir; elle attendait cela depuis des jours [...] Elle ouvrit les yeux, craignant qu'il ne soit tard. Dans l'atelier il n'y avait plus personne. À côté du lit, une chaise, une seule. Elle l'affleura en sortant. Lentement du dos de la main. (MG, p. 95-96)

Mon but dans ce tableau était de faire voir l'évolution des émotions de Rebecca et de moi-même : la curiosité, l'incertitude, la méfiance, la prise de conscience, l'angoisse, la colère, le bouleversement, l'affirmation, la sérénité, le calme, etc. Sur le lit, j'ai cherché dans plusieurs directions le regard du public. J'ai enchaîné plusieurs poses anxieusement; j'ai regardé nerveusement dans deux autres directions de la salle et je faisais une autre pose. Je voyais qu'il y avait plusieurs hommes dans la salle qui me regardaient. Je sentais leur présence. Après un moment, je me suis calmée. Je m'imaginai en domestique dans un château le soir, je voyais une chandelle sur chaque livre lancé sur le plancher. J'ai levé mon tronc et mes jambes, j'étais pliée en

deux. J'ai regardé tour à tour chacun des livres et j'ai éteint chacune des chandelles. Réaliser cette action a pris un bon moment (figure 4.12).

Figure 4.12 *Le temps d'être*. Lancer des livres par terre.



4.5 L'abolition de la distance et les images en mouvement

Des bandes vidéographiques ont été intégrées à l'installation et aux actions performatives. Elles servent à marquer le décalage spatial et temporel entre l'intérieur (espace intime, présent) et l'extérieur dans le tableau où je mesure l'espace; à réintroduire le réel dans la scène (je suis en train de courir dans un parc) et à me rapprocher du public ou plutôt à l'attirer vers moi en agissant sur ses sens (l'ouïe pour le tableau où je murmure et la vue / le toucher pour le tableau Le regard de l'écrivain). J'ai ainsi réalisé, avec l'aide du cinéaste Andrés Salas, plusieurs courts

vidéos qui ont été projetés sur les deux rideaux-écrans. Cela donnait à voir la performance sur l'écran et la performance sur scène simultanément, mais dans des temporalités différentes marquant les différentes distances entre le public et moi. Selon Féral (2011), la scène actuelle « a perdu la narration et la suprématie du texte en même temps que s'est dissipée toute matérialité d'un personnage même fictionnel. Le performeur y a appris à se mettre en scène, à se mettre en jeu, en signes dans son rapport au réel » (p. 279).

Le mot *vidéo* correspond à la conjugaison au présent de la première personne du singulier du verbe latin *videre, video* que signifie « je vois ». Avec un accent, vidéo fait référence à l'ensemble des techniques permettant la visualisation ou l'enregistrement d'images animées sur un support électronique. (<http://www.dicolatin.com>). Nous utilisons la vidéo comme matériel faisant partie de la vie quotidienne, comme une technologie capable de reproduire notre environnement et d'affecter nos sens et notre sensibilité. Une image en mouvement peut être ralentie, accélérée, arrêtée. On peut aussi la manipuler : la fragmenter, la découper, la superposer, etc.

Dans le cas de la présente recherche-crédation, l'introduction de la vidéo m'a permis de diminuer, dans la durée de la performance, la distance entre le public et moi pour arriver au tableau final dans lequel j'entre en contact physique avec une personne choisie parmi l'assistance. Pour Jasper Gwyn, écrire un portrait impliquait une certaine durée (p. 58) et un chemin long à parcourir (p.59) :

Au fil de jours elle se surprit à désirer qu'il s'approche, et souvent, son obstination à rester collé au mur, réticent à cueillir ce qu'elle lui aurait accordé sans aucune difficulté, la frustrait. Aussi arrivait-il que ce soit elle qui s'approche, mais ce n'était pas simple, il fallait être capable d'éviter tout comportement pouvant s'apparenter à une tentative de séduction — elle en venait à être brusque, dans ses

gestes et inexacte. C'était toujours lui qui rétablissait une distance indolore. (MG, p. 92)

La question de l'intime peut être reliée aux travaux de Palo Alto, et plus spécifiquement, à ceux d'Edward T. Hall., qui traite de la perception humaine de l'espace social et personnel. Selon l'auteur, les sentiments réciproques éprouvés par deux interlocuteurs constituent un déterminant majeur dans l'élaboration des distances. Dans le chapitre dix intitulé *Les distances chez l'homme*, de son ouvrage « La dimension cachée » (1971), Hall distingue quatre types de distance, tout en précisant qu'il s'agit de généralisations et que les perceptions sont susceptibles de varier selon la personnalité, les cultures, etc. Chacune de ces quatre distances comporte les modalités *proche* et *lointaine* (p. 143-157) :

La distance intime (de 0 à 40 cm) : relation d'engagement proche, voire envahissant, avec un autre corps. La présence de l'autre est alors imposée dans notre *sphère intime* et notre système perceptif s'en trouve modifié (vision déformée, odeur et chaleur du corps de l'autre ressenties). Cette distance se caractérise par un contact physique très présent et par le peu de paroles prononcées (p.147).

La distance personnelle (de 45 à 125 cm) : sphère ou bulle protectrice permettant de s'isoler des autres. C'est une distance fixe séparant les individus, dans laquelle peu de surface corporelle est mise en contact. La relation passe essentiellement par le verbal (p.150).

La distance sociale (de 1,20 à 3,30 m) : instance plutôt impersonnelle, dans laquelle les détails visuels intimes du visage ne sont plus perçus et les contacts corporels sont éphémères (ex. : tapotement d'épaule) et ritualisés. Le corps devient essentiellement un soutien conversationnel (p.152).

La distance publique (de 3,60 à plus) : le contact corporel n'intervient plus et il n'y a pas forcément d'interaction recherchée. L'essentiel de la communication est assuré par des gestes précis comme une meilleure articulation de la voix ou un rythme ralenti (p. 155).

4.5.1 Se confondre avec le paysage

J'ai alors décidé de mener une recherche plus approfondie sur l'espace : le visiter, le voir, le sentir, l'expérimenter. J'ai profité d'un voyage à Banff pour prendre des photos : les paysages, l'espace et les montagnes à Banff sont immenses. Je n'ai jamais vu quelque chose de semblable. J'ai visité des paysages montagneux spectaculaires au Mexique, en Colombie, au Pérou, en Europe. Mais les montagnes Rocheuses appartiennent à une autre catégorie. Il avait neigé et cela donnait au paysage une ambiance féérique. En Amérique du Sud, le vert des montagnes et les couleurs de la végétation nous éblouissent; à Banff c'était le blanc de la neige et les tonalités de la pierre grise. J'ai marché jusqu'au sommet d'une montagne près du Banff Center.

De retour à Montréal, j'avais l'intention de prendre des photos de Montréal, je voulais visiter les lieux recommandés par le guide Montréal Insolite. Cependant, je me suis dit que cela faisait très longtemps que j'avais l'intention de classer les photos des multiples voyages que j'avais effectués. J'ai décidé de revisiter les archives photographiques de mes voyages : Paris, Prague, Berlin, la Colombie, Vienne, Amsterdam... J'ai fait un choix de photos représentatives de chaque lieu. Je suis partie à la recherche de l'espace, pas dans le présent ou dans le futur, mais dans le passé. Le souvenir de l'espace et du vécu dans l'espace.

Durant les explorations corporelles à partir du texte de Baricco, j'ai déposé ma tête sur l'oreiller pendant un long moment, et des souvenirs de la Colombie me sont revenus : des images de paysages, de forêts, de villages, de montagnes, de cascades, de fleurs de bananiers, des cieux. Je suis retournée à la collection de photos que j'avais classées. J'ai alors décidé de projeter sur l'écran-rideau placé côté cour des photos fixes de paysages colombiens pendant que j'avais la tête posée sur l'oreiller. Les photos projetées de cette manière évoquaient des images mentales, des souvenirs d'autres lieux, d'autres temps (voir Appendice G, documentation vidéo du 9'22'' à 13'27''). Combien mesurent ces espaces ? Je me suis levée du lit et j'ai marché vers l'écran pour mesurer l'espace (figure 4.13).

Figure 4.13 *Le temps d'être*. Se confondre avec le paysage.



Un peu après, je me suis placée derrière le même rideau latéral sur lequel été projetée une photo. Ici, encore, le public est transporté dans d'autres lieux, d'autres temps. Lors de la présentation de l'installation performative, la photo a été changée par la projection au ralenti d'une vidéo montrant la ville de Bogotá la nuit. Les lumières de la ville me submergent : je deviens paysage. Pour arriver à faire le portrait de quelqu'un, Jasper Gwyn souhaitait pouvoir « le regarder comme un paysage jamais vu » (MG, p. 63). Derrière l'image en mouvement projetée, j'ai livré en direct le récit de mes souvenirs d'enfance et du temps vécu à Bogotá : *Le temps, c'est complexe, le temps. À un certain moment de ma vie, et encore aujourd'hui, je suis obsédée par le temps...* (voir p. 38-41).

4.5.2 Murmurer des souvenirs

Ce même jour, à un moment donné, elle s'est mise à murmurer, à voix basse, couchée sur le lit. Jasper Gwyn ne pouvait entendre ses mots, et ne voulait pas. Mais elle continua durant plusieurs minutes; elle souriait de temps en temps, ou redevenait silencieuse, puis reprenait. Elle semblait raconter quelque chose à quelqu'un. En parlant, elle faisait glisser de haut en bas la paume de ses mains sur ses jambes étendues. Quand elle se taisait, ses mains s'arrêtaient. Sans même s'en apercevoir, Jasper Gwyn finit par s'approcher du lit, comme s'il cherchait à capturer un petit animal et qu'il se trouvait à quelques pas de son terrier. Pour seule réaction, elle abaissa le ton de sa voix, et continua à parler, mais bougeant à peine les lèvres, dans un frémissement qui cessait parfois, puis reprenait ». (MG, p.85)

Dans cet extrait, il y a une grande précision dans l'ordre des actions. Les gestes sont clairs et délicats. Il y a un souci dans la description et la synchronicité des actions. J'ai été très inspirée par la relation entre les sens de la vue (le regard de l'écrivain), de l'ouïe (les murmures de la modèle) et du touché (les mains de Rebecca

qui glissent sur ses jambes et s'arrêtent). La suspension du temps, les silences, le temps qui reprend avec les murmures.

J'ai commencé à improviser sur le lit en faisant des poses dont les rythmes et les longueurs étaient variés : des poses longues, courtes, rapides, lentes. Les temps entre les poses variaient aussi. Les actions en soi n'étaient pas difficiles à réaliser : *décaler son centre de gravité, murmurer à voix basse couchée sur le lit, raconter quelque chose à quelqu'un, faire glisser de haut en bas la paume de la main, etc.* Cependant, en les faisant, je me suis rendu compte de la difficulté qu'aurait le public à écouter les murmures, à voir mes lèvres bouger ou à percevoir la simultanéité de ces actions.

J'ai filmé avec mon téléphone portable une courte vidéo de ma bouche en gros plan en train de murmurer. Après, au moment de réaliser les actions décrites ci-dessus, le gros plan de ma bouche en train de murmurer était projeté sur l'écran rideau placé au fond de la salle. L'utilisation de la vidéo m'a permis de faire voir au public un fragment de mon corps, un détail de l'action. Grâce à l'image vidéographique et le texte qui sortait de ma bouche (un murmure dont le volume du son a été augmenté), le public pouvait entendre et comprendre ce que je murmurais (figure 4.14). C'était aussi une stratégie pour faire voir aux spectateurs et spectatrices ce que l'écrivain voyait de son modèle. Mais surtout faire entendre ses pensées. J'ai choisi un fragment du texte qui aiderait à la compréhension de l'œuvre (voir appendice G, document vidéo de 58'18'' à 1'00'').

Dans le roman, ce que Rebecca est en train de murmurer à ce moment du récit n'est pas écrit. J'ai voulu en profiter pour dévoiler un aspect de la personnalité de Rebecca,

ses pensées, ses sentiments, ses expériences en tant que femme. C'est la raison pour laquelle j'ai choisi très soigneusement un passage du livre dans lequel Rebecca fait référence à des expériences très intimes, à son rapport avec les hommes, à son corps atypique, à des souvenirs amers et à sa difficulté de retrouver l'amour. Ici, la vidéo du corps fragmenté (la bouche) permet l'intégration du texte à travers la narration au présent d'un souvenir proche. Le public est face à une réalité augmentée puisque la projection est à une échelle plus grande autant en ce qui concerne l'image que le son.

Figure 4.14 *Le temps d'être*. Murmurer des souvenirs.



Deux mois plus tôt, il lui avait dit qu'un de ses amis voulait la prendre en photo. Ils décidèrent de se voir un soir, chez elle. Ils burent beaucoup et pour finir Rebecca se trouva nue sur le lit, avec ce gars qui la mitraillait. Ça lui était égal. À un moment donné son

connard de petit ami s'était déshabillé et couché près d'elle. Ils avaient commencé à faire l'amour. Le gars continuait à mitrailler. Suite à cela, durant quelques jours, Rebecca n'avait pas voulu voir son connard de petit ami. Mais, elle n'avait pas cessé de l'aimer pour autant.

Elle savait, du reste, que son corps la destinait toujours à des amours absurdes. Aucun homme ne s'imagine désirer un corps comme le sien. Toutefois, l'expérience avait appris à Rebecca que beaucoup le désirent en réalité, et que cela résultait souvent de quelque blessure difficile à admettre. En général, sans le savoir, les hommes ont peur du corps féminin. Dans certains cas, ils ont besoin de mépriser pour être excités, et le fait de posséder ce corps leur donne du plaisir. Il y avait presque toujours un besoin de perversion latent, comme si choisir cette beauté atypique impliquait nécessairement l'abandon des manifestations les plus simples et directes du désir. Ainsi à vingt-sept ans, Rebecca avait déjà une kyrielle de souvenirs amers, dans lesquels elle aurait eu bien du mal à retrouver la douceur naturelle d'un moment d'amour pur. Ça lui était égal. Elle ne pouvait rien y faire.

Voilà pourquoi elle restait avec son connard de petit ami. Voilà pourquoi elle n'avait pas été surprise quand Jasper Gwyn lui avait fait cette proposition. C'était exactement le genre de choses qu'elle avait appris à attendre de la vie. (MG, p. 90)

Il va sans dire que j'ai changé le texte de la troisième personne du passé composé à la première personne du singulier et; du passé composé au présent. Durant la performance, j'ai prêté une attention particulière aux pauses naturelles comme dans le texte et qui me permettaient de synchroniser le texte au mouvement de la main sur la jambe.

4.5.3 La femme qui court

Par moments, je sens la différence entre le temps présent de la performance; le désir ou l'exigence d'être là, simplement, présente, et le temps de la pensée qui part; dans

des souvenirs, des projections. À la page 85 on peut lire : « Le lendemain, tandis que Jasper Gwyn l’observait, ses yeux s’emplirent des larmes, mais ce fut un moment passager, un flux de pensées, ou des *souvenirs en fuite*. » Pour exprimer la différence des temporalités, je me suis filmé encore un fois avec mon téléphone portable en train de courir sur place. Dans la salle d’expérimentation, après quelques poses, la vidéo de ma course est projetée sur l’écran rideau derrière le lit. Je me lève, me regarde un moment sur l’écran et commence à marcher très lentement vers la projection, je continue de marcher sans hâte devant l’écran. Le contraste s’établit entre l’action sur l’écran et l’action dans la salle : entre l’espace extérieur de la course et l’espace intérieur de la salle, entre l’ambiance lumineuse de la course et la lumière tamisée de la salle, entre la vitesse de la course et la lenteur de la marche (voir appendice G, document vidéo du 1’02’’ à 1’04’’). Entre le corps présent dans la salle et la fuite, autant réelle de la course que figurative « de la pensée », « du souvenir » (MG, p. 85).

4.5.4 Le regard de l’écrivain

L’atelier du peintre y apparaissait vide et délabré, il ne présentait pas de trace d’un entretien conscient et donnait une impression de désordre irréel, car rien dans cet espace n’aurait pu, le cas échéant, être rangé. De façon analogue, la nudité des modèles ne semblait pas être l’effet d’une absence de vêtements, mais une sorte de condition originelle, antérieure à tout sentiment de honte — ou largement postérieure... (MG, p. 37-38)

Depuis le début de ma recherche, je me suis posé beaucoup de questions sur la pertinence de la nudité dans l’installation performative *Le Temps d’être*. Après plus de vingt ans de pratique artistique, il est primordial pour moi de me laisser surprendre durant le processus de création d’une nouvelle œuvre. Il arrive souvent

aux écrivain-es d'avoir l'impression de perdre le contrôle sur les personnages de leurs histoires. Dans mon cas, il arrive que ce soit l'œuvre même qui dicte le cours du processus de création. Contrairement à moi, Jasper Gwyn considérait « que la nudité du modèle était une condition indispensable » pour la réalisation des portraits (MG, p. 64).

Être nu-e devant quelqu'un ou observer une personne nue devant nous peut s'avérer une source « d'embarras profond » (MG, p. 64). Jasper Gwyn compare la réalisation d'un portrait à une « pérégrination » (MG, p. 38) qui demanderait « un temps infini » (p. 38) et dont l'objectif ultime serait de « reconduire quelqu'un chez lui » (p. 39). Le mot pérégrination est emprunté au latin *preregrinatio*, *-onis* qui désigne un voyage ou un séjour à l'étranger et spécialement, en latin chrétien, la vie terrestre considérée par métaphore comme un voyage loin du Ciel. La langue moderne emploie généralement le mot au pluriel et l'applique à des allées et venues, des déplacements incessants, un voyage à l'itinéraire compliqué, en particulier la migration de certains animaux. (Rey, 2010).

D'un côté, pour Jasper Gwyn, « La nudité des modèles ne semblait être l'effet d'une absence de vêtements, mais une sorte de condition originelle, antérieure à tout sentiment de honte — ou largement postérieure » (MG, p. 38). De l'autre côté, Rebecca « troublée, s'aperçut qu'elle prenait conscience d'être nue uniquement lorsqu'elle était seule ou qu'il ne la regardait pas. Par contre sa nudité devenait naturelle quand il l'observait, et qu'elle avait alors l'impression d'être vêtue, et accomplie, « comme une œuvre d'art » (MG, p. 92). D'ailleurs, un jour « Jasper Gwyn était assis sur une chaise, dans un angle de la pièce. On aurait dit un gardien de musée qui veillait sur une œuvre contemporaine » (MG, p. 95).

C'est-à-dire que ce processus de réalisation du portrait implique nécessairement l'abolition d'une distance entre le copiste et le modèle. Et dans mon cas, un chemin à parcourir entre le public et moi. Dans l'œuvre de Baricco (le roman *Mr Gwyn*) et dans la mienne (l'installation performative *Le temps d'être*), cette distance est autant concrète qu'émotionnelle. La distance physique correspond pour Jasper Gwyn à l'espace de l'atelier et pour moi à l'espace que j'ai créé à la salle Hydro-Québec. Aussi, pour parcourir le chemin vers chez soi, chacune des deux parties doit s'abandonner à soi-même et à l'autre :

– Cela va sans doute vous paraître idiot, mais à la fin, j'aurais attendu que vous me preniez dans vos bras. [...] d'une certaine manière vous toucher, voilà, *vous toucher*.

[...]

... toutes ces heures, où finalement on est son corps et pas beaucoup plus... toutes ces heures nous placent dans une sorte d'attente physique ultime. On attend une récompense, l'abolition d'une distance, j'ai envie de dire. (p. 120).

En fait, plus le temps avance plus la distance diminue entre le modèle et le copiste; et plus le *personnage* de Rebecca, moi, se dévoile autant extérieurement qu'intérieurement. Ainsi, lors de premières explorations corporelles, je me déshabillais et je gardais mes sous-vêtements noirs. En relisant pour la énième fois le récit de Baricco, j'ai constaté qu'à la page 83, le narrateur décrit la véritable première rencontre entre Rebecca et Jasper Gwyn dans l'espace de l'atelier. Ce moment dans le récit correspond, dans ma performance, au moment où je réalise mon autoportrait dans le marc du café (voir section 4.4.2). C'est ainsi que durant le tout premier enchaînement exploratoire, je me suis complètement dévêtue (devant le caméraman qui filmait) après avoir fait mon portrait dans le marc de café. Instinctivement j'ai

trouvé le bon moment pour faire ce geste, le moment le plus naturel, le plus approprié pour l'accomplir.

Dans le récit, les lecteur et lectrices perçoivent le passage d'une distance publique (Il était assis par terre, adossé au mur, p. 81) à une distance sociale (Il s'est assis par terre, non loin de l'endroit où Rebecca se trouvait, p. 82), personnelle (à un moment donné, il alla s'asseoir à côté d'elle, sur le lit, p. 102) et intime (Elle [Rebecca] se pencha vers lui et lentement lui retira sa veste, p. 98). Le copiste s'approche de plus en plus du modèle qui à son tour se sent exister à travers le regard de Jasper Gwyn :

Un jour il entra et Rebecca dormait. Étendue sur le lit, légèrement tournée sur le côté. Elle respirait doucement. Jasper Gwyn approcha sans bruit un fauteuil au pied du lit. Il s'assit et la regarda longuement. Comme il ne l'avait encore jamais fait. De près, attentif aux détails, aux plis de son corps, aux nuances de blanc de sa peau, toutes ces petites choses. Le but n'était pas de les graver dans sa mémoire, elles ne serviraient pas pour son portrait, mais cet exercice d'observation lui faisait découvrir une proximité clandestine qui l'aidait, en revanche, et lui permettait d'aller plus loin. Soudain Rebecca ouvrit les yeux et le vit. Instinctivement elle referma les jambes. Puis lentement elle les écarta à nouveau, retrouvant la position qu'elle venait d'abandonner — elle le fixa quelques instants, et referma les yeux. (MG, p. 87-88).

Cette séquence décrit des actions et des gestes très concrets : *se tourner de côté, respirer doucement, ouvrir les yeux, fermer les jambes, fermer les yeux, descendre du lit*. Pourtant, le plus important à ce moment du roman et de la performance est de faire sentir au lecteur ou au public la relation de plus en plus intime entre Jasper

Gwyn et Rebecca. L'écrivain abolit la distance à travers l'écriture, en décrivant ce qu'il observe attentivement pour le garder en mémoire.

J'ai commencé en explorant des poses sur le lit. J'ai essayé de prendre *une attitude différente de façon à me dévoiler avec des gestes de moins en moins prévisibles* (p. 84). Je suis plus consciente de mon corps, de chaque geste, de chaque mouvement, de la vitesse, de la lenteur, de la durée des attentes entre les poses, du mouvement de chaque partie de mon corps. À force d'évoluer dans l'espace au quotidien, je, Rebecca « ... finissait par acquérir une forme de précision dans les gestes qu'elle n'aurait jamais crue nécessaire » (MG, p. 92).

Après avoir pris plusieurs poses, je me suis étendue sur le dos, les jambes repliées. Je suis restée là, immobile. Après un bon moment, j'ai commencé à m'assoupir, j'ai relâché tous les muscles de mon corps. J'ai écarté les jambes. J'ai laissé le temps passer. Je sentais la présence de quelqu'un, le regard de quelqu'un sur mon corps. J'ai ouvert les yeux et tout de suite après, j'ai refermé les jambes rapidement. Puis lentement je les ai écartées. J'ai ouvert les yeux et après un moment je les ai refermées. Je continuais d'être là. J'ai commencé à avoir soif de nature, du vert des arbres, de lumière. Je me suis vue couchée sous un arbre (voir appendice G, document vidéo de 1'15'' à 1'16''). À travers ses feuilles, j'apercevais le bleu du ciel, la lumière du soleil rendait le vert du feuillage éclatant. J'étais ailleurs, en paix, heureuse (figure 4.15).

Figure 4.15 *Le temps d'être*. Le regard de l'écrivain.



Pour cette partie de la performance, j'ai aussi utilisé la projection vidéo. Les personnes présentes dans la salle voyaient le mouvement de la caméra s'approcher sur mon corps reposant sur le lit. La vidéo montrait un mouvement de caméra lent qui se déplaçait du bas de mon dos jusqu'à la tête. Juste après, un autre plan rapproché laissait voir mes yeux en train de s'ouvrir. Je regardais la caméra et ensuite refermais les yeux. Pour la présentation devant le public, nous avons synchronisé mes actions corporelles avec la vidéo de façon à faire comprendre et sentir au public qu'il s'agissait du regard de l'écrivain, de leur propre regard de public. Comme c'était un plan très rapproché, on pouvait voir les détails de mon corps et de ma peau.

La vidéo finissait avec un enchaînement en fondu sur l'image d'un arbre vu en contre-plongée, comme si j'étais couchée en dessous de l'arbre.

Il est intéressant de noter le rapport entre le regard et le toucher. Le théâtre (lieu où l'on assiste pour *voir*) appartient au domaine du public tandis que le contact physique (le toucher) appartient à la sphère de l'intime. Cette opposition est aussi en relation avec les oppositions distance / proximité et fiction / réalité. Cependant le regard et le toucher sont intimement liés : regarder éveille le désir de toucher (Fischer-Lichte, 2008, p. 62). Lors de la performance, la vidéo de mon dos était projetée sur l'écran-rideau frontal, tandis que j'étais en train de poser sur le lit. La fonction de l'image vidéographique était de dévoiler au public ce qu'il était difficile d'observer à l'œil nu. Métaphoriquement parlant, le public me touchait du regard et cela nous plaçait dans une relation de proximité, d'intimité. Merleau-Ponty précise qu'il y a une étroite relation entre le regard (le visible) et le toucher (le tangible) :

Le regard, disions-nous, enveloppe, palpe, épouse les choses visibles. Comme s'il était avec elles dans un rapport d'harmonie préétablie, comme s'il les savait avant de les savoir [...] Et comme, inversement toute expérience du visible m'a toujours été donnée dans le contexte des mouvements du regard, le spectacle visible appartient au toucher ni plus ni moins que les « qualités tactiles ». Il faut nous habituer à penser que tout visible est taillé dans le tangible, tout être tactile promis en quelque manière à la visibilité, et qu'il y a empiètement, enjambement, non seulement entre le touché et le touchant, mais aussi entre le tangible et le visible qui est incrusté en lui, comme, inversement, lui-même n'est pas un néant de visibilité, n'est pas sans existence visuelle. Puisque le même corps voit et touche, visible et tangible appartiennent au même monde. (Merleau-Ponty, 1964, p. 176-177)

Après les trois résidences de création, j'ai révisé tout le matériel que j'avais jusque-là. J'ai écrit une première version de la dramaturgie et de la mise en espace de l'installation et de la performance. J'ai organisé le tout en tableaux de la façon suivante : Préambule; I) Elle mesure l'espace; II) Souvenirs d'enfance; III) Elle joue avec les post-its; IV) Les murmures; V) La femme qui court; VI) Le regard de l'écrivain; VII) Elle lance les livres/Chez-soi; VIII) Justice; Épilogue. Durant le préambule et l'épilogue, le public est invité à voir l'installation (voir Appendice B).

4.6 La bande sonore

Ce n'est pas étrange que dans ses livres Baricco fasse souvent des références à la musique. Tel qu'écrit plus haut, Baricco est musicologue. Entre autres, il a porté à la scène une version musicale de *City*. La musique a une grande importance dans la conception des livres d'Alessandro Baricco. Dans une entrevue à France Culture, Baricco (2017) affirme que la musique est pour lui un répertoire d'histoires très riche. Sa sensibilité musicale peut l'amener à écrire d'une façon musicale ou à utiliser des structures musicales de façon pas toujours volontaire, presque inconsciemment. Par exemple, pour l'écriture de son premier roman *Novecento pianista*, Baricco s'est inspiré du rythme du jazz. Pour lui, la source de création d'une œuvre littéraire peut venir de la musique rock, du cinéma, du sport, de la vie quotidienne (voir Appendice E).

Mr Gwyn ne fait pas exception. Après avoir « décoré » l'atelier pour faire son travail de copiste, Jasper Gwyn en est arrivé à la conclusion qu'il fallait habiller le silence de la pièce avec quelque fond sonore. Les bruits de la tuyauterie convenaient bien, mais il était sûr de pouvoir trouver quelque chose de mieux (MG, p. 52). Il connaissait plusieurs compositeurs, du temps où lui-même était accordeur de pianos, mais il a engagé David Barber, compositeur qui avait atteint une certaine notoriété et

qui fréquentait l'avant-garde new-yorkaise, pour la composition d'une bande sonore particulière. Musicien excentrique, Barber créait des compositions sonores avec toutes sortes d'objets et d'instruments de musique : composition pour clarinette, ventilateur et tuyaux hydrauliques; cantate pour voix enregistrées, siphon d'eau de Seltz et orchestre à cordes. Après une longue recherche sur Internet, et après avoir lu sur plusieurs David Barber, Samuel Barber et autres, je suis tombée sur David Barber, un compositeur de bandes sonores pour films, émission de TV et jeux vidéo né à Sydney, en Australie. Quand j'ai écouté ses compositions, il était clair pour moi qu'elles étaient le type d'ambiance sonore que j'imaginai pour ma recherche-crédation. Est-ce que c'est le même David Barber auquel Baricco faisait référence dans le roman *Mr Gwyn* ? Cela reste à voir. Seul Baricco le sait.

Le son est un élément très important du roman de Baricco. Jasper Gwyn, tout comme moi, avions une idée très claire de ce que nous voulions comme bande sonore. Je me suis inspirée de la commande que Jasper Gwyn a faite à David Barber : le but était de sonoriser l'atelier, d'habiter littéralement l'espace avec les sons. En effet Mr Gwyn « avait imaginé une boucle très longue et à peine audible qui couvrirait juste le silence, l'amortirait [...] Une cinquantaine d'heures » (MG, p. 54). La bande musicale était composée d'une avalanche de sons qui évoluaient imperceptiblement dans le temps : « de sons qui semblaient charrier, avec une lenteur prodigieuse, des amas des feuilles mortes et des harmonies brumeuses d'instruments à vent joués par des enfants » (MG, p. 79).

Il expliqua qu'il aurait aimé un fond sonore capable de changer comme la lumière au cours d'une journée, donc de manière imperceptible et continue. Élégante, surtout. C'était très important. Il ajouta également qu'il ne voulait pas l'ombre d'un rythme, mais juste quelque chose en devenir qui suspend le temps, et remplisse le

vide d'un itinéraire sans coordonnées. Il dit qu'il aimerait quelque chose d'immobile comme un visage sous le passage des ans. (MG, p. 56)

Le traitement sonore est très important dans la création de l'installation performative *Le temps d'être*, non seulement parce qu'il en fait partie, mais aussi parce que le son contribue à l'amplification de la perception du temps et de l'espace de l'œuvre. C'est le matériau sonore qui donne la profondeur à la réalité architecturale évoquée dans l'installation, c'est-à-dire l'atelier de copiste de Mr Gwyn. En effet, le son de l'installation performative est spatialisé. La spatialisation sonore permet de reproduire et de déplacer plusieurs sources simultanément et précisément dans l'espace, et ce, pour la grande majorité des auditeurs. Car la spatialisation s'occupe de chaque source comme d'un objet indépendant, elle ajoute une direction à cet objet sonore. Il n'est plus fixé face à l'audience. Il peut être positionné précisément dans l'espace et en mouvement. Mais surtout, plusieurs objets sonores peuvent être perçus simultanément à des endroits différents et se déplacer dans de multiples directions.

Ce mouvement du son permet de décrire les trajectoires du corps dans l'espace, des corps autant réels dans l'atelier, de Jasper Gwyn et de Rebecca, mais aussi des corps virtuels; par exemple, on entend les pas de ceux qui rentrent dans la salle de l'Agora et s'y déplacent. Cet aspect est important puisque cela augmente la sensation d'immersion dans l'œuvre. La bande sonore a été composée en imaginant une circulation du public dans la salle et ce, tout au long de la présentation de la performance.

Le son a permis de composer des images dans l'espace et de rendre celui-ci plus dynamique. Le son a aussi le potentiel de faire passer le public du monde extérieur, matériel des objets, au monde intérieur de Rebecca et de Jasper Gwyn. J'ai confié la conception de la bande sonore à mon collaborateur de longue date Thierry Gauthier. La composition a été réalisée en plusieurs étapes. La première étape a consisté en un travail de table durant lequel j'ai identifié les sons présents dans le texte : son dans un parking, marches d'escalier, réverbères, cris (MG, p. 31), parfait silence, gargouillis des tuyaux, grincement du parquet (p. 55), volets qui se ferment, etc. Il y avait d'autres sons qui n'étaient pas explicitement dans le texte, mais que j'entendais au cours de mes expérimentations. En faisant les explorations, mes sens se sont aiguisés, je souhaitais faire entendre aux spectateurs, spectatrices les sons de petits gestes comme les feuilles d'un cahier qui tournent, un crayon qui trace des mots sur la feuille de papier, le frôlement des draps, le froissement des feuilles.

Ainsi, le travail d'écriture de la séquence sonore s'est fait à partir d'images sonores présentes dans le texte et de sons concrets. L'étape suivante a été à la charge de Thierry Gauthier. Il devait composer la bande sonore à partir des sons que je lui avais proposés. La première version de la composition était assez réaliste. Le coin cuisine de l'atelier (avec les sons d'un évier, d'un réfrigérateur, d'une cafetière) était placé au fond de la salle Hydro-Québec et il avait spatialisé le son de façon à ce qu'on perçoive la rue et l'ambiance extérieure à droite (comme à travers les fenêtres). À gauche, on pouvait apercevoir un corridor où parfois on entendait des pas des gens qui se déplaçaient. La porte de la salle Hydro-Québec correspondait à la porte de l'atelier. Là on entendait des bruits de clés et le son d'une porte qui s'ouvrait et se refermait.

Pour augmenter la perception de l'espace intime partagé par le modèle et les personnes présentes, on a ajouté à la bande sonore des bruits filtrés de l'extérieur comme des voitures, des lampadaires, des enfants qui jouent. La présence de l'écrivain Jasper Gwyn est créée grâce à des sons de griffonnage sur du papier, des pages qui sont arrachées et des pas qui se déplacent à l'intérieur de l'espace performatif, entre autres. Je tenais particulièrement à ce que la bande sonore soit composée de sons concrets, mais que les auditeurs et auditrices la perçoivent comme une création sonore. Par exemple, il est évident qu'à quatre mètres de distance, il est impossible de percevoir le son produit par la pointe d'un crayon sur la feuille ou le bruissement des draps sur le lit. Dans ce sens-là, le son n'est ni un simple accessoire ni une illustration des sons originaux. Le son est un objet en soi, un corps sonore qui donne du relief à l'espace et aux objets, qui crée des images et qui affecte les sens du public dans la salle. Tel que souligné par Deleuze et Guattari (1980), « la peinture s'est proposée de rendre visible, au lieu de reproduire le visible, et la musique de rendre sonore, au lieu de reproduire le sonore » (p. 428). La bande sonore était composée autant de sources instrumentales que de sources bruitées.

Il était assis par terre, adossé au mur. Dans l'atelier se déroulait la boucle musicale de David Barber. Un fleuve lent. (MG, p. 81)

De même il ne voyait pas le temps passer, là-dedans, mais plutôt un instant unique se dérouler, toujours pareil. Il commençait à reconnaître, parfois, des passages de la boucle de David Barber, et leur répétition périodique, toujours identique, donnait à n'importe quel mouvement une fixité poétique face à laquelle le spectacle du monde au-dehors perdait tout charme. (MG, p. 86)

Nous avons repris l'idée du *fleuve lent*, pour le rythme de la composition sonore. Le fleuve me fait penser à l'eau et l'eau à la pluie qui tombe souvent à Bogotá, ma ville

natale. Dans ma jeunesse, je passais des heures interminables à écouter la pluie tomber sur le toit de la maison. Cela m'a incitée à ponctuer le rythme de la composition sonore avec le son d'une pluie fine qui tombe et le son du bouillonnement d'une cafetière.

La composition sonore est d'une durée de dix minutes approximativement. La bande sonore de l'installation performative est une boucle de deux heures composée des variations de cette séquence-là. Ce qui nous faisait percevoir le passage du temps était la répétition périodique de la séquence de dix minutes décrivant le déroulement d'une journée. Il y avait des sons qui revenaient et qui marquaient la routine de la journée un peu différents chaque fois, mais qui constituent des points de repère comme dans la vie quotidienne : bruit de clés, porte qui s'ouvre, bruit des pas, cafetière, etc.

Il y avait deux niveaux musicaux. Premièrement, la trame de la séquence de dix minutes qui était le son d'un piano étiré dans le temps et accompagné de toutes sortes de subtiles mélodies à peine perceptibles et qui se répétaient. Deuxièmement, ce même morceau a été allongé sur l'ensemble de la durée de la pièce, c'est-à-dire deux heures. On est ici en présence d'une expansion et d'une répétition dans la durée. C'était un son très lisse que le compositeur a transposé simultanément en couches évolutives (à -2, -1, 0, +1 et +2 octaves). Chaque transposition a été spatialisée pour créer une nappe immersive qui se déployait très lentement dans le temps. Cela a donné comme résultat un son enveloppant qui créait une sorte de sonorité hypnotique. Les sons de la bande sonore mélangés aux sons réels de la salle comme le chant des perruches ondulées dans la cage (qui répondait aux chants de perruches enregistrés

dans la trame sonore) ou les bruits produits par le public, nous plaçait à la fois dans une temporalité réelle et imaginaire.

J'aimerais emprunter ici les mots de Deleuze et Guattari qui disent du son qu'il déterritorialise :

Le son nous envahit, nous pousse, nous entraîne, nous traverse. Il quitte la terre, mais aussi bien pour nous faire tomber dans un trou noir que pour nous ouvrir au cosmos. Il nous donne l'envie de mourir. Ayant la plus grande force de déterritorialisation, il opère aussi les reterritorialisations les plus massives, les plus hébétées, le plus redondantes. Extase et hypnose. (1980, p. 429)

Dans *Le temps d'être*, le sentiment d'intimité était créé à travers les sons de la vie quotidienne par opposition au grondement de la ville. La tonalité constante du début à la fin accompagnée des sons harmoniques qui revenait comme un ressac, au ralenti, nous berçait, nous enveloppait, pour mieux nous transporter ailleurs. Durant la performance, j'avais l'impression de flotter dans cette trame sonore se déroulant constamment.

4.7 Les lumières

Dans une vidéo réalisée à l'occasion de la publication du roman *Mr Gwyn*, Alessandro Baricco raconte au public que durant la genèse du livre, il avait en tête une certaine lumière qu'il associait autant à l'histoire qu'à un de ses personnages : un artisan qui fabriquait des ampoules à la main dans un coin de Londres. Selon les propres mots de Baricco, les lumières dans le récit de Jasper Gwyn ne servaient pas seulement à éclairer, mais elles étaient aussi un des personnages du livre (voir appendice D).

En effet, tel que précisé dans les sections précédentes, Jasper Gwyn préparait minutieusement tout ce qui concernait son travail de copiste : la méthode de travail, l'espace, les décors, la durée, le son, les lumières. Il « étudiait les distances, la lumière, les détails » (MG, p. 51). Il réfléchissait « à quel type d'éclairage installer, à l'endroit où il se placerait, lui ». Il s'imaginait dans l'atelier dans la compagnie silencieuse d'un inconnu, « abandonnés ensemble à un temps dont ils avaient tout à apprendre » (MG, p. 52).

Dans le roman, les ampoules marquent le tempo de l'action. La lumière est une métaphore du temps qui passe, de la vie et de la mort : le corps *s'éteint* comme une lumière et les lumières *meurent* ou *agonisent* comme des corps. À l'instar de Bachelard dans son ouvrage *La flamme d'une chandelle*, on peut se demander : « Quel est le plus grand sujet du verbe *s'éteindre* ? La vie ou la chandelle ? Le verbe s'éteindre peut faire mourir n'importe quoi, un bruit aussi bien qu'un cœur, un amour aussi bien qu'une colère. » (Bachelard 1961, p. 27) Pour son atelier de copiste, Jasper Gwyn souhaitait « des ampoules qui meurent au bout de trente-deux jours » (MG, p. 58), « sans agoniser et sans faire du bruit » (MG, p. 60). La lumière est donc un corps, un personnage dans l'histoire. Les ampoules sont des créatures difficiles, dit-il « soumises à de nombreuses variables » qui ont souvent « leur grain de folie imprévisible » comme les enfants (MG, p. 60).

La lumière est donc également d'une grande importance dans le processus de création et de production de l'œuvre *Le temps d'être*. Certainement, elle est en étroite relation avec le passage du temps et plus particulièrement, la durée. Faire un portrait implique nécessairement une durée, un rythme, une vitesse et une lenteur.

Cette histoire d'ampoules pourra apparaître comme un point d'importance discutable, mais pour Jasper Gwyn c'était au contraire devenu un enjeu crucial. Ça avait à voir avec le temps. Bien qu'il n'eût encore aucune idée du geste qui pouvait impliquer le fait *d'écrire un portrait*, il avait une certaine idée de sa possible durée — comme on peut deviner à quelle distance se trouve un homme qui marche dans la nuit sans pour autant le reconnaître. Il avait dès le départ exclu la rapidité, toutefois il lui était difficile d'imaginer un geste abandonné à une fin aléatoire et potentiellement très lointaine. Ainsi avait-il commencé à évaluer — allongé sur le sol de son atelier, dans une solitude absolue — le poids des heures et la consistance de jours. Il envisageait une pérégrination, semblable à celle qu'il avait perçue dans les tableaux, ce fameux jour; et il s'était promis de deviner le rythme du pas qui l'accomplirait, de même que la longueur du chemin à parcourir. Il fallait trouver la vitesse à laquelle se dissiperait l'embarras, et la lenteur avec laquelle remonterait en surface une forme de vérité [...]. Il finit par se convaincre que trente-deux jours pouvaient constituer une première, et crédible, approximation. Il décida de commencer avec une séance de travail par jour, quatre heures par séance. Et c'est là qu'intervenaient les ampoules. (MG, p. 58-59)¹⁶

Selon les propres mots de Baricco lors du lancement de son roman *Mr Gwyn*, une des premières choses qu'il a su à propos de ce livre c'était sa lumière et aussi celle d'un des personnages, le vieil artisan qui fabriquait les ampoules à la main, une par une. La conception de l'éclairage donne de la profondeur à l'espace. La lumière nous permet de *voir* le temps passer d'une façon élégante, poétique et surprenante (MG, p. 59).

Ils convinrent que neuf jours plus tard, le vieux remettrait à Jasper Gwyn dix-huit Catherine de Médicis destinées à s'éteindre dans un intervalle de temps compris entre la sept cent soixantième et la huit cent trentième heure. Elles s'éteindraient sans agoniser dans d'inutiles clignotements, et en silence. Elles le feraient une par une, selon un ordre que nul ne pourrait prévoir. (MG, p. 61-62)

¹⁶ Texte souligné par moi.

La lumière devient donc un élément clé de l'installation performative *Le temps d'être*. L'espace de l'installation était occupé par des éléments fixes, comme des stations : les deux rideaux-écrans, la cage à oiseaux, le lit au centre, une chaise à gauche, deux chaises à droite et quatre piles de livres. À l'entrée de la salle était placé un support à manteaux. Même s'il n'était pas considéré comme une œuvre d'art au même titre que les autres, il y était installé de la même façon dans l'espace de manière à accueillir le public et aussi comme endroit pour me changer à la fin de chaque journée. J'ai confié la conception des éclairages à mon collaborateur de longue date Cédric Délorme-Bouchard. Nous sommes donc partis de l'idée d'éclairer chacun de ces objets comme dans une exposition d'arts visuels dans laquelle sont présentes différentes œuvres et qui ensemble forment un tout. Le public allait déambuler dans cet espace au début et à la fin de la performance.

Jasper Gwyn avait imaginé « [...] dix-huit ampoules suspendues au plafond, à distances régulières, formant une belle géométrie. » (MG, p. 59). Ici il est important de souligner que, d'un côté on trouve ce qui est écrit dans le livre et, de l'autre côté, ce que l'on transpose dans la réalité de la salle dans le but de créer une œuvre cohérente. Cédric a dessiné quelques formes, mais il a vite compris que disperser les lumières dans la salle allait réduire leur impact visuel. Les ampoules regroupées formaient un corps lumineux, une œuvre autonome. Elles n'étaient pas toutes identiques. Nous avons choisi parmi les plus belles ampoules en verre incandescent qu'on peut trouver sur le marché. Certaines étaient multifacétées et créaient toutes sortes de reflets particuliers. D'autres étaient en verre légèrement ambré avec comme résultat une ambiance chaude qui correspondait mieux à l'univers intime de la pièce (figure 4.16).

Figure 4.16 *Le temps d'être*. L'objet lumineux.



Nous avons placé ce lustre au centre de la performance, au centre de l'installation, c'est-à-dire au-dessus du lit qui se trouve à être aussi l'endroit où je fais une bonne partie des actions performatives. Ce corps lumineux devient aussi un élément central, comme un soleil, il illumine la salle, l'installation, la performance, la modèle, les spectateurs et les spectatrices.

J'avais déjà déterminé des espaces à travers une position précise des différents objets de l'installation dans le grand volume de la salle. Cédric Délorme-Bouchard a illuminé chacun de ces objets pour qu'ils prennent vie, comme des corps autonomes. L'espace était aussi envahi de fumée, ce que les faisceaux lumineux accentuaient en donnant une aura aux objets. Dans le brouillard, on entrait dans un univers onirique. Dans *Mr Gwyn*, la portée métaphorique de la lumière est très forte : elle devient le frémissement de la vie et de la mort (MG, p. 104), des étoiles filantes dans le ciel (MG, p.101), la temporalité inscrite dans les filaments de cuivre (p. 104), des souvenirs qui s'éteignent (p.100). La lumière, au même titre que le son, nous faisait passer du réel à l'imaginaire. Gaston Bachelard (1961) a joliment décrit le pouvoir de la lumière :

Il y a une parenté entre la veilleuse qui veille et l'âme qui songe. Pour l'une comme pour l'autre, le temps est lent. Dans le songe et la lueur se tient la même patience. Alors le temps s'approfondit; les images et les souvenirs se rejoignent. Le rêveur de flamme unit ce qu'il voit et ce qu'il a vu. Il connaît la fusion de l'imagination et de la mémoire. Il s'ouvre alors à toutes les aventures de la rêverie ; il accepte l'aide des grands rêveurs, il entre dans le monde des poètes. Dès lors, la rêverie de la flamme, si unitaire en son principe, devient d'une foisonnante multiplicité. (p. 18)

Cédric Délorme-Bouchard a ainsi conçu deux types d'éclairages : un éclairage général pour la salle et chaque élément de l'installation et un éclairage centré sur

l'œuvre lumineuse dont chaque ampoule s'éteignait à un moment précis durant la performance. Celle-ci était composée de sept tableaux. C'est pourquoi l'éclairage de la pièce a été pensé comme une courbe qui part de l'illumination totale à l'entrée du public, qui arrive à un maximum pour ensuite diminuer jusqu'à la pénombre à la fin de la performance. Ici, il est question du mouvement de la lumière qui permet de voir et de percevoir les trajectoires, autant réelles que métaphoriques, du corps. La lumière ne trace pas simplement le contour des choses, elle les fait exister :

Cette magie de clair-obscur, ce jeu de lumière ménagé sur les objets les plus insignifiants, sur une chaise, sur une cruche, sur un vase de cuivre ; et voilà que ces objets qui ne méritent pas d'être regardés, et encore moins d'être peints, deviennent si intéressants, si beaux à leur manière, que vous ne pouvez pas en détacher les yeux, ils existent et sont dignes. (George Sand tel que cité par Bachelard, 1961, p.16)

[Jasper Gwyn] se mit à fantasmer sur la manière dont ils se déplaceraient, lui et le modèle, pour profiter de derniers rayons de lumière ou, au contraire, se réfugier dans les premières zones d'ombre. Il se vit distinctement dans la pâleur d'une dernière ampoule, donner la touche finale à son portrait. Puis accepter le noir, à l'extinction du dernier filament. (MG, p. 60)

Nous percevons le passage du temps grâce à cette longue progression de deux heures qui nous amenait vers la dernière image de l'œuvre : la lumière d'une seule et unique ampoule. L'intensité de la lumière générale diminuait ou des sources de lumière s'éteignaient pour arriver au noir complet. Dans ce sens, le choix des ampoules était important. Dans le roman, Jasper Gwyn utilise des ampoules Catherine de Médicis fabriquées par un artisan. Puisqu'il aurait été coûteux pour moi de faire souffler les ampoules sur mesure, le concepteur des lumières a pris la décision d'utiliser des ampoules à incandescence parce qu'une de leurs particularités est justement de permettre une très bonne gradation de la lumière. C'est-à-dire que ce

sont des ampoules qui ont une excellente gradation donc, qui sont très sensibles au courant électrique. Cela permettait de les allumer ou de les éteindre sur une longue période de temps. Ces changements de lumière, très lents et fluides, n'étaient pas instantanément perçus par le public.

À la seule lueur des deux dernières ampoules, l'atelier était déjà un trou noir, encore animé par deux pupilles de vie. Lorsqu'il n'en resta qu'une, la vie n'était qu'un frémissement.

Ils l'observaient de loin, sans oser s'approcher, comme s'ils craignaient de la souiller.

La nuit tomba, et elle s'éteignit.

À travers les fenêtres occultées filtrait la lumière suffisante pour dessiner le contour des choses, mais pas d'emblée, juste pour l'œil habitué à l'obscurité. Tout semblait figé. Hormis eux deux qui résistaient, encore vivants. (MG, p. 104-105)

La lumière a été conçue de manière à ce que la vision du public s'y acclimate durant les deux heures de la performance. Tout au long de la performance, l'œil a été préparé pour l'image finale : les filaments illuminés de la dernière ampoule au milieu de la pièce. Le mouvement de la lumière évoquait un cercle qui se referme constamment jusqu'à devenir un point lumineux. Il est important de noter que les derniers tableaux de la performance avaient lieu dans une grande pénombre. Il était difficile de discerner clairement les actions. Cependant, malgré l'obscurité, chaque petit geste, chaque morceau de peau et chaque mouvement dans la lumière dessinaient des ombres nouvelles, esquissaient des volumes. Les choses étaient moins visibles, mais tout ce qu'on percevait avait plus de relief créant chez les personnes qui observaient un potentiel d'émotions très fort. Il est probable que dans cet univers, le public soit plus mobilisé à vivre la performance comme une expérience.

CHAPITRE V

RÉFLEXIONS FINALES

Mes études en arts visuels et en théâtre, combinées à mon expérience en tant que femme artiste, ont été d'une importance fondamentale dans ma décision d'entreprendre le cheminement doctoral de recherche-crédation en arts. Ma trajectoire interdisciplinaire m'a permis d'expérimenter et de m'engager dans différentes voies de création, et de renouveler la manière de produire et même de diffuser mes œuvres. Les espaces installatif et performatif ont pris beaucoup d'importance dans la création et la production de mon travail artistique. En d'autres termes, les œuvres ne sont plus exclusivement des objets créés dans l'atelier (peintures, gravures, sculptures, etc.) prêts à être exposés en galerie.

Le processus de création de l'installation performative *Le temps d'être* s'est développé directement dans l'espace de l'atelier qui est à la fois l'espace de l'installation et de la performance. Bien que le texte de *Mr Gwyn* a été le germe pour la création de l'œuvre, *Le temps d'être* est avant tout le résultat d'une écriture scénique. Je pourrais affirmer que cette recherche-crédation se caractérise par sa complexité — une complexité conçue comme une expérience multisensorielle, « une incitation à penser », comme « une aspiration [...] à la connaissance multidimensionnelle » (Morin, 1990 p. 164).

En effet, l'installation performative est une composition complexe de différents éléments : œuvres visuelles, corps, son, lumières, gestes, actions, texte, vidéo, danse. Ces éléments peuvent être créés à partir du texte, trouvés au hasard (dans mes pérégrinations) ou semés dans mon imaginaire après ma lecture personnelle du texte et (re)créés par la suite. À partir de l'expérimentation et de l'exploration, des éléments, à première vue sans rapport les uns avec les autres sont placés dans l'espace provisoirement, organisés, combinés, déplacés, mis en relation, transformés. D'après Edgar Morin (1990), la complexité n'est pas synonyme de désordre ou de désorganisation, elle cherche plutôt « l'articulation, l'identité, et la différence » entre chacune des composantes qui forment le tout (p.164). Ainsi, l'écriture (les écritures) se construit par les multiples relations qui s'établissent entre l'installation / le corps / le texte / la performance / le son / la vidéo / les lumières; les points de rencontre et de jonction, les moments de cohabitation et de contamination.

Cette conception multidimensionnelle complexe de la création m'a donné une grande liberté tout au long de la recherche et de la création de l'œuvre *Le temps d'être* : liberté de décloisonner les disciplines (arts visuels, danse, théâtre); de m'approprier le texte; de m'interroger sur mon rapport au public, à l'espace, à mon propre corps; d'expérimenter avec les matériaux; de provoquer la rencontre entre les cultures (colombienne, québécoise et italienne). Cette complexité concerne aussi le public dont le regard « ne serait plus celui d'un récepteur ni d'un interprète, mais celui d'un organisateur, voire d'un créateur, parce que la prise éventuelle de "la parole" lui confère la possibilité de manipuler les images et de les reconstruire à sa façon » (Hébert et Perelli-Contos, 2002 p. 11). Ainsi, il ne s'agit pas de « comprendre » l'œuvre, mais plutôt de l'expérimenter, de se laisser traverser par elle, de s'abandonner à sa poésie.

Tel qu'énoncé dans le premier chapitre, je me définis comme une artiste interdisciplinaire. Ma production artistique se situe à la croisée des arts visuels, des arts vivants et de la littérature. Outre mes études en philologie et langues ainsi qu'en arts visuels, j'ai suivi des ateliers d'improvisation théâtrale (René Migliaccio), de performance (Peter James), de danse (Mariko Tanabe), de dynamique gestuelle (Josée Gagnon et Lin Snelling) et de mime (École Omnibus). Mes études de maîtrise en théâtre à l'UQAM m'ont permis d'approfondir mes recherches sur l'installation performative et sur l'utilisation du texte littéraire comme matériau pour la création d'œuvres interdisciplinaires. Elles ont aussi marqué, sinon une rupture, du moins un glissement de ma création vers les arts de la scène. Malgré cela, mes créations sont clairement issues des arts visuels. De fait, je continue à présenter mon travail artistique autant dans des salles de spectacle que dans des centres d'artistes, des galeries ou des musées, dans le cadre d'expositions individuelles ou collectives, ou dans des festivals de théâtre et performance.

Ce n'est pas un hasard si j'ai été saisie par la démarche de Jasper Gwyn de travailler à la manière d'un artiste-peintre. Il est clair que mon expérience en tant qu'artiste visuel est à la base de tout mon travail de création. Je pars toujours d'une image visuelle (le corps d'une femme agressée, des gens marchant sur un chemin, la photographie de ma mère avec sa mère, etc.) associée à une situation (le féminicide, le déplacement, la guerre, la violence sociale et politique, etc.). Mais cela n'est pas suffisant. Il faut donner forme à cette image, lui donner corps, la faire exister.

L'écriture de Baricco a déclenché chez moi des images visuelles qui ont été le point de départ de la recherche-crédation *Le temps d'être*. Tel que souligné par Denis Marleau, directeur du théâtre UBU, dans une entrevue avec Josette Féral (1992) :

Sur un texte qui est mis en scène se superposent plusieurs langages ou écritures; c'est comme une accumulation de couleurs sur une

toile. Autrement dit, une représentation se matérialise avec le concours de tous les sens [...] comme on peut visualiser des voix, toucher les choses du regard, faire voir les mots entendus. (p. 102)

Dans mon cas, les images visuelles de départ étaient composées de corps en action, de sons et de lumières. Voici l'image : *À l'intérieur d'un espace presque vide des personnes nues se trouvent seules avec elles-mêmes dans la lenteur et l'attente. Le temps passe sous une lumière et une musique singulières.* À partir de la lecture de *Mr Gwyn* et de l'image décrite ci-dessus, il était primordial de commencer par composer un espace, un lieu, dans ce cas-ci l'atelier du copiste (un artiste qui peint avec des mots) de Jasper Gwyn. Il était donc pertinent et nécessaire que le dispositif soit composé d'œuvres visuelles. J'ai commencé par créer l'espace à partir de quelques objets essentiels : un lit, trois chaises, des rideaux. Par la suite, il s'agissait de prendre le temps d'observer, de regarder attentivement, d'oser explorer, de laisser les objets me parler et l'intuition me guider.

Rappelons que les temporalités sont le fil conducteur de mes recherches dans le cas de la présente création. Les objets ont d'une part une fonction en soi. D'autre part, ils ont aussi un grand pouvoir d'évocation. Dans ce sens, les chaises ont une utilité (s'asseoir, se déshabiller) et en même temps, elles sont, pour ainsi dire, des extensions corporelles, ou au moins, des métaphores du corps (le corps de l'écrivain). Aussi, le texte brodé dans les draps blancs ou le lit sont au service du travail du modèle (se coucher, se reposer, poser), et simultanément, ils symbolisent son territoire intime, ses rêves, ses cauchemars, sa maison, son histoire personnelle écrite sur les draps comme dans les pages d'un livre. Le temps est évoqué par la durée de l'action de broder des lettres à la main et l'aspect du lit, vieilli et abimé par le passage du temps.

5.1 Une expérience de la durée

Pour faire vivre aux public une expérience de la durée, j'ai divisé la performance en sept tableaux à partir de la lecture active. Le passage des jours est marqué par la répétition/ variation des entrées et sorties de l'espace de l'installation. Chaque « journée » est habitée par de multiples séquences d'actions qui varient en rythme et en longueur. Toute le long de la performance différentes temporalité se superposent à l'intérieur d'une même section, voire dans un même tableau (lent, rapide, accéléré). Les temporalités se déploient aussi dans les actions dansées (frénétiques), le rituel (temps sacré), ou les gestes ordinaires (temps de l'action). Les gestes et les actions peuvent allonger le temps comme par exemple mesurer avec en empans ou broder sur les draps blancs du lit des extraits du texte de *Mr Gwyn*. Ils peuvent aussi accélérer le temps par exemple en marchant rapidement ou en courant.

L'installation performative *Le temps d'être* se caractérise par le contraste de temporalités (exacerbé, lent, normal) marqué par la récurrence d'un temps « de détente » ou « de passage ». Ce temps peut être en l'occurrence un arrêt soudain après une action rapide, une pose plus ou moins longue sur le lit, le temps de sentir ou regarder le public. Le temps de passage le plus clair arrive au moment où je change de vêtements (pour marquer le passage d'une journée à l'autre). Ce temps de passage évoque simultanément le temps cyclique, le début et la fin d'une journée: je me déshabille ou m'habille pour marquer le début ou la fin d'une session de travail. Les contrastes permettent de dynamiser l'expérience de la performance et de « faire voir » aux spectateurs et spectatrices le processus de transformation de la performeuse et son état d'esprit : sentiments de surprise (temps d'arrêt), doute (temps incertain), rage (temps accéléré), ou paix (temps de détente). Tel qu'expliqué en détail dans la section 4.5 (p. 165 à 180), les montages vidéo marquent la simultanéité

de temporalités (passé, présent; ici, ailleurs) et d'actions (regard de l'écrivain sur le corps du modèle).

Le « temps de l'action », le présent de la performance, est prédominant/omniprésent. Les actions prennent le temps qu'elles doivent prendre: coller presque cent post-it sur le plancher; mesurer l'espace avec tout mon corps; enlever la chemise, les chaussettes, la paire des souliers à un spectateur pour ensuite les plier et les organiser, etc.

Tel que décrit dans le chapitre précédent, l'installation performative s'est construite comme un assemblage, un bricolage duquel émerge la totalité, l'événement. Le corps, mon corps, est l'élément déclencheur, l'interface, le lien entre les différents éléments de l'installation. C'est par les actions performatives (quotidiennes ou dansées) que le corps établit des relations avec et entre les objets. Je pourrais affirmer que ce rapport change de direction durant le processus de création. Dans certains cas, c'est le corps qui est attiré par les objets. Par exemple, plonger mon visage dans le marc du café est un geste qui n'a pas été planifié, il est survenu au moment des explorations dans l'espace. Dans d'autres situations, ce sont les objets qui, pour ainsi dire, appellent la réalisation d'une action, comme celle de tracer des formes entre les post-its ou de sauter de l'un à l'autre. Dans tous les cas c'est le corps qui met en relation les différents éléments de l'installation et campe les temporalités plurielles à travers l'œuvre.

5.2 La double voie de l'instrospection et de la rétrospection

La langue moderne utilise le mot *pérégrination* au pluriel et l'applique à des allées et venues et à des déplacements incessants (Rey, 2010). Je pourrais affirmer que l'expérience de cette création-recherche a été une réelle pérégrination. Je suis partie en quête de Jasper Gwyn et de ses modèles, et je me suis trouvée moi-même. Selon

moi, faire de l'art implique prendre des risques, se lancer dans le vide. C'est un chemin qui demande une grande dose de curiosité. C'est jouer avec l'improbable, se poser des questions devant l'inconnu : et maintenant, qu'est-ce que je fais ? Qu'est-ce qu'un artiste ? Est-ce que c'est possible d'arrêter de faire de l'art ? Comment faire son art autrement ?

Quand j'ai commencé à explorer le roman de Baricco, j'ignorais, bien entendu, où il allait me mener. C'est à partir de la recherche documentaire et plus particulièrement de la lecture active de *Mr Gwyn* que j'ai perçu le potentiel du roman pour en faire à la fois une installation performative et une œuvre autoréférentielle. Ainsi, c'est au cours de mes explorations dans le studio que la limite entre la vie réelle (ma vie réelle) et la fiction (la vie de Rebecca) a commencé plus clairement à s'estomper jusqu'à en devenir imperceptible. Dès lors, la pérégrination s'est tournée vers l'intérieur et s'est métamorphosée en un voyage d'introspection. Tout au long de la performance, il était souvent difficile de faire la distinction entre les différentes présences, celle de Rebecca, le personnage de Baricco et la mienne. Dans son essai *Une chambre à soi* (2001), Virginia Woolf décrit la fiction :

La fiction, œuvre d'imagination s'il en est, n'est pas déposée sur le sol tel un caillou, comme le pourrait être la science; le roman est semblable à une toile d'araignée, attachée très légèrement peut-être, mais enfin attachée à la vie par quatre coins. Souvent les liens sont à peine perceptibles [...]. Mais quand la toile est tirée sur le côté, arrachée sur ses bords, déchirée en son milieu, on se souvient que ces toiles ne sont pas tissées dans le vide par des créatures intemporelles, mais sont l'œuvre d'une humanité souffrante et liée à des choses grossièrement matérielles, tels la santé, l'argent et les maisons où nous vivons. (p. 64)

Durant mes études de maîtrise, j'ai abordé des aspects de mon identité sociale et culturelle à travers l'écriture de García Márquez. À l'instar de Virginia Woolf, je peux affirmer aujourd'hui que mon travail d'artiste est irrémédiablement lié à ma vie, à mon passé, à ma culture, à mes conditions de vie, à mon présent. Dans *Le temps d'être*, j'expose consciemment des pans de ma vie privée et intime. En tant qu'artiste visuelle, je ne me suis pas trop intéressée à ma propre écriture. C'est en laissant de côté le texte de Baricco (en me l'appropriant comme matériau) et le personnage du roman que j'ai retrouvé ma propre écriture, mon chemin. Le fait de « laisser de côté » le texte et le personnage ne s'est pas fait d'un seul geste. C'est plutôt un aller-retour constant entre le texte écrit et mon écriture, mon travail en arts vivants (corps, objets, son, lumières, etc.).

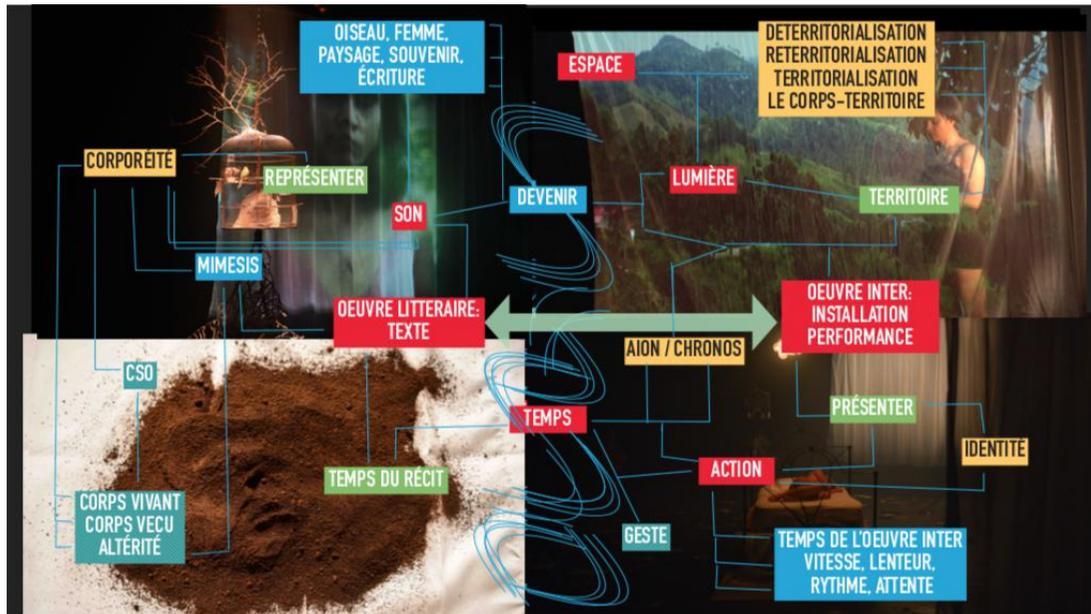
Avant même de commencer mes études doctorales, mon projet de création était assez dessiné dans mon esprit. C'est-à-dire que j'avais une image claire de ce que je voulais accomplir comme artiste, une bonne intuition m'habitait. Le point de départ du chemin était précis : créer une œuvre interdisciplinaire à partir du roman *Mr Gwyn*. Cependant, après quelques mètres, le parcours se brouillait. Après plus de vingt-cinq ans de pratique artistique, je connais assez bien ma méthode de travail et j'arrive toujours à surmonter les difficultés intrinsèques à la création (échéanciers, budgets, matériaux, structure, etc.). Je me sentais donc assez confiante pour amorcer la partie création de ma recherche. Toutefois, je n'arrivais pas à faire de mon projet de création un projet de recherche-crédation. C'est-à-dire que je ne réussissais pas à arrimer la théorie à la pratique dans le cas précis de ma recherche doctorale.

En effet, en tant qu'étudiante au doctorat en Études et pratiques des arts, je devais produire une création et rédiger un texte théorique. Après quelques années de pratique artistique, j'ai développé une méthode de recherche pour la production de mes œuvres, qui peut normalement durer jusqu'à trois ans puisqu'elle implique des

recherches sur le terrain (parfois à l'extérieur de Canada) : collecte, transcription et / ou traduction de témoignages, expérimentations avec les matériaux, rencontres avec les collaborateurs, etc. J'ai aussi été amenée à réfléchir sur ma trajectoire artistique et personnelle pour pouvoir en parler au cours de mes conférences d'artiste, au moment de demander des bourses, de donner des entrevues sur mes expositions ou pour commenter une œuvre en particulier. Grâce à ces réflexions, j'ai pu déceler mon intérêt pour des sujets tels l'exil, la migration, l'identité sociale et culturelle.

Cependant, mon projet de recherche doctorale me demandait d'adopter une perspective différente sur ma pratique. Pour la première fois, j'avais l'intention d'aborder dans ma création mon identité personnelle et intime, voire corporelle. C'est grâce aux discussions et aux échanges avec ma directrice de doctorat, M^{me} Andrée Martin et plus précisément, grâce au séminaire intitulé *Le corps en arts entre présence et absence* qu'elle a dirigé au sein du doctorat en Études et pratiques des arts à l'UQAM que le brouillard s'est levé. Ce séminaire m'a permis de décortiquer et d'approfondir ma compréhension des multiples dimensions du corps dans l'art, principalement en arts de la scène (danse, théâtre, cirque). J'ai ainsi eu l'occasion de plonger au cœur d'une multitude de concepts et de pratiques artistiques et d'en ressortir avec des éléments clés pour nourrir ma propre recherche-crédation, la théorisation de ma recherche. Ce séminaire m'a permis de peaufiner la carte conceptuelle de ma recherche-crédation et, plus spécifiquement, d'approfondir les concepts qui touchent la relation temps/corps (corporéité)/espace à l'intérieur de l'installation performative (voir figure 5.1).

Figure 5.1 Schéma conceptuel de la recherche-création *Le temps d'être*.



En effet, je me suis rendu compte qu'en rédigeant le récit de la création, j'avais aussi écrit mon histoire personnelle, mes souvenirs, mes expériences, mes motivations artistiques et personnelles, mes relations avec Baricco et les personnages de son récit. J'ai pu par la suite déconstruire le récit de pratique que j'avais écrit chronologiquement, pour le restructurer selon les grands thèmes de la recherche : l'autoportrait, le temps, l'espace (l'installation, le paysage), le texte (la littérature), la corporéité (les actions corporelles), le son, la lumière. Cette restructuration m'a

permis de faire des allers-retours constants entre le texte, l'installation, le corps (la performance), les temporalités et les concepts.

J'ai pu donc revisiter ma pratique artistique à partir du concept de « territoire », compris non seulement comme une « région », un « espace » ou une « surface », mais comme une entité en constante construction et réorganisation (Deleuze et Guattari, 1980). Ma pratique artistique s'est construite comme un territoire, comme des territoires, toujours en transformation, étroitement liés à ma condition de femme-artiste-immigrante. La traversée des différents territoires (Colombie, Mexique, Canada, Argentine, France), a marqué ma pratique artistique non seulement en ce qui concerne les matériaux utilisés (céramique, textile ou un certain type de musique, par exemple), mais également les sujets abordés dans mes œuvres (féminicide, déplacement forcé, violence urbaine) et le médium (peinture, gravure, photographie, installation ou installation performative).

Ma démarche artistique est le résultat d'un constant processus de déterritorialisation-reterritorialisation géographique et disciplinaire. Simultanément, en voyageant, j'ai pris conscience que les sujets de mes œuvres, les femmes mexicaines ou colombiennes, vivaient des expériences similaires aux miennes : des processus de déterritorialisation à cause de la guerre, de la pauvreté. Elles cherchaient de nouveaux territoires s'ouvrant sur un ailleurs, vers un avenir meilleur. Dans les mots de Derrida « dériver et arriver ont longtemps voyagé ensemble. » Le voyage est toujours en rapport « avec la destination, avec l'événement, avec la vérité. » (1999, p.12). Ce qui distingue le voyage d'un simple déplacement, écrit Derrida, c'est « l'événement de l'étranger », de « l'autre », de l'inattendu. « On peut toujours partir très loin; s'il n'y a pas survenue de l'autre, quel qu'il soit, le voyage ne s'accomplie pas, n'a pas véritablement lieu. » (p. 12).

Le temps d'être n'est pas une exception. J'ai appréhendé la pratique artistique de Baricco (l'écriture littéraire) et la mienne (l'interdisciplinarité) comme des territoires où s'opèrent des processus de déplacement. Le premier mouvement de déterritorialisation étant celui de l'écriture de Jasper Gwyn, de journalistique à « copiste », qui correspond dans le cas de ma création-recherche à la transposition du roman en installation performative. En effet, j'ai pu analyser le processus de création de l'œuvre en l'abordant comme une pérégrination entre différents territoires : le territoire personnel de Rebecca, mon propre territoire, le territoire de Jasper Gwyn (son atelier).

Au fil de l'évolution de ma démarche artistique, le corps, mon corps était de plus en plus présent dans l'œuvre (dans l'installation performative). Le corps est devenu le point de mire et l'angle de vision de mes interrogations. La vision d'un corps pluriel, dynamique, entité anatomique composée aussi « des forces intensives » que Michel Bernard définit comme « corporéité » (2002), m'a ouvert tout un champ de possibilités d'utilisation du corps comme matière de création de l'œuvre. C'est à travers mon corps (les actions corporelles), ses dynamiques, sa plasticité, que j'entre en relation avec les objets, le public, le monde.

Dans *Le temps d'être*, le corps ne s'ajoute pas, pour ainsi dire, à l'installation. Je dirais plutôt que celle-ci se construit (et se transforme) grâce aux sensations, à l'énergie, aux rythmes, aux gestes et aux actions du corps. Les éléments de l'installation ne constituent pas un simple « décor ». L'espace installatif devient, pour utiliser le terme de Deleuze, le territoire de l'action, des actions. L'installation est évolutive, elle se compose par l'accumulation d'objets au rythme des actions. C'est-à-dire que l'installation n'est pas la même au début qu'à la fin de la performance. Le plus souvent Rebecca (et moi), nous *plaçons* des objets (post-its,

café, livres, vidéos, etc.) dans l'espace par des actions (coller, lancer, mesurer, plonger le visage, etc.).

D'autres fois, des objets sont mis en évidence par la lumière (les piles de livres, la cage d'oiseaux) à un moment précis de l'action. Dans le même ordre d'idées, le son suggère d'autres espaces, d'autres temps ou d'autres corps à l'intérieur de l'espace de l'installation. Les bruits de la cafetière et du robinet, par exemple, évoquent l'espace de la cuisine dans l'atelier et les actions de Jasper Gwyn. C'est aussi le cas des bruits de pas et des corps qui se déplacent dans le couloir. Pour reprendre les mots de Pavis (1996), je peux affirmer que l'espace de l'installation devient « malléable, expansible et coextensif » (p. 80) aux actions performatives, aux temporalités de la performance.

Simultanément, les éléments de l'installation octroient au corps une certaine vitesse, un rythme particulier, un geste précis, un mouvement juste. Pour cette raison, dans la création de l'œuvre *Le temps d'être*, j'ai prêté une attention particulière à ces aspects de la performance : la qualité des gestes, l'attention aux rythmes, aux différentes durées, à la précision des mouvements, aux intentions. D'une manière générale, je me suis souvent interrogée sur l'importance que les performeurs/performeuses issu-es des arts visuels donnaient au travail corporel. Selon moi, l'action (le geste, le mouvement) que l'on réalise a autant d'importance que la manière de l'accomplir. Dans ce sens, le fait d'avoir travaillé sous la direction d'Andrée Martin, chorégraphe et danseuse professionnelle, et de Danae Serinet en tant que coach de mouvement, a été fondamental (voir section 4.3.5).

Tel qu'annoncé dans l'introduction, l'intention première de mon projet de recherche-crédation était de présenter les personnages du roman *Mr Gwyn*. Cependant, au moment des explorations, j'ai été moi-même confrontée aux objets (au monde qui m'entourait) et aux temporalités. Puisque je n'avais pas préétabli de temps précis

pour les actions ou pour « être-là », j'habitais vraiment le temps. Par exemple, je ne faisais pas semblant d'attendre, je m'installais dans l'espace (par terre, sur le lit, derrière un rideau) et je laissais le temps passer, me passer. En *vivant* le temps, ma mémoire involontaire était déclenchée par différents stimuli. À la manière de la madeleine dans le thé de Proust, le café, les post-its ou les livres me ramenaient ailleurs, me montraient le chemin à suivre. Parfois c'était douloureux (comme le fait de ramener au présent quelques souvenirs d'enfance), d'autres fois c'était amusant (comme courir ou sauter), délicat (comme me dénuder) ou mélancolique.

Dans ce même ordre d'idées, les actions duraient le temps qu'elles devaient durer. Par exemple, j'aurais pu faire broder à la machine les lettres du texte sur les draps du lit. Cependant, pour moi, il était essentiel de le faire à la main. Les draps brodés constituent un motif visuel important à l'intérieur de l'installation. D'une part, ils symbolisent l'idée de l'écoulement du temps (les heures, les jours passés à broder à la main chaque lettre). D'autre part, ils sont un équivalent visuel de l'activité de Baricco (l'écriture du roman), de Jasper Gwyn (le portrait écrit) et la mienne (le texte qui devient objet). Aussi, les draps font référence à ma propre identité puisque durant la performance, le public comprend qu'ils matérialisent la transmission de connaissances de mère en fille, d'une génération à une autre.

J'ai pu alors réfléchir à ma pratique artistique non du point de vue du médium (peinture, gravure, installation, performance), de la discipline, mais à partir de son ancrage corporel. D'un côté, le corps dans l'œuvre est celui de mes sujets : les femmes assassinées, déplacées, esseulées, victimes de la violence quotidienne ou de la guerre. De l'autre côté, le corps dans l'œuvre est aussi mon propre corps : façonné par la culture colombienne, l'exercice physique, la maternité, le temps; transformé par le regard des autres, l'expérience de la migration, la pratique de la création artistique. La corporéité, plus que le langage, devient un mode de communication et

d'expression privilégié : véhicule d'expériences, de sensations, d'émotions, de forces, d'intensités, de vibrations.

Dans ma pratique artistique, les œuvres sont le résultat du vécu, des pérégrinations, des processus de déterritorialisation entre les pays et entre les pratiques artistiques. Le territoire est celui abandonné par les femmes déplacées, celui des fosses communes, des émigrant-es, des exilé-es. Il est aussi celui que j'ai parcouru durant les vingt-cinq dernières années en tant que femme artiste. Le territoire est aussi celui de la création qui navigue entre la littérature, les arts vivants et les arts visuels. Les détours entre différents espaces (les paysages colombiens, la vie quotidienne à Montréal, la maison à Bogotá, l'atelier, etc.) m'ont permis de mettre en lumière le rapport existant entre le texte, le corps et l'installation.

Durant le processus de création de l'installation performative *Le temps d'être*, j'ai été particulièrement confrontée à moi-même, à mon propre corps, à mes expériences, à mon vécu, à mes souvenirs. Je suis transformée par la création qui me permet de voir le monde autrement. Mener à terme la présente création-recherche m'a permis d'avancer dans la conquête de mon corps comme territoire d'autonomie, de plaisir, de créativité, d'expérimentation, de luttes, d'action. Le corps est aussi un lieu de résistance. À cet égard, le concept de corps-territoire m'a ouvert des perspectives sur les luttes des populations marginalisées, principalement par les mouvements de femmes, à partir de ce territoire intime qu'est le corps. Effectivement, le premier territoire sur lequel s'exerce la violence étant le corps (violence familiale, psychologique, viol, racisme, discrimination, etc.), il est aussi le principal territoire à reconquérir. Ainsi, je me suis rendu compte qu'en partant en quête des autres (Baricco, Rebecca, le public), je me suis retrouvée moi-même. En partant vers d'autres lieux, je suis rentrée chez moi.

CONCLUSION

La lecture du roman *Mr Gwyn* d'Alessandro Baricco combinée à mon intérêt marqué pour la question du temps dans ma pratique artistique interdisciplinaire ont été le germe de ma recherche-crédation doctorale. Pour commencer, je suis partie à la recherche de Baricco et de son personnage, l'écrivain-copiste Jasper Gwyn. J'ai lu la biographie de l'écrivain italien, j'ai écouté plusieurs de ses entrevues sur France Culture, j'ai relu quelques-unes de ses œuvres. J'ai lu maintes fois le roman *Mr Gwyn*. J'ai vérifié des faits, des détails. J'ai cherché des liens entre Baricco et Gwyn. J'ai découvert qu'il y avait des points communs entre eux deux et moi : la littérature, les arts visuels, la musique, les langues, l'interdisciplinarité.

Après quatre années de travail constant et intensif, je pourrais affirmer que mon œuvre *Le temps d'être* est une adaptation libre d'après le roman de Baricco, *Mr Gwyn*. Je me suis appropriée le texte, je l'ai transformé, coupé, j'ai ajouté des parties, mais je crois aussi en avoir gardé l'essence : l'éloge de la lenteur et de l'attente, la quête individuelle, le questionnement de l'artiste et de son processus de création. Je suis aussi partie à la rencontre de Rebecca : de ses angoisses, de ses peurs, de ses inquiétudes, de ses gestes, de ses actions et de sa prise de parole.

Le premier chapitre aura servi à retracer et à réécrire ma démarche d'artiste et de chercheure. Mes études en littérature, en arts visuels, en théâtre et les ateliers que j'ai

suivis parallèlement à ma formation académique en arts m'ont permis d'expérimenter et d'explorer différentes voies de création qui m'ont menée d'une pratique artistique multidisciplinaire à une pratique interdisciplinaire. Tel que précisé au chapitre V, le corps et les actions corporelles occupent aujourd'hui une place très importante dans le dispositif de l'installation performative. Ainsi, bien que chaque élément de l'œuvre puisse être perçu comme une œuvre autonome, le sens de l'œuvre dans sa totalité est donné par la relation entre les différentes écritures : objets/actions/gestes corporelles/texte/bandes vidéographiques/ lumières/composition sonore. Tout est tissé ensemble.

M'intéressant de plus en plus au texte, j'ai fait une présentation du projet de recherche-crédation dans le deuxième chapitre. Tel que souligné à plusieurs reprises, ce sont l'intuition et les images de départ qui m'entraînent vers un état de création. À ce moment du processus, je suis dans « le faire ». C'est dans l'action que la création avance, que l'ensemble prend forme. Il était important de formuler le projet de création d'entrée de jeu, puisque c'est à partir du moment où mon projet de création s'est défini que j'ai pu déterminer le cadre théorique de la recherche. Tel qu'expliqué dans la section précédente, le cadre conceptuel de ma thèse a surgi en aval du processus de création.

L'objectif principal de la recherche-crédation était d'analyser, à partir de l'adaptation du texte littéraire en installation performative, les stratégies de transposition des temporalités du roman *Mr Gwyn* dans les éléments de l'installation et dans la performance. Durant le cours de méthodologie II, on m'a souvent demandé de hiérarchiser les éléments à analyser et les questions de recherche. Je n'arrivais pas à le faire parce que dans le processus de création de l'œuvre *Le temps d'être*, tous les aspects de la recherche-crédation sont d'une égale importance. Je souhaitais me pencher sur le temps, explorer et expérimenter le temps. Mais le temps est, autant

qu'il se crée, et je crée le temps. Ainsi, la temporalité du roman s'exprime dans les gestes (lents, rapides, rythmes), les actions (dans la durée, la répétition), les objets (leur matérialité, le temps de vie des objets). Le temps s'exprime aussi dans le déroulement de l'œuvre, le devenir de l'événement. La perception du temps se fait par le son (la composition sonore) et de la lumière (la progression et l'intensité). Partant de ces faits, je considère que l'objectif de transposer un roman en œuvre interdisciplinaire en tenant compte des temporalités a été atteint.

Tout le long de cette « création-recherche » j'ai croisé constamment de multiples éléments à la fois artistiques et autoréférentiels. Traverser ce processus m'a permis de naviguer entre le roman de Baricco; la vie et les questionnements de Jasper Gwyn; le vécu de Rebecca; ma démarche de création et ma vie personnelle et intime. Sans aucun doute, cette création-recherche constitue une synthèse, autant de mon parcours de vie, que de ma pratique artistique des vingt-cinq dernières années. Un regard à la fois introspectif et rétrospectif qui m'a permis de (re)tracer ma démarche d'artiste-chercheure et d'analyser en détail le processus de création de l'installation performative *Le temps d'être*, ainsi que ses dimensions autoréférentielles, sociales et politiques.

Ce travail de création-recherche d'une œuvre spécifique vient nourrir à sa manière le travail de création en art interdisciplinaire : à partir de quoi et comment faire une œuvre interdisciplinaire à travers les relations qui se tissent entre la pensée et l'action (artistique, individuelle, social ou politique). Comment se fait une œuvre en la pensant, ce qui reviendrait à dire comment se pense une œuvre en la faisant, puisque la pensée mène au geste et vice-versa. La description et l'analyse des différents éléments d'une œuvre interdisciplinaire en train de se faire, le dévoilement de ses facettes cachées, de son ancrage dans la vie et la pratique de l'artiste, de son développement rhizomatique et évolutif vus de l'intérieur, du point de vue de la

créatrice, constituent une connaissance fondamentale sur la pratique artistique en générale.

Cette archéologie de la pratique artistique sert à reconstituer la démarche d'un, une artiste, sa progression jusqu'à la recherche-crédation actuelle. Elle permet aussi d'élargir la compréhension de la production de l'artiste en l'enracinant (sans la limiter) dans son parcours de vie et ses expériences sociales et personnelles. Cette analyse spatio-temporelle de la création est, selon moi, essentielle à la compréhension de la pratique des artistes en générale et des artistes « issus-es de la diversité », en particulier. Ce vécu de l'artiste est étroitement lié à son propre corps, à sa corporalité. La mise en action du corps est l'origine et le moteur de l'œuvre, artistique ou ordinaire. Ainsi, dans les arts vivants, le corps ne s'ajoute à l'œuvre, il la génère, la fait progresser, la fait exister.

Cette thèse création a constitué un cadre propice à l'analyse de ma pratique à partir des écritures corporelles : écriture du corps/de la corporalité, du corps lumineux, sonore, des objets, du texte. La question de l'intégration des référents autobiographiques, apparue plus clairement durant les séances d'expérimentation et d'exploration dans le studio, a été aussi un axe de recherche important. Mener à terme cette recherche-crédation m'a permis de constater qu'il est possible d'intégrer des éléments clairement autoréférentiels dans le dispositif de l'installation performative. En étant présente dans l'atelier, comme Rebecca, le personnage de Baricco, seule avec moi-même, abandonnée à mes sensations et à mes souvenirs, j'ai atteint un état d'introspection qui me connectait avec mes souvenirs. Cet état me transportait dans d'autres lieux, d'autres temps, mais surtout dans mon propre corps, mon corps-territoire. Comme Jasper Gwyn, j'ai réalisé mon autoportrait. Un autoportrait fragmentaire et hétérogène dispersé dans l'installation performative :

dans les objets (les draps, les livres), les actions (l’empreinte de mon visage dans le marc du café), le texte (le monologue sur le temps), les vidéos (fragments de mon corps projetés, images de paysages colombiens). Et bien sûr, ma présence corporelle : mon corps atypique (exotique), mon accent, la couleur de ma peau, mon âge, mon énergie, ma façon de bouger...

À l’instar du processus de création, cette création-recherche ouvre les chemins vers d’autres territoires autant géographiques qu’artistiques : des nouvelles créations et interventions artistiques qui demanderont très probablement des nouveaux processus de création. À la suite de cette recherche-crédation, je peux discerner plusieurs chemins à suivre. Le premier serait de m’engager dans une expérimentation de l’écriture corporelle pour la création de nouvelles œuvres interdisciplinaires. J’ai l’intention d’explorer cette voie en étroite collaboration avec des artistes d’autres disciplines telles la danse, le théâtre, la performance, la musique. En effet, le travail réalisé avec la danseuse Danae Serinet au cours de la présente recherche nous a incitées à penser à un projet de création collective au carrefour de la peinture, la danse et le chant. Dans ces nouvelles explorations, je ne me vois pas nécessairement en train de performer à l’intérieur de l’installation, mais davantage dans un rôle plus proche de metteure en scène.

Durant le processus de création de l’œuvre *Le temps d’être*, une écriture textuelle est apparue de l’écriture corporelle. En effet, le récit que j’ai écrit sur le temps à partir de mes souvenirs d’enfance à Bogotá a émergé de l’état d’introspection dans lequel je suis entrée en m’abandonnant dans l’espace de l’atelier, au son, à la lumière, au silence. Ce texte a été retravaillé postérieurement pour ensuite être réintégré à l’installation performative. J’ai l’intention aussi l’intention de continuer à explorer cet aller-retour entre corps/gestes/actions/texte/installation pour produire des textes

personnels susceptibles d'être incorporés à l'espace-temps de l'œuvre interdisciplinaire.

Je reste toujours convaincue que les artistes ont un rôle à jouer dans le processus de transformation sociale et politique. Une autre voie qui s'est ouverte à moi est celle qui me permettrait d'élargir à des communautés marginalisées l'application autant théorique que pratique de mes recherches doctorales. À l'hiver 2020, j'ai eu l'occasion de travailler avec Madame Mona Trudel, professeure à l'École des arts visuels et médiatiques de l'Université du Québec à Montréal et titulaire de la Chaire de recherche UQAM pour le développement des pratiques innovantes en art, culture et mieux-être. Le comité de direction a identifié trois axes de recherche : le premier concerne les arts pour l'intégration sociale; le deuxième se développe autour de l'art pour une éducation inclusive et le troisième axe s'intéresse à l'art pour une meilleure santé physique et mentale. Dans le contexte du dernier axe de recherche, j'ai collaboré à l'implantation des ateliers d'arts visuels au service des toxicomanies et de médecine urbaine (STMU) et au département de psychiatrie de l'Hôpital Notre-Dame (HND) du CIUSSS du Centre-Sud de Montréal. En continuation avec ma démarche d'artiste-chercheuse, j'ai dirigé des ateliers d'arts visuels durant lesquels, entre autres, les participant.es faisaient leur autoportrait. Malheureusement le projet a été suspendu à cause de la COVID-19. Cependant, j'ai toujours le désir de créer des œuvres collectives à partir des histoires de vie de communautés marginalisées. Je suis persuadée que cette ouverture vers les autres me permettrait de continuer d'approfondir d'un autre point de vue, des sujets qui me tiennent à cœur tels que l'identité (sociale, culturelle, intime), la migration, l'interculturalité, l'interdisciplinarité et les récits de vie.

La pandémie que nous vivons depuis plus d'un an a engendré une crise à tous les niveaux de la société. J'ai été surprise de constater à quel point la grande majorité

des gens ne savent pas comment vivre leur temps. D'un côté, on cherche à tout prix à *passer* le temps : s'occuper, se divertir, remplir un agenda, passer d'une activité à une autre, d'un produit à un autre. De l'autre côté, la pandémie nous a dépeint le portrait alarmant de personnes isolées, dévalorisées, malades; d'itinérants morts de froid. Les histoires d'enfants maltraités, d'immigrant.es floués, de femmes violentées, d'ainé-es négligé-es sont destinées à nous ouvrir les yeux (Émond, 2011). Dans ce sens, j'aimerais, dans de futures créations, continuer à me pencher sur les questions liées au politique, importantes dans mes productions antérieures. Cependant, je voudrais explorer ces questionnements d'un point de vue plus intime et personnel, et non seulement comme des questions liés aux grands événements sociaux ou politiques.

Toujours est-il que la réalité est là, nous la voyons, mais nous ne lui prêtons pas attention. Jasper Gwyn estime que « chacun de nous est la page d'un livre, mais un livre que personne n'a jamais écrit et que nous cherchons en vain dans les rayonnages de notre esprit » (Baricco, 2014, p. 181). Cette recherche-crédation m'a permis de prendre le temps de fouiller dans les rayons de mon esprit et de mon corps, de vivre une expérience individuelle, artistique et de la partager avec les autres.

APPENDICE A

LECTURE ACTIVE DE *MR GWYN*

Les chapitres

1. Mr Gwyn, écrivain anglais à la mode. Travaille pour *The Guardian*. 53 ans.

Liste de 52 choses à ne plus jamais faire : 1) Écrire des articles pour le *Guardian*; 13) Aller parler devant les classes en prenant un air sûr de soi; 31) Se faire photographier le menton dans la main, songeur; 47) Se forcer à être poli avec les collègues qui en vérité le méprisaient. 51) Publier des livres; 52) Écrire des livres.

NOTE : Compléter la liste

Il avait écrit trois ouvrages : un *thriller*, un court roman, un roman de 500 pages.

2.

Parti en Espagne. Opportun de mettre entre lui et le monde une certaine distance. Est-ce possible d'arrêter d'écrire ?

3.

Il demeure 62 jours dans un hôtel andalou. Il laisse 62 tasses de lait froid, 62 verres de whisky, 2 appels téléphoniques, 1 facture de teinturerie pour 129 pièces, 1 facture pour un transistor.

Raison de l'abandon de l'écriture : « Un jour je me suis aperçu que plus rien ne m'importait, et que tout me blessait mortellement. » (MG, p. 16)

Le sens exact du mot LUMIÈRE.

Liste de 13 marques de whisky écossais = des jolis noms.

NOTE : faire la liste de ces 13 marques

4.

Retour à Londres. Marcher dans les rues de la ville de façon prolongée et obsessionnelle.

Conviction d'être devenu invisible. Plaisir d'être un quidam et non pas un personnage public.

MG : Homme seul, pas de famille, dépensait peu.

Il jeta ses vieux journaux; prit des trains pour des destinations vagues.

5.

Écriture : effort quotidien pour mettre en ordre ses pensées sur la forme rectiligne d'une phrase.

D'autres métiers pour cultiver la pratique de l'écriture : écrire des guides de voyage, écrire des modes d'emploi, écrire des lettres.

COPISTE : Mélange de modestie et solennité, secret dans le geste, patience dans la méthode.

6.

Papiers accumulés sur son bureau (Note : Temps qui passe).

Rituel de son invention pour combler le besoin d'écrire : écrire mentalement des pages qu'il répétait à haute voix.

7.

Première rencontre avec Rebecca.

8.

Rencontre avec la Vieille Dame

Il retrouva la vieille dame un jour où il était dans une salle d'attente (NOTE : attente, temps) d'un dispensaire. La vieille dame l'a reconnu. C'était « une vieille dame avec un caddie plein à craquer et un parapluie miteux qu'elle n'arrêtait pas de faire tomber. Une dame avec un imperméable sur la tête... » (MG, p. 25).

Elle allait au dispensaire parce que « Entre autres, elle aimait bien regarder le visage des gens qui s'apprêtaient à faire un bilan sanguin à jeun » (MG, p. 27). Enfin, c'est elle, après que Mr Gwyn lui a confié qu'il voulait être copiste qui lui dit :

« – Essayez de voir si vous ne pouvez pas par exemple copier les gens... tels qu'ils sont. » (MG, p. 28).

COPISTE : une personne qui copie les gens tels qu'ils sont.

9. Un an, un an et demi passe

Jasper Gwyn commence à avoir des moments de panique. Scène dans la cabine téléphonique.

10.

Remèdes aux crises de panique : se concentrer sur chaque geste, se concentrer sur les bruits. S'imprégner des couleurs, admirer les compositions aléatoires engendrées par l'agencement des choses, compter les objets et les sons.

TEMPS NATUREL DES CHOSES, PRÉCISION DANS LES GESTES, LENTEUR ÉLÉGANTE. Cette vie minutieuse lui permettait de retrouver l'équilibre.

11.

Deux mois plus tard

« Ce n'est jamais qu'à cause d'un état d'esprit qui n'est pas destiné à durer que l'on prend des résolutions définitives. » Proust (MG, p. 33)

Mort de la vieille dame, « elle s'est éteinte ». NOTE : Comme la lumière = vie = temps qui passe

Référence à la pluie (NOTE : eau, métaphore du temps, à Bogotá, il pleut très souvent et beaucoup)

Il s'est réfugié de la pluie dans une galerie d'art. Dans la vitrine un portrait était exposé.

12.

Découverte des portraits

De grands tableaux. Tous identiques. Toujours une personne nue et pas grand-chose d'autre. Les modèles n'étaient pas beaux, c'étaient des corps ordinaires. Ils étaient là, simplement.

J.G imagina qu'ils étaient comme des pierres. Tièdes.

J.G se mit à feuilleter un catalogue d'exposition posé sur une table.

Selon J.G les titres des tableaux étaient un peu idiots.

Titre, date d'exécution. Datés d'il y a plusieurs années, 20 ans.

Le peintre avait travaillé pendant 20 ans sans que rien n'ait changé dans sa façon de voir les choses. Il n'avait jamais cessé de peindre : Comme s'il s'agissait d'un seul geste, très long (MG, p. 36).

(NOTE : Est-ce que c'est pareil pour MG, pour moi, pour tous les artistes ?)

Portraits du peintre en train de travailler.

Paisiblement assis dans un fauteuil, face à une fenêtre, en train de regarder dehors.

À quelques mètres de lui, un modèle féminin (qui était dans un des tableaux de la galerie), étendu sur un canapé, semblait regarder dans le vide.

DÉCOUVERTE D'UNE TEMPORALITÉ = Écoulement d'un temps

L'ATTENTE

« Le peintre et le modèle donnaient plutôt l'impression d'attendre chacun de leur côté – quelque chose qui n'était pas le tableau. On pouvait penser qu'ils attendaient de se déposer au fond d'un énorme verre. » (MG, p. 36)

13.

Les portraits

Les photos n'étaient pas très différentes les unes des autres. Les modèles étaient différents, mais la situation était presque toujours la même. Une fois le peintre se

lavait les mains, une autre il marchait pieds nus, le regard baissé. Il ne peignait jamais. Il semblait que le peintre et le modèle ne se soient jamais parlé.

L'atelier du peintre

Vide et délabré, pas entretenu. Il ne présentait des traces d'un entretien conscient :
Impression de désordre irréel.

La nudité (du modèle, sur la photo du catalogue)

La nudité des modèles ne semblait pas être l'effet d'une absence des vêtements, mais une sorte de condition originelle, antérieure à tout sentiment de honte — ou largement postérieure. Sur une des photos, on voyait un monsieur d'une soixantaine d'années, avec une moustache soignée, de longs poils blancs sur le torse, qui était assis sur une chaise, en train de boire dans une tasse, du thé sans doute, les jambes légèrement écartées, le bord extérieur des pieds posé sur le sol froid. On aurait pu le croire absolument inadapté à la nudité, au point de l'éviter jusque dans l'intimité domestique ou amoureuse, mais il était là, parfaitement nu, le pénis sur le côté, plutôt long et circoncis, et même si la situation était indubitablement grotesque, elle était en même temps tellement *inévitabile* que Jasper Gwyn fut un instant persuadé d'ignorer quelque chose que cet homme savait (MG, p. 38).

La nudité (dans le tableau)

JG regarda le portrait de l'homme à la moustache. « Il était grand, suspendu au mur, sans tasse de thé, mais sur la même chaise, nu, les pieds posés un peu sur le sol froid. Il le trouva énorme, mais surtout il lui parut *arrivé*. » (MG, p. 38)

La pérégrination.

Quelque chose s'est produit entre la photo et le tableau.

« Une sorte de pérégrination s'était produite entre la photo et le tableau. Cela a dû nécessiter un temps infini, une forme d'exil, et bien sûr, le dépassement

des nombreuses résistances. Il ne pensa pas à un artifice technique quelconque, et l'éventuelle habileté du peintre ne lui sembla importante non plus; il lui vint simplement à l'esprit qu'un geste patient s'était donné un but, et qu'à la fin le résultat obtenu était d'avoir reconduit chez lui cet homme à la moustache. Il trouva le geste très beau. »

NOTE : Résultat obtenu : RECONDUIRE QUELQU'UN (le modèle) CHEZ LUI

14.

Portrait = Reconduire quelqu'un chez lui = trouver son identité, le vrai de l'être, se faire démasquer, montrer des traits que les gens ont tendance à dissimuler tous les jours.

Les tableaux ne plaisaient pas à MG « parce qu'ils sont muets. Ce sont des personnes qui parlent, mais sans qu'on entende leur voix. Il faut l'imaginer » (MG, p. 40).

15.

Projet de Jasper Gwyn : Faire des portraits, écrire des portraits, dans un atelier, avec un modèle qui pose.

Des portraits NON DESCRIPTIFS

But : Ramener ces personnes chez elles, essayer une façon de procéder, écrire ce que les personnes sont. La personne ramène le portrait chez elle (résultat d'un processus intime, pas public).

16.

Besoins pour l'atelier :

- Grand comme un demi-terrain de tennis
- Vue sur jardin intérieur ou au dernier étage
- Silencieux, tranquille
- Vieux parquet

- Pièce vide, complètement vide
- Taches d'humidité çà et là
- Tuyauterie apparente
- En mauvais état
- Stores et volets aux fenêtres
- Portes en bois, gondolées
- Hauts plafonds

17. Dix jours plus tard

Location d'atelier pour six mois. Caractéristiques de l'espace :

- Édifice au fond d'un jardin
- Proprio, ancien menuisier
- Taches d'huile indélébiles laissées par les motos sur le sol en bois
- Lambeaux de posters de la mer des Caraïbes sur les murs
- Petite salle d'eau sur le toit. Pas de trace de cuisine
- Grandes fenêtres occultées par des volets épais
- Porte à deux battants donnant sur le jardin
- Tuyauteries apparentes et en mauvais état
- Il doit chercher un lit et des fauteuils

JG étudiait la distance, la lumière, les détails.

« Il essaya de s'imaginer là, dans la compagnie silencieuse d'un inconnu, abandonnés ensemble à un temps dont ils avaient tout à apprendre... » (MG, p. 52)

« —Sans peur, on ne fait rien de bon. » (MG, p. 52)

Il fallait habiller la pièce avec un fond sonore.

18. et 19.

Commande de la bande sonore

- Des sons, des bruits (pas de la musique)
- Une boucle très longue et à peine audible que couvrirait juste le silence l'amortirait
- Une cinquantaine d'heures
- Un fond sonore capable de changer comme la lumière au cours d'une journée, de manière imperceptible et continue. Élégante

- Pas l'ombre d'un rythme, mais juste quelque chose en devenir qui suspend le temps, et remplit le vide d'un itinéraire sans coordonnées
- Quelque chose d'immobile comme un visage sous le passage des ans

Un mois plus tard

David Barber avait composé une trame sonore de soixante-deux heures.

« Elle commençait avec ce qui ressemblait à un bruit des feuilles, puis continuait son évolution imperceptible, en rencontrant comme par accident sur son passage tous types de sons. » (MG, p. 56)

20. Mettre au point tous les autres détails.

- Trois chaises et un lit en fer (achetées dans une brocante)
- Deux fauteuils en cuir défoncés couleur balle de cricket (achetés dans une brocante)
- Deux énormes tapis (loués)
- Un vestiaire mural (acheté)
- Une armoire à chaussures à caler dans un coin

Comment écrire ?

Avec un ordinateur, à la main, sur de grandes feuilles, dans des petits carnets ?

Écrirait-il réellement ? Observer et réfléchir pour après, chez lui, rassembler ce qui lui était venu à l'esprit ?

Un peintre se place derrière la toile, mais un écrivain ne peut pas rester derrière un bureau avec un ordinateur!

En travaillant, il découvrirait la meilleure façon de le faire. (BIEN PENSÉ)

Pour ne pas paniquer, se concentrer sur mille occupations, sur des détails, le soin des détails.

21. Les lumières

Trouver un artisan qui fabriquait des ampoules à la main.

Un éclairage très spécial, *enfantin*.

Un éclairage qui dure un temps déterminé : des ampoules qui meurent au bout de trente-deux jours.

Les lumières étaient un enjeu crucial.

Écrire un portrait était une question de temps, de durée.

Il exclut la rapidité.

Il évaluait le poids des heures et la consistance des jours.

PÉRÉGRINATION : deviner le rythme du pas qui l’accomplirait, la longueur du chemin, la vitesse à laquelle se dissiperait l’embarras, la lenteur avec laquelle remonterait à la surface une forme de vérité. Seule une certaine ponctualité pouvait donner à ce geste un caractère accompli.

Commencer par une séance de travail par jour, quatre heures par séance durant trente-deux jours.

Pour l’éclairage :

« L’aboutissement de ce travail devait avoir son degré d’élégance, de poésie, de surprise. » (MG, p. 59)

- Dix-huit ampoules suspendues au plafond, à distances régulières, formant une belle géométrie.
- À l’approche du trente-deuxième jour ces ampoules commenceraient à s’éteindre une à une au hasard, mais toutes dans un laps de temps non inférieur à deux jours et non supérieur à une semaine.

- Il faudrait que les lumières meurent simplement, sans agoniser et sans faire du bruit.
- Gwyn choisit les ampoules Catherine de Médicis, parce qu'il croyait voir des larmes échappées d'un lustre.

Neuf jours plus tard, le vieux remettrait à Jasper Gwyn :

Dix-huit Catherine de Médicis destinées à s'éteindre dans un intervalle de temps compris entre la sept cent soixantième et la huit cent trentième heure. Elles s'éteindraient sans agoniser dans d'inutiles clignotements et en silence. Elles le feraient une par une, selon un ordre que nul ne pourrait prévoir [...] Une lumière enfantine (MG, p. 62).

22.

Le modèle, Rebecca

Premier modèle. Modèle d'essai.

- Pas trop difficile
- Pas trop facile
- Pas un ami
- Pas un parfait inconnu
- La nudité du modèle est une condition indispensable
- Femme
- Absence du désir. Faire un portrait était clairement un geste à détacher du désir pur et simple
- La regarder comme un paysage encore jamais vu

« Juste le temps de transcrire votre secret »

23.

Il pouvait observer Rebecca longuement, sans gêne, sans désir et sans s'ennuyer.

Copiste DIFFÉRENT d'un écrivain.

OBJECTIF : Retirer à l'écriture la finalité naturelle du roman pour en faire sortir quelque chose de différent (le portrait ?), le « fruit imprévisible d'un rituel intime et privé ».

24.

Conditions de travail de Rebecca. Basées principalement sur la confiance :

- Poser pour un portrait
- De 16 h à 20 h heures pendant 30 jours (dimanche inclus)
- Être ponctuelle
- Évoluer dans l'espace à sa convenance : marcher, s'allonger, s'asseoir, ne rien dire de particulier
- Poser nue. Volets fermés et lumière allumée
- Elle aurait une clé pour rentrer chaque jour à l'atelier
- Rendre la clé à la fin
- 5 000 livres de salaire
- Ne parler à personne
- Ne pas lire de livres ni écouter de la musique
- Le modèle doit se retrouver seul avec lui-même

25.

Finir la préparation de l'atelier : Installation des ampoules, lancement de la bande sonore.

26.

Première séance de travail.

- Prendre le métro
- Visiter quelques librairies d'occasion
- Chercher un manuel sur l'utilisation des encres
- Acheter des livres
- Siroter un whisky
- Aller dans un supermarché biologique
- Aller dans une laverie
- Prendre une douche

- Lire
- Souper
- Écouter la musique de Billy Holiday

Note : Faire une vidéo en faisant cette pérégrination

27. Deuxième séance de travail.

Actions de Jasper Gwyn (JG) et de Rebecca (R)

S'asseoir par terre, s'adosser au mur. (JG)

Se déshabiller, abandonner ses vêtements, retirer son T-shirt, s'asseoir sur le lit. (R)

S'asseoir encore par terre, regarder, se surprendre, perdre la notion du temps, observer, baisser le regard. (JG)

S'asseoir encore sur le lit, se lever lentement, mesurer la pièce, chercher des points imaginaires où poser les pieds, s'efforcer de rassembler des parties d'elle-même, revenir vers le lit, s'étendre sur le dos, poser la nuque sur l'oreiller, garder les yeux ouverts, se rhabiller, se rasseoir quelques minutes, respirer un peu, se lever et partir. (R)

Rester immobile quelques instants, se lever, s'allonger sur le lit, fixer le plafond, caler sa tête dans le creux de l'oreiller. (JG)

28.

Écrire quelques mots de temps en temps avec un crayon dans un petit carnet.

Arracher la page, la fixer sur le plancher avec une épingle chaque fois dans un endroit différent, comme s'il posait des pièges à souris. Écrire une phrase.

Planer à travers la pièce, choisir un point par terre non loin de Rebecca. (JG)

R. débute adossée contre un mur. (R)

Fixer la page et lever le regard. (JG)

Se fixer dans les yeux, respirer lentement au rythme de la musique. (R et JG)

Baisser le regard. (JG)

Première rencontre, proximité. (R et JG)

ÊTRE LÀ

Se rhabiller et s'en aller. (R)

Prendre quelques notes, fixer le sol, déterminer avec minutie des points sur le sol.
(JG)

Fixer des pages de son carnet sur le sol. (JG)

29.

Prisonnière de ces bouts de papier, se déplacer en dessinant des trajectoires qui menaient de l'un à l'autre (des bouts de papier) comme si elle cherchait le contour de quelque forme.

Elle ne s'arrêtait jamais pour les lire, elle tournait juste autour. (R)

Vit changer son attitude, sa façon de se dévoiler ses gestes, de moins en moins prévisibles.

Séance 7 ou 8. Il la vit s'animer sous ses yeux / beauté surprenante. (JG)

UN INSTANT

Décala son centre de gravité, levant une main pour arranger ses cheveux. Se mit à murmurer à voix basse, couchée sur le lit. (R)

Ne pouvait pas entendre ses mots. (JG)

Continua à murmurer pendant plusieurs minutes. Souriait de temps en temps ou redevenait silencieuse, puis reprenait. Semblait raconter quelque chose à quelqu'un. En parlant, elle faisait glisser de haut en bas la paume de ses mains sur ses jambes étendues. Quand elle se taisait, ses mains s'arrêtaient (sans s'en apercevoir). (R)

Finit par s'approcher du lit (comme s'il cherchait à capturer un petit animal et qu'il se trouvait à quelques pas de son terrier). (JG)

R. Abaixa le ton de sa voix et continua à parler, mais bougeant à peine ses lèvres, dans un frémissement qui cessait parfois, puis reprenait. (R)

(Le lendemain) ses yeux s'emplirent des larmes (un moment passager), tandis qu'il l'observait. (JG)

(Un jour) elle enfila soudain sa chemise, la garda déboutonnée, jouant avec ses poignets. (R)

Quelque chose en elle dérapa, de façon latérale, et pour la première fois R lui laissait entrevoir son portrait.

Cette nuit-là, se promener et marcher pendant des heures. (JG)

30.

QUESTION DU TEMPS (JG)

Ne voyait plus le temps passer, plutôt un instant unique se dérouler (dans l'atelier).

L'idée qu'il s'était faite de Rebecca s'est dissoute.

Lumière : source de bonheur infini.

Son : répétition périodique, toujours identique donnait au mouvement une fixité poétique, face à laquelle le spectacle du monde au-dehors, perdait tout son charme.

Note : Le son comme l'expression du temps

Note : (MONDE EXTÉRIEUR (la ville) / MONDE INTÉRIEUR (du modèle, du copiste)

Matérialisation du temps qui passe : Les odeurs de l'atelier, la poussière qui se déposait sur les choses, la saleté. (NOTE : Chercher d'autres façons de rendre le temps visible)

Tout évoquait un animal en phase d'hibernation, respirant lentement, dérobé à la plupart des regards.

Il y avait un je-ne-sais-quoi d'hypnotique. (CONTEMPLATION)

31.

Monde intérieur / Monde extérieur.

Arrivait souvent en retard (de 10 m à 1 h) délibérément. (JG)

Étrangère à elle-même, abandonnée au fleuve sonore et dans la lumière. (R)

Il était sous l'emprise de la réalité crue et du rythme du monde extérieur. (JG)

« ...Tandis qu'il était sous l'emprise de la réalité crue et du rythme du monde extérieur. Il entra en faisant le moins de bruit possible et s'arrêtait sur le seuil, la cherchant du regard comme dans une grande voilière : l'instant où il la repérait, c'était l'image la plus nette qu'il garderait en mémoire. Elle, avec le temps, s'était habituée et ne bougeait pas à l'ouverture de la porte; elle se tenait comme elle se tenait. Depuis plusieurs

jours désormais ils avaient renoncé à tout rituel de salut fortuit... » (MG, p.87)

GRANDE VOLIÈRE / ATELIER / volière avec des OISEAUX dans installation (j'avais déjà eu cette idée pour une installation, j'ai déjà utilisé une petite cage d'oiseau dans une installation).

Un jour, il entra et R. dormait étendue sur le lit, légèrement tournée sur le côté, respirer doucement. (R)

Approcha sans bruit un fauteuil au pied du lit. S'assit et la regarda longuement de près, attentif aux détails. Il laissa le temps s'écouler. (JG)

Ouvrit les yeux et le vit. Referma les jambes, puis, lentement les écarta. Le fixa quelques instants et referma les yeux. (R)

Resta près du lit. Il s'est endormi dans le fauteuil. (JG)

Rouvrit les yeux. Descendit du lit silencieusement. Regarda MG. Fit le tour du fauteuil. Avança ses hanches vers la main de MG (sur le bras du fauteuil), demeura un instant immobile. Se rhabilla sans faire du bruit. Elle fit ses premiers pas dans la rue avec l'hésitation d'un animal qui vient de naître. (R)

32.

Difficulté de R à trouver l'amour à cause de son corps atypique. Corps atypique/désir/mépris.

33.

Nudité / regard / œuvre d'art

Nuit de sexe sur la peau, n'a pas pris sa douche délibérément. Faisait tourner la clé de l'atelier dans sa main. Réfléchissait à l'ordre dans lequel elle allait enlever ses

vêtements. À force de poser dans l'atelier, elle finissait par acquérir de la précision dans ses gestes.

MG était devenu un point d'ancrage incontournable. Rebecca prenait conscience d'être nue lorsqu'elle était seule ou qu'il ne la regardait pas. Sa nudité devenait naturelle quand il l'observait. Elle avait l'impression d'être une œuvre d'art. (R)

Distance modèle / copiste

Obstiné à rester collé au mur. (JG)

Frustrée essayait de l'approcher. Pas facile d'éviter les gestes de séduction. (R)

Lui rétablissait toujours la bonne distance. (INDOLORE)

18 séances de passées. Au plafond, 18 ampoules. (COÏNCIDENCE ?)

Se rhabilla à 20 h précises.

MG n'est pas venu.

34. Trois jours d'absence de JG

Le jour suivant. MG ne vint pas non plus.

R. sentit les heures passer avec une lenteur exaspérante. Elle se rhabilla à 20h avec colère. (R)

Elle le revoyait le nez dans son carnet. (JG) (TRAVAIL D'ÉCRIVAIN)

Le lendemain, elle arriva en retard quelques minutes. Anxiété en crescendo.

« Elle n'arrivait pas à faire ce qu'elle devait faire—être soi-même, simplement. »
(MG, p.34) (R)

Pourtant, le premier jour, quand il ne s'était pas présenté, a été facile.

Il s'était passé quelque chose entre temps, une sorte de PÉRÉGRINATION.

« Évidemment, il s'était passé quelque chose entre-temps — une sorte de pérégrination. Maintenant elle ne pouvait plus revenir en arrière, d'aucune façon, d'ailleurs sans lui aucun chemin ne s'offrait à elle. » (MG, p. 94)

Sans lui aucun chemin ne s'offrait à elle.

Est-ce l'écrivain qui montre le chemin de la pérégrination ? L'artiste est-il un guide ?

La lumière du chemin ?

Peur, angoisse, questionnements de la part de R. Absence de trois jours de Jasper Gwyn,

Elle se caressa, elle n'avait pas peur.

« Elle ferma les yeux et commença à se caresser; d'abord lentement, le corps, puis entre les jambes. Sans penser à rien de particulier, et ça lui fit du bien. Elle se tourna légèrement sur le côté, parce qu'elle aimait le faire comme ça. Elle rouvrit les yeux, face à la porte d'entrée. (...) IL N'EXISTE PAS. MOI J'EXISTE (...) J'ai envie de me caresser. Ouvre seulement cette porte, et voyons ce que tu pourras écrire... » (MG, p. 94)

NOTE : Prendre conscience de soi-même = identité

20 h, se leva, se rhabilla.

Il restait une dizaine de jours : Une éternité minuscule. (R)

35.

Parler. Deux autres hommes.

Assis sur une chaise, dans un angle de la pièce. On aurait dit un gardien du musée qui veillait sur une œuvre contemporaine. (JG)

Regard interrogateur. Pour la première fois elle parla. Fâchée. (p. 95) (R)

Découvrit DEUX autres hommes

R alla s'asseoir sur le lit, rhabillé, ne bougea plus. Musique de David. Ne pas avoir peur.

Se déshabilla avec des gestes secs, se leva et commença à marcher dans la pièce. À distance de JG à côté de deux autres hommes. Sans les regarder. (R)

R piétinait les notes, d'abord juste en passant dessus, puis en les déchirant carrément avec la plante des pieds (elle sentait la tête d'épingle lui griffer la peau).

Elle en choisissait certaines qu'elle détruisait, d'autres qu'elle épargnait. (R)

Elle s'imagina en domestique, dans un château, le soir, éteignant les chandelles dans toutes les pièces, à l'exception de quelques-unes. Ravala sa colère, ralentit le pas, la dureté de son regard s'estompa. (IMAGINATION=ART=CRÉATIVITÉ) (R)

Elle continua à éteindre ces bouts de papier, mais avec un soin différent, presque en douceur. Retourna s'allonger sur le lit et plongea la tête dans l'oreiller, en fermant les yeux. Sentit une sorte de sérénité l'envahir. (R)

Elle se laissa absorber par une obscurité muette, et CETTE OBSCURITÉ N'ÉTAIT AUTRE QU'ELLE-MÊME. ELLE ÉTAIT ENFIN SEULE, PARFAITEMENT SEULE. (R)

Elle atterrit très loin, loin de toute temporalité, en lisière du sommeil.

Ouvrit les yeux, à côté du lit, une chaise. En sortant, elle l'affleura lentement du dos de la main.

36.

Les notes de MG, étaient de nouveau à leur place, pas froissées, remises au propre. Il y en avait des centaines.

Il était là, assis par terre, le dos appuyé contre le mur.

Chaque chose était à sa place : (DÉCORS) la lumière, la musique, le lit. Les chaises alignées d'un côté de la pièce, bien droites, à l'exception de celle qu'il utilisait ponctuellement, restée dans un coin, le carnet couleur crème posé par terre. (une sensation de paix pour R)

Retira ses vêtements, prit une chaise, la posa près de J.G et s'assit. (R)

Restèrent ainsi longtemps. (R et JG)

L'observait, fixait un point dans la pièce, petits gestes dans l'air (comme pour suivre une musique), chercha du regard, une fois ou deux, son carnet. (JG)

R se mit à parler. Se leva, s'approcha de MG et s'agenouilla devant lui. Se pencha vers lui et lentement lui retira sa veste. Plier la veste, de la bonne manière et la déposer par terre avec soin. Déboutonna sa chemise. Elle la lui ôta et plia soigneusement, et la posa sur la veste. Pendant un moment ne bougea plus. Recula un peu et se baissa pour défaire les chaussures. Les lui retira. Enleva également les chaussettes. Elle mit tout en ordre, veillant à ce que rien ne dépasse. (R) « Mieux comme ça, plus juste ».

Paul était un enfant de 4 ans, et JG était son père. Ils ne s'étaient jamais vus parce que JG avait décidé qu'il ne serait jamais le père. Il y avait au moins deux autres livres de M.G publiés avec un pseudonyme.

TEMPS/ESPACE/RENCONTRE (destin ?)

Rebecca mesura quelle distance on est parfois amené à parcourir, et combien sont mystérieux les chemins de l'expérience qui peuvent un jour vous faire asseoir sur une chaise, nue, et vous soumettre au regard d'un homme qui a trimbalé sa folie de longues années, jusqu'à lui donner sens et en faire un refuge pour lui et pour vous. (p. 100)

NOTE : MAISON, PÉRÉGRINATION, RENTRER CHEZ SOI.

Travail uniquement vêtu d'un pantalon de mécanicien. (JG)

37.

Encore quelques jours passèrent. Un après-midi, une ampoule s'éteignit.

R, assise sur le lit, se tourna pour le regarder.

Depuis longtemps R ne comptait plus les jours. (R)

Se leva, marcha jusqu'à se placer sous l'ampoule et l'observa tourner dans l'atelier, tête baissée. S'intéressa aux bouts de papier, en ramassa un, puis un autre, retirait l'épingle, prenait le papier, le mettait dans sa poche et allait poser l'épingle sur le rebord d'une fenêtre. (Il était tout absorbé à sa tâche).

NOTE : Présence, présent (JG)

Quand la deuxième ampoule s'éteignit, ils se tournèrent ensemble pour la regarder.
(R) (MG)

Alla baisser le volume de l'enregistrement de David Barber. (JG)

Se consacrèrent à temps plein au portrait. (R) (JG)

Des restes d'un dîner dans un coin.

38.

De temps en temps, en marchant, elle passait dans les taches d'ombre.

La regardait et replongeait dans ses pensées.

Affichait une concentration fébrile, mais maîtrisée. Ramassait les notes par terre, les froissait et les glissait dans sa poche, tournant le regard vers les ampoules quand elles abdiquaient.

À un moment donné, il alla s'asseoir à côté d'elle, sur le lit, il se mit à lui parler. Il pensait au début que le silence était absolument nécessaire (peur que les séances virent à la psychanalyse). La vérité c'est qu'il doit accepter de parler au moins une fois. (JG)

Complètement nue, assise à côté d'un homme en pantalon de mécanicien. (R)

Posa des questions sur : le rire et les larmes, le fait d'avoir des enfants et sur les paysages. Opina du chef, se leva, alla baisser le volume de la musique. Il restait 6 dernières ampoules. (JG)

39. (Dernière séance)

Le 36^e jour. Quand 20 heures sonnèrent. Aucune temporalité ne comptait en dehors de celle inscrite dans les filaments de cuivre générés par le talent fou du petit vieux de Camden Town.

Deux dernières lumières : l'atelier était un trou noir.

Une ampoule : la vie n'était qu'un frémissement.

À travers les fenêtres occultées filtrait la lumière suffisante pour dessiner le contour des choses, mais pas d'emblée, juste pour l'œil habitué à l'obscurité.

NOTE : travail de l'artiste = voir dans l'obscurité ?

A attendu dans l'atelier la lumière de l'aube. (JG)

R se rhabilla lentement. (R)

Se saluèrent en se serrant la main. (R et JG)

40. Rédaction du portrait

Chez lui. Sur son ordinateur. En écoutant en boucle des disques de Frank Sinatra.

Aspect formel du portrait (détails).

Papier vergé assez épais

- Format carré
- Encre bleue tirant sur le noir
- Mise en page suffisamment aérée sans devenir frivole
- Police qui ressemblait aux lettres qui sortaient jadis des machines à écrire
- Pas de reliure
- En deux exemplaires.
- Enveloppé en papier de soie et dans une chemise en carton, avec des élastiques, ni trop grande, ni trop petite.
- Le tout dans une élégante enveloppe fermée par une petite ficelle dorée

41. Conversation avec la Vieille Dame (NOTE : signification, fonction de ce personnage dans l'histoire ? Elle est morte. À étudier de plus près)

42.

Conversation téléphonique avec Tom 41 jours après qu'ils se soient parlé.

« Je ne savais pas exactement ce que pouvait signifier écrire un portrait et maintenant je le sais. Il existe une manière de faire qui a un sens. Après, sans doute qu'on peut réussir plus ou moins bien, en tout cas cela n'est pas impossible. Ce n'est pas qu'une lubie. » (MG, p. 112)

Lubie. *nom féminin*. Idée, envie capricieuse, parfois déraisonnable.

(NOTE : il est conscient qu'il a développé une méthodologie) Une technique très simple qui vient quand ça vient. Il a trouvé ce qu'il cherchait.

– Que va-t-il se passer maintenant Jasper ?

[...]

– JE NE SAIS PAS EXACTEMENT.

[...]

Mais ce n'était pas tout à fait vrai. Il avait bien une petite idée, et même assez précise. Il subsistait peut-être quelques zones d'ombre, mais il avait clairement à l'esprit une hypothèse sur ce qui allait suivre. (MG, p. 113)

Pour moi c'est une description claire de l'INTUITION

43. Remise du portrait à Rebecca

Première mention de l'écrivaine Klarisa Rode.

Femme écrivaine. Aucun de ses livres n'a été publié de son vivant. K.R s'y était opposée. On a ignoré l'existence de ses livres pendant près de soixante ans. Ses livres avaient été découverts seulement une dizaine d'années auparavant. Il n'y avait que deux de ses livres publiés. J.G a dit n'est pas avoir lu les livres de Klarisa Rode.

R. Lit son portrait mentalement devant Jasper Gwyn.

À la fin de la lecture R « avait les yeux brillants » (MG, p. 118).

Ils ont parlé « dans leur temps à eux, plus rien n'existait autour. Par moments, entre deux questions, des silences vides passaient, durant lesquels chacun mesurait combien il était disposé à apprendre, ou à expliquer, sans perdre le goût d'un certain mystère, qu'ils savaient indispensable » (MG, p. 118).

À une question indiscreète M.G a répondu avec un geste :

« ...passant la paume de sa main sur les yeux de Rebecca, comme quand on dit bonne nuit à un enfant » (MG, p. 118).

NOTE : J'ai déjà fait la même chose à mes enfants avant qu'ils s'endorment

44. Le toucher / la distance

M.G offre le poste d'assistante à R. : aller chercher les clients, les sélectionner, voir leur compensation financière, la façon de la fixer, etc.

Conseil de R. à M.G :

Tout est très facile dans le processus de création du portrait SAUF la fin. La fin est horrible :

[...] j'aurais attendu que vous me preniez dans vos bras [...] J'aurais au moins espéré pouvoir finir dans vos bras, d'une certaine manière vous TOUCHER, voilà, *vous toucher* [...].

C'est autre chose, qui concerne cette obscurité et ce moment précis... toutes ces heures où finalement on est son corps et pas beaucoup plus... toutes ces heures nous placent dans une sorte d'attente physique, ultime. On attend une récompense, l'abolition d'une distance [...] vous, vous l'abolissez à travers l'écriture, mais moi [...]. (MG, P. 120)

– Un jour vous écrirez le portrait d'un homme âgé, et cela ne fera aucune différence, au bout du compte cet homme cherchera le moyen de vous toucher, contre toute logique et toute forme de désir, il éprouvera le besoin de vous toucher. Il s'approchera et vous passera une main dans les cheveux, ou vous prendra le bras fermement, cela n'ira pas sans doute au-delà, mais il aura besoin de le faire [...], il faudra le laisser faire ». (MG, p. 121)

NOTE : Une sorte de conclusion partielle ou de fin possible

Trois semaines plus tard, l'annonce est parue dans une série de revues :

« *Écrivain exécute portraits.* » (MG, p. 122)

45. Les autres portraits

1. Mr Trawley : Homme, 63 ans, vendeur des vieilles pièces d'horlogerie (TEMPS), marié trois fois, vivait à Brighton, trois enfants.

Il marchait sans arrêt dans l'atelier, et pas une seule fois en trente-quatre jours d'immersion dans le fleuve sonore de David Barber, il n'utilisa le lit. Lorsqu'il était fatigué, il s'installait dans un fauteuil. Souvent il parlait, mais à voix basse, en lui-même [...] Jasper Gwyn le vit changer au fil de séances, dans sa manière de tenir ses épaules, et de laisser aller ses mains, comme si on venait de les lui rendre [...] assis par terre [...] les mains posées avec une pudeur bien dissimulée sur son sexe [...] *Quand j'étais petit et que ma mère sortait, élégante, resplendissante, le soir, dit-il. Quand je remontais les horloges, le matin, dans mon magasin, et toutes les fois où je suis allé dormir, chacun de ces instants bénis.* (MG, p. 122-123)

NOTE : Cela me fait penser à mon sujet d'UTOPIE(S), les petites choses qui changent la vie

Dernière ampoule :

Il était couché par terre. Il a pleuré très dignement, mais sans pudeur. Chercha le visage de Jasper Gwyn. Il a donné une étreinte à JG. Pour la première fois, JG sentit la peau d'un homme contre la sienne.

Portrait de six pages. Quinze mille livres.

Pérégrination :

« [...] si tout cela était arrivé il y a plusieurs années, je serais aujourd'hui un homme différent [...], meilleur » (MG, p. 123).

46. Portrait #2. Miss Croner

La femme de quarante ans, amoureuse de l'Inde. Célibataire. Import-export avec l'Inde. Vivait avec une amie italienne en périphérie de Londres. Aimait beaucoup être nue et qu'on la regarde. Bardée de bijoux de pacotille. Arpentait la pièce de long

en large, et de gesticuler comme si ses paroles étaient toujours inexactes et dépendaient d'un appareil de notes corporelles.

La dernière ampoule : Elle la fixait hypnotisée. Dans l'obscurité, elle a ri, nerveusement. Elle se rhabilla (robe légère, sac à main). En sortit une brosse. Lissa ses cheveux beaux et longs; embrassa JG sur la bouche, furtivement, et s'en alla.

Pérégrination : accepter son identité sexuelle (?).

47. Portrait #3. Mrs Harper

Femme sur le point de fêter ses cinquante ans. Sceptique. Refusa de se déshabiller complètement. Combinaison de soie mauve. Elle avait été hôtesse de l'air. JG sixième homme à la voir nue complètement. S'attardait devant les fenêtres sans se couvrir, effleurant les vitres avec ses seins, blancs et beaux. JG ferma les volets et elle s'abandonna au portrait. Ils parlèrent d'orages, de vengeance et d'attentes.

Dernière ampoule : Elle marchait lentement en chantonnant. Dans l'obscurité [...], continuer lentement, caressant le mur. Elle s'est arrêtée et lui a demandé de satisfaire une de ses attentes : « Je voudrais que vous m'aidiez à me rhabiller. En douceur » (MG, p. 127).

Portrait de quatre pages, 18 000 livres.

Pérégrination : Rien ne pourrait les empêcher, elle et son mari, de mourir ensemble, après avoir vécu ensemble, toujours.

47. Portrait #5. Jeune homme

48. Trente-deux ans, peintre. Ses mouvements étaient lents et mal assurés donnant l'impression qu'il évoluait dans un environnement envahi d'objets fragiles que lui seul pouvait percevoir. Déconcerté par le silence imposé par JG. Portrait interrompu

par la maladie de Tom. Soudain JG vit son modèle infiniment nu. Cela lui parut d'une futilité grotesque. (MG, p.130). NOTE : frivolité face à la mort.

49. Portrait #4. Portrait de Tom, ami de JG. Malade dans un lit d'hôpital. Pour JG faire un portrait était « comme traverser un désert ou escalader une montagne » (MG, p. 133). Raisons de Tom : Comprendre ce que cela veut dire faire écrire un portrait, Tom veut rentrer à la maison « ramène-moi à la maison, Jasper [...] je n'ai pas beaucoup de temps et j'ai besoin de rentrer chez moi » (MG, p. 133).

50. Deux jours et deux nuits pour faire le portrait de son ami mourant. Assis sur une chaise.

« Jasper Gwyn fixait le lit défait et, dans le méli-mélo des draps, il avait l'impression d'entrevoir une forme de nudité extrême au point de pouvoir se passer de corps. » (MG, p.134)

NOTE : Faire une série des portraits de lits qu'on vient de laisser.

Lits d'hôpital (?), mon lit (?)

Processus : Imbriquer ses souvenirs et ce qu'il voyait au présent chez Tom. Avec beaucoup de contraintes : il n'y avait pas de musique, il n'avait pas son carnet, il n'y avait pas de règles, pas d'éclairage, le temps trop court, pas de solitude...

NOTE : Il brise ses propres règles

Cinq heures d'écriture, neuf pages.

JG lut le portrait « avec la lenteur nécessaire [...] la dernière page. Jasper Gwyn la lut encore plus lentement... » (MG, p. 137).

51. Tom meurt quelques heures plus tard.

52. Autres portraits

#6. Acteur de quarante-deux ans, corps d'oiseau, visage comme taillé dans le bois.

#7. Deux jeunes mariés, portrait de couple.

#8. Médecin.

#9. Femme qui voulait tout oublier sauf elle-même et quatre poèmes de Verlaine.

#10. Tailleur qui avait habillé la reine.

#11. Une jeune fille. 19 ans. Le dernier. Elle s'appelait Audrey, elle était la fille cadette de Mr Trawley. Elle était difficile et, selon son père, une expérience comme celle-là l'aiderait peut-être à « poser les armes » (MG, p. 138). Seize mois s'étaient écoulés depuis le passage de son père.

« ...le portrait serait pour sa fille une empreinte plus nette que n'importe quel reflet dans un miroir et plus convaincante que mille enseignements » (MG, p. 140).

NOTE : Serait-ce la fonction du portrait artistique ? De l'art en général ?

53.

La jeune fille. Son corps jeune était une arme. Long cheveux blonds, fins et raides, traits anguleux, yeux noirs charmeurs, maigre (MG, p. 146). Elle parlait beaucoup. Elle était haineuse et méchante. Splendide et animale. Pendant des jours elle insultait ses parents, le lycée, ses amis avec impatience et imprécision. Sa voix était comme une partie de son corps, comme une griffe.

Le jour douze, elle se mit à agresser MG verbalement + silence. Se limitait à le fixer. Jeux pervers et de séduction. MG, n'est plus revenu à l'atelier. Il est revenu six jours plus tard.

L'histoire de MG est apparue dans un tabloïd de l'après-midi.

MG et R ont déduit que la jeune fille avait parlé à la presse.

54.

Mr Trawley rencontra R pour lui dire que ça faisait neuf jours que MG était absent.

The Guardian a publié un article sur JG. Il s'est évaporé.

55.

Cinq jours passèrent. R reçut une épaisse enveloppe, le portrait de la jeune fille et un court billet. Il n'allait pouvoir recommencer à travailler que dans deux-trois mois. Portrait de quatre pages. R a lu la première page.

56.

La jeune fille a rencontré R et lui a dit qu'elle avait fait l'amour avec Mr G. La jeune fille a parlé aux journaux parce qu'elle voulait *le toucher*.

« Elle marchait légèrement de travers, comme si elle devait se faufiler dans un espace étroit pour échapper à tout ce qu'elle était. » (MG, p. 149)

57.

La jeune fille avait réussi à ramener MG, chez lui, à sa maison ?

Mais tant de soin à fixer des limites et des contraintes cachait peut-être en lui le désir intime de s'aventurer au-delà de toute norme, ne serait-ce qu'une fois, à n'importe quel prix — comme pour arriver au bout d'un chemin. Difficile donc de dire si cette jeune fille avait été pour lui un coup mortel ou le point d'ancrage vers lequel ses portraits avaient toujours tendu... (MG, p. 150)

Rebecca se posait beaucoup de questions par rapport au fait qu'elle n'avait pas su traverser la distance qui la séparait de MG.

Rebecca « adopta donc durant plusieurs jours la seule attitude qui lui parut appropriée — l'attente » (MG, p. 151).

Onze jours plus tard, elle reçut un paquet avec tous les portraits, une lettre d'adieu lui expliquant quoi faire pour fermer le bureau et un livre à peine publié de Klarisa Rode.

58. Histoire du plagiat

Quatre ans plus tard : R avait rencontré Robert, s'était mariée et avait eu une fille prénommée Emma.

Un jour elle vit dans une énorme bibliothèque londonienne un roman de Klarisa Rode. C'était le même que JG lui avait envoyé quatre ans plus tôt. À la page seize, elle lut son propre portrait, celui que JG avait fait d'elle plusieurs années auparavant. En regardant la date de parution, elle vit que la publication du livre datait d'un an après la réalisation du portrait.

R s'est rappelé que Tom lui avait dit que JG avait publié au moins deux livres sous un autre nom. R en a déduit que c'est JG qui avait écrit le livre de Klarisa Rode.

C'était un cadeau de JG à son endroit ?

Son portrait à l'intérieur du roman :

« Il n'y avait que cette espèce de tableau posé dans un coin, avec une habileté incontestable. » (MG, p. 158)

R a sorti les portraits et les a lus comme si elle se promenait dans une galerie d'art. Elle ne le faisait que pour comprendre, ou trouver des réponses. Elle appréciait

simplement les couleurs, cette lumière particulière, progressant décidée sur les traces d'une certaine imagination. Elle le faisait parce que tout cela était un lieu ... » (MG, p. 159).

61.

R a contacté Doc Mallory, un libraire pour lui demander de lire tous les portraits écrits par JG.

62.

Rebecca voulait savoir si les portraits avaient été copiés d'autres livres.

63.

Deux heures plus tard, Doc Mallory lui a confirmé qu'il avait déjà lu un de ces portraits dans un autre livre, un livre intitulé *Trois fois dès l'aube* de Akash Narayan.

64. Trois fois dès l'aube

L'auteur, un Indien, était décédé depuis quelques années. Le livre avait été publié à un millier d'exemplaires, un livre rare. Narayan était né à Birmingham, mort à l'âge de quatre-vingt-douze ans, après avoir passé sa vie à enseigner la musique. L'histoire se déroulait dans une ville anglaise non citée et elle se concentrait sur deux heures très paradoxales. Le livre avait été écrit en hindi et traduit en anglais. Elle a lu la dédicace :

« À Catherine de Médicis et au génie de Camden Town » (MG, p. 169).

65.

Trois fois dès l'aube se divisait en trois parties et la première ressemblait à l'un des portraits de MG. Rebecca comprit qu'il avait inséré son portrait dans le livre de

Klarisa Rode parce qu'il l'aimait. Mais, à qui correspondait le douzième portrait ? C'était difficile d'identifier les modèles des portraits.

R. commença à procéder par exclusion.

9 personnages (modèles) + 3 portraits qu'elle reconnaissait (Rebecca, Tom et la jeune fille)= 12 portraits. Mais il y avait 13 portraits écrits.

À qui appartenait le treizième portrait ?

En lisant le portrait inséré dans *Trois fois dès l'aube*, Rebecca s'est rendu compte que c'était le même que le treizième portrait, c'est-à-dire le portrait de Jasper Gwyn.

NOTE : En effet, dans *Trois fois dès l'aube*, Baricco raconte l'histoire de deux personnages, un homme et une femme, qui se rencontrent dans le hall d'un hôtel dans des temps différents

À la page 71 de Mr Gwyn on peut lire :

... Jasper Gwyn lui fit observer (à Rebecca) qu'il n'y avait guère de choses plus belles au monde que les *lobbys* des hôtels.
 – Ces gens qui vont et viennent, précisa-t-il. Et tous ces secrets.
 Puis il se laissa aller à une confidence, ce qui n'était pas dans ses habitudes, et dit que dans une autre vie il aurait aimé être le lobby d'un hôtel.
 – *Travailler* dans un lobby ?
 – Non, non, être un lobby, physiquement. Même dans un trois étoiles, peu importe.

Rebecca comprit qu'un des portraits écrits « c'était le portrait auquel tout peintre s'essaie tôt ou tard — un autoportrait » (MG, p. 173). C'était l'autoportrait de Jasper Gwyn.

Rebecca chercha un geste simple à faire :

Elle se mit à ranger les livres qui traînaient un peu partout, à travers l'appartement. Elle se limitait à les regrouper en petites piles, du plus grand au plus petit. (MG, p. 173-174)

NOTE : Action à faire durant la performance

66.

Ensuite, elle sentit que c'était le bon moment d'effectuer une dernière action, la plus petite.

67.

Elle est allée voir le vieux de Camden Town, pour lui donner le livre que Jasper Gwyn lui avait dédié. En retour, le vieux lui a donné en cadeau une ampoule Catherine de Médicis.

- Comment faisait Mr Gwyn pour écrire des portraits ?
- Il écrivait des histoires.
- Des histoires ?
- Oui, il écrivait un bout d'histoire, une scène, comme si c'était le fragment d'un livre. Les histoires ce ne sont pas des portraits.
- [...]
- Jasper Gwyn m'a enseigné que nous ne sommes pas des personnages, mais des histoires, dit Rebecca. Chacun de nous s'arrête à l'idée qu'il est un personnage, engagé dans Dieu sait quelle aventure, même très simple, or nous devrions savoir que nous sommes toute l'histoire, et pas seulement ce personnage. Nous sommes la forêt dans laquelle il chemine, le voyou qui le malmène, le désordre qu'il y a autour, les gens qui passent, la couleur des choses, le bruit. Vous comprenez ?
- Non.
- Vous fabriquez des ampoules; ne vous est-il jamais arrivé de voir une lumière dans laquelle vous vous êtes reconnu ? Une lumière qui était vraiment vous ?
- [...] Cette lumière c'est juste le fragment d'une histoire. S'il y a une lumière qui vous ressemble, il doit y avoir aussi un bruit, un coin de rue, un homme qui marche, de nombreux hommes, ou une femme seule, plein de choses. Ne vous arrêtez pas à cette lumière, pensez à tout le reste, pensez à

une histoire. Êtes-vous conscient qu'elle existe, quelque part et que si vous la trouviez, ce serait votre portrait ? (p. 180-181).

Pour Jasper Gwyn écrire un portrait voulait dire écrire pour les modèles le livre qu'ils n'avaient jamais écrit et qu'ils cherchaient en vain dans les rayonnages de leur mémoire. Il s'agissait pour Mr Gwyn de réunir les bonnes pages.

– Les gens se reconnaissent dans les événements qui se produisaient, dans les objets, les couleurs, le ton, dans une certaine lenteur, dans la lumière et aussi dans les personnages, bien sûr, mais dans tous, pas dans un seul, dans tous les personnages, simultanément... (MG, p. 182)

Quand il a fait mon portrait, je l'ai lu, une fois terminé, et il y avait un paysage, croyez-moi, je suis toute cette histoire, je suis les bruits de cette histoire, son rythme et son atmosphère, chaque personnage de cette histoire, mais je suis aussi avec une exactitude déconcertante ce paysage, je l'ai toujours été et je le serai toujours. (MG, p. 182).

68.

Un autre roman, inachevé de Klarisa Rode est paru. Le texte est composé de deux derniers chapitres d'une histoire dont les deux premiers sont absents. Le héros est un météorologue amateur qui s'était fixé l'objectif de « relever le temps qu'il avait fait, chaque jour, au Danemark, au cours des soixante-quatre dernières années » (MG, p. 183). À la fin de l'ouvrage, le météorologue était capable de prévoir le temps, la température d'une journée. Pour recueillir les données, il interrogeait les gens.

Il était parvenu à la conclusion qu'en moyenne chaque être humain a un souvenir précis du temps qu'il fait sur au moins huit jours de sa vie. Comme les personnes interrogées associaient chaque souvenir du temps atmosphérique à un moment particulier de leur vie (leur mariage, la mort de leur père, le premier jour de la guerre), Klarisa Rode finit par construire une impressionnante galerie de personnages, magistralement brossés en quelques traits rares, mais parlants. (MG, p. 184)

NOTE : Faire une enquête comme celle-ci auprès de mes frères et sœurs sur, par exemple, le jour de la mort de ma mère

APPENDICE B

MISE EN ESPACE DE L'INSTALLATION-PERFORMATIVE *LE TEMPS D'ÊTRE*

TEXTE	ACTIONS	SON	LUMIÈRES	VIDÉO
	ENTRÉE DU PUBLIC		LX 0.5 – Avant l'entrée du public	
<p>PRÉAMBULE</p> <p>1 Lit-sculpture avec des draps brodés et deux oreillers.</p> <p>2 écrans rideaux.</p> <p>1 cage avec deux perruches ondulées.</p> <p>3 chaises tapissées de velours rouge bourgogne.</p> <p>1 portemanteau.</p> <p>4 piles de livres.</p>			Éclairage des éléments de l'installation comme dans une exposition d'arts visuels.	Pas de projection

TEXTE	ACTIONS	SON	LUMIÈRES	VIDÉO
<p>TABLEAU I – ELLE MESURE L'ESPACE</p> <p>CLAUDIA :</p> <p><i>Salue avec un sourire prudent.</i></p> <p><i>Veste légère, souliers cuir marron, air sérieux, T-shirt noir.</i></p> <p>En sous-vêtements noirs</p>	<p>Arrive, observe, traverse l'espace, s'assoit sur le lit, temps, enlève ses bottes</p> <p>(-, =, \\\)</p> <p>Va à la chaise. Se deshabille. Tourne autour du lit, s'assoit (\\), se couche sur le dos, observe main, jambes, s'assoit de l'autre côté</p>	<p>Démarre bande sonore en boucle</p>	<p>L1 – La musique.</p> <p>Claudia fait le tour de la salle. Lancer lorsqu'elle arrive à la chaise de Mr. Gwyn</p>	<p>Pas de projection</p>
<p><i>Long moment sur le lit / se lève lentement</i></p>	<p>Se couche perpendiculairement au lit. Jeux bras</p> <p>Se relève, puis se couche sur le ventre</p> <p>visage sur l'oreiller (Cue pour vidéo+lumière</p>	<p>Bande-son</p>	<p>LX 2 – Claudia se couche sur le lit</p> <p>LX 3 – En même temps que les photos commencent en vidéo</p>	<p><u>Photos en boucle</u></p> <p><u>Quand elle a le visage contre l'oreiller</u></p> <p>Commence par une photo d'un chemin</p>

TEXTE	ACTIONS	SON	LUMIÈRES	VIDÉO
	<p>Se lève, mesure l'espace sur les photos dans écran</p> <p>Avec la paume de la main</p> <p>Continue avec toutes les photos</p> <p># Rythmes</p>	Bande-son		<p>Photos en boucle</p> <p>S'arrête sur photo d'un horizon</p>
	Ouvre les bras en croix et s'éloigne de l'écran	Bande-son		Fin photos
<p>CLAUDIA :</p> <p><i>On pouvait croire qu'elle se forçait de rassembler des parties d'elle-même qui n'étaient pas destinées à rester ensemble.</i></p> <p><i>Son corps semblait résulter d'un effort de volonté.</i></p>	<p>Mesure l'espace : bras, équerre, avion, pieds, tibia, avant-bras, corps entier</p> <p>Marche</p> <p># rythmes / # directions</p>	Bande-son		Pas de projection
<p>TABLEAU II –</p> <p>SOUVENIRS D'ENFANCE</p>	<p>Fausse sortie</p> <p>Va derrière l'écran</p>	Bande son	<p>LX 4 –</p> <p>Claudia se dirige derrière l'écran (quitte l'axe du lit)</p>	

TEXTE	ACTIONS	SON	LUMIÈRES	VIDÉO
<p>Texte :</p> <p>LE TEMPS écrit par Claudia</p>	<p>Derrière l'écran</p> <p>Commence en faisant construction et</p> <p>finit assise-debout en répétition sur chaise</p> <p>Quitte l'écran</p>	<p>Texte en direct</p>	<p>LX 5 –</p> <p>Claudia quitte derrière l'écran</p>	<p>Vidéo ville la nuit</p>
<p>CLAUDIA :</p> <p><i>Le fixait dans les yeux avec bienveillance, sans intentions particulières... respiration lente.</i></p> <p>CLAUDIA:</p> <p>Texte tel quel dans l'action</p> <p><i>Se laisse envahir par la proximité du public et par son parfum.</i></p>	<p>Traverse l'espace</p> <p>Regarde le public</p> <p>Perfo Post-Its-1</p> <p>pause</p> <p>Perfo portrait café</p> <p>Va s'asseoir à côté du public, jambes tendues, cachant ses mains entre ses cuisses, l'une contre l'autre paumes vers l'extérieur.</p>		<p>LX 5.5 –</p> <p>Claudia s'assoit à côté d'une personne du public</p> <p>LX 5.8 –</p> <p>Claudia se relève et s'approche des ampoules</p>	<p>Pas de projection</p> <p>Pas de projection</p>

TEXTE	ACTIONS	SON	LUMIÈRES	VIDÉO
<i>Elle ne se tourne pas vers lui, elle était là simplement, la tête appuyée contre le mur.</i>				Pas de projection
Se lève, se rhabille et s'en va	Me rhabille, SORS me change public à vue	Bande-son	LX 5.9 – Claudia revient après s'être changée à côté du portemanteau	Pas de projection
TABLEAU III– ELLE JOUE AVEC POST-ITS Sous-vêtements noirs	Entre, me déshabille, traverse l'espace	Bande-son		Pas de projection
<i>Prisonnière de ces bouts de papier, Rebecca prit l'habitude les jours suivants, de se déplacer en dessinant des trajectoires qui la menaient de l'un à l'autre, comme si elle cherchait le contour de quelque forme. Elle ne s'arrêtait jamais pour le lire...</i>	Passé d'un papier à l'autre en marchant Trace des contours Cours entre les papiers Rythme lent à plus vite <u>S'arrête (cue lumière)</u>		LX 6 – arrête de courir brusquement	

TEXTE	ACTIONS	SON	LUMIÈRES	VIDÉO
TABLEAU IV– LES MURMURES	Après un temps Se déshabille complètement Vais au lit. Poses. ... me couche Main droite sur la hanche Caresse jambe. Arrête Caresse jambe. Arrête Caresse jambe. Arrête	Bande-son Texte des murmures en son du vidéo	LX 7 – Claudia caresse la tête du lit + main descend sur la hanche (juste avant la vidéo)	Vidéo murmures
TABLEAU V– LA FEMME QUI COURT	Différentes poses, différents temps À genoux sur lit, face à cage d’oiseaux À genoux sur lit, face à cage d’oiseaux Après un moment se lève Marche vers la cage d’oiseaux De pied près de la cage d’oiseaux <u>fait le tour de la cage</u> (cue lumière)	Bande-son	LX 8 – Claudia à genoux sur le lit face à la voilière LX 9 – Claudia amorce le tour de la cage (à partir du moment qu’elle quitte l’axe du rideau)	Vidéo Femme qui court <u>Cue : quelques secondes d’immobilité avant de lancer cue vidéo.</u>

<p><i>Si J. G avait dû dire quand il commença à croire qu'il tenait quelque chose, il aurait probablement mentionné le jour où elle avait soudain enlevé sa chemise, sans que ce soit une manière de revenir sur une décision quelconque, mais plutôt une volonté de s'aventurer au-delà de ce qu'elle avait décidé.</i></p>	<p>Marche</p> <p>Se place devant rideau frontal.</p>	<p>Bande-son</p>	<p>LX 10 –</p> <p>Claudia va devant le rideau et s'arrête pour commencer « la danse macabre »</p>	<p>Pas de projection</p>
	<p>Perfo « dansée » devant rideau frontal</p> <p>Spasmes commence debout</p> <p>Finit assise</p>	<p>Bande-son</p>	<p>LX 10.3 –</p> <p>Claudia se met à genoux pour la perfo « Blessures »</p>	<p>Pas de projection</p>
	<p>Blessures – finit debout</p> <p>Coups bras qui relâchent</p>	<p>Bande-son</p>	<p>LX 10.5 –</p> <p>Claudia regarde l'ampoule qui brûle</p>	<p>Pas de projection</p>
<p>TABLEAU VI – REGARD DE L'ÉCRIVAIN</p>	<p>Vais au lit, couchée sur le dos. « m'endors »</p> <p>Jambes ouvertes</p> <p>Me réveille. Et ferme les jambes rapidement</p>	<p>Bande-son</p>	<p>LX 11 –</p> <p>Claudia retourne se coucher</p>	<p>Vidéo mouvement de camera sur le corps (regard de Mr Gwyn)</p> <p>Cue : main caresse</p>

	<p>Puis, lentement les écarte</p> <p>Descends du lit</p> <p>fais contour de la chaise de M.G</p> <p>Le regarde, avance les hanches vers chaise, touche le bras de la chaise</p> <p>Me rhabille. SORS</p>		<p>LX 11.5 –</p> <p>Fin de la vidéo</p> <p>LX 12 –</p> <p>Claudia quitte la chaise de l'écrivain pour aller à l'autre chaise</p>	<p>tête de lit</p> <p>Fini avec</p> <p>Les yeux qui s'ouvrent</p>
			<p>LX 12.5 –</p> <p>Claudia se rhabille, quitte pour aller au vestiaire</p>	
<p>TABLEAU VII</p> <p>ELLE LANCE LES LIVRES</p>	<p>Arrive</p> <p>Occupe l'espace habillée</p> <p>Perfo livres</p> <p>ATTENTION- rythme et intention</p>	<p>Bande-son</p>	<p>LX 13 –</p> <p>Retour de Claudia dans l'espace</p> <p>LX 14 –</p> <p>Début de perfo. Avec livres</p>	<p>Pas de projection</p>
	<p>Vais sur le lit. Me déshabille fâchée.</p> <p>Lance les vêtements sur le lit ... temps</p> <p>Masturbation</p>	<p>Bande-son</p>	<p>LX 15 –</p> <p>Claudia va sur le lit</p> <p>LX 16 –</p> <p>Claudia se masturbe</p>	<p>Pas de projection</p>

TEXTE	ACTIONS	SON	LUMIÈRES	VIDÉO
<p>CLAUDIA :</p> <p><i>Bizarre, mais à force d'évoluer près de cet homme au quotidien, elle finissait par acquérir une forme de précision dans ses gestes qu'elle n'aurait jamais crue nécessaire.</i></p>	<p>Corps sur lit</p> <p>Pose et regarde, pose et regarde (il y a d'autres hommes)</p> <p>Sur la défensive</p> <p>Se calme</p>	<p>Bande-son</p>		<p>Pas de projection</p>
<p>TABLEAU VIII</p> <p>JUSTICE</p>	<p>salutation soleil</p> <p>ouvre bras, lève bras, oiseau dans mains en arrière du dos et devant moi</p> <p>En abdos, éteins lampions dans ma tête</p> <p>M'assois</p> <p>Jambes ouvertes, étirées</p> <p>Perfo lavage du corps</p> <p>TEMPS D'ARRÊT</p> <p>Me lève + vais chercher un spectateur en le prenant par la main. Je l'assois sur la chaise rouge à côté de celle de Mr Gwyn</p>	<p>Bande-son</p>	<p>LX 17 – Claudia fait une salutation au soleil à genoux sur le lit.</p>	<p>Pas de projection</p>

TEXTE	ACTIONS	SON	LUMIÈRES	VIDÉO
	<p>Je retourne de l'autre côté et prends l'autre chaise rouge et la place à côté de Mr Gwyn.</p> <p>M'assois.</p>			
<p>CLAUDIA :</p> <p>Voix posée, tranquille</p>	<p>TEXTE à Mr Gwyn :</p> <p>- Cette nuit j'ai pensé à quelque chose. ... Oui je sais, je ne devrais pas parler. Je ne vais pas être longue... Mais il y a une chose stupide que j'ai décidé de faire ...</p> <p>Je ne sais pas si je le fais pour moi ou pour vous, simplement cela me semble juste...</p> <p>Comme c'est juste ici la lumière, la musique, tout, sauf une chose...</p> <p>Alors, voilà ce que j'ai décidé de faire.</p> <p><i>Me lève, m'agenouille devant lui.</i></p> <p>- C'est stupide, excuse-moi, mais laissez-moi faire. Lentement lui retira sa veste, la plie. Déboutonne sa chemise, la lui ôte, la plie soigneusement et la dépose sur la veste. Puis je recule un peu.</p>	<p>Bande-son</p>		<p>Pas de projection</p>

TEXTE	ACTIONS	SON	LUMIÈRES	VIDÉO
	<p>Je défais ses souliers et les lui enlève</p> <p>Souris et enlève ses bas</p> <p>Mets tout en ordre sur le plancher.</p> <p>– C’est bien mieux comme ça. Voilà qui est beaucoup plus juste.</p> <p>Me lève. <u>M’habille</u></p> <p>Avant de partir :</p> <p><i>Je suis persuadée que je devrais dire quelque chose de spécial, mais pour être sincère il ne me vient rien du tout.</i></p> <p>SORS</p> <p>Dernière lumière s’éteint.</p>	Bande-son	<p>LX 18 –</p> <p>Claudia se rhabille (elle est rhabillée et se lève de la chaise)</p> <p>LX 19 –</p> <p>Claudia dit sa dernière phrase et sort</p>	Pas de projection
<p>ÉPILOGUE :</p> <p>Installation finale</p> <p>Lit, cage d’oiseaux, portrait de café, post-its, livres, chaises, écrans</p>		Bande son	<p>LX 1 –</p> <p>Retour du public</p>	

APPENDICE C

SCHÈMA DES TEMPORALITÉS ENTRE LE ROMAN MR GWYN ET L'INSTALLATION PERFORMATIVE LE TEMPS D'ÊTRE

Actions	Temporalités	Lumière	Vidéo
ENTRÉE DU PUBLIC	Présent de l'installation	LX 0.5 – Avant l'entrée public	
TABLEAU I – ELLE MESURE L'ESPACE			
Arrive, observe, traverse l'espace, s'assoit sur le lit, temps, enlève ses bottes Va à la chaise. Se déshabille. Tourne au tour du lit, s'assoit	Temps de l'action	L1 – La musique. Claudia fait le tour de la salle. Lancer lorsqu'elle arrive a la chaise de Mr. Gwyn	
Se couche sur dos, observe main, jambes, s'assoit de l'autre côté	Temps de détente, harmonie, lent		Pas de projection
Se couche perpendiculairement au lit. Jeux de bras. Se relève, puis se couche sur le ventre	Lenteur, attente	LX 2 – Claudia se couche sur le lit	
Visage sur l'oreiller (Cue pour vidéo+lumière)	Immobilité (présent) Vidéo (passé) Simultanéité (écran)	LX 3 – En même temps que les photos commencent en vidéo	<u>Photos en boucle.</u> <u>Visage sur l'oreiller</u> Commence par une photo d'un chemin

Actions	Temporalités	Lumière	Vidéo
Se lève, mesure l'espace sur les photos dans écran. Avec la paume de la main.	Temps de l'action		
Continue avec toutes les photos. # Rythmes	Différents rythmes- Accélération Simultanéité (écran)		Photos en boucle S'arrête sur photo d'un horizon
Ouvre les bras en croix et s'éloigne de l'écran	Temps de l'action		Fin photos
Mesure l'espace : bras, équerre, avion, pieds, tibia, avant-bras, corps entier.	Différents rythmes- Accélération Temps de l'action		Pas de projection
Marche # rythmes / # directions	Temps de l'action Différents rythmes- Accélération		Pas de projection
TABLEAU II – SOUVENIRS D'ENFANCE			
Fausse sortie Va derrière l'écran	Temps de passage	LX 4 – Claudia se dirige derrière l'écran (elle quitte l'axe di lit)	
Derrière l'écran MONOLOGUE: LE TEMPS	Le passé, souvenirs Simultanéité (écran)	LX 5 – Claudia quitte derrière l'écran	Vidéo ville la nuit.
Traverse l'espace. Regarde le public	Temps de passage		Pas de projection
Perfo Post-Its-1 ... pause	Temps de l'action		Pas de projection
<u>Perfo photo café</u>	Temps de l'action <u>L'instant, temps sacré</u>	LX 5.5 Claudia 'assoie avec un membre du public	Pas de projection
Va s'asseoir à côté du public, jambes tendues,	Lenteur,		Pas de projection

Actions	Temporalités	Lumière	Vidéo
Cachant ses mains entre ses cuisses, l'une contre l'autre paumes vers l'extérieur.	attente	LX 5.8 Claudia se relève et s'approche des ampoules	
Me rhabille, SORS me change public à vu	Temps de l'action	LX 5.9 Claudia revient après s'être changé à côté du porte manteaux	Pas de projection
TABLEAU III – ELLE JOUE AVEC LES POST-ITS			
Entre, me déshabille, traverse l'espace	Temps de passage Répétition variation		Pas de projection
Passe d'un papier à l'autre en marchant Trace des contours	Lent		Pas de projection
Cours entre les papiers Rythme lent au plus vite	Accélération		Pas de projection
<u>S'arrête (cue lumière)</u>	Temps d'arrêt	LX 6 : arrête de courir brusquement	Pas de projection
TABLEAU IV – LES MURMURES			
Après un temps Se déshabille complètement	Temps de l'action		
Vais au lit. Poses. ... me couche	Temps de détente, harmonie, lent		Pas de projection
Main droite sur la hanche	Harmonie (présent)	LX 7 – Claudia caresse la tête du lit + main descend sur la hanche (juste avant la vidéo)	Pas de projection
caresse jambe. Arrête caresse jambe. Arrête caresse jambe. Arrête	Suspension / Silence Simultanéité (vidéo) Texte des murmures (passé)		Vidéo murmures

Actions	Temporalités	Lumière	Vidéo
TABLEAU V – LA FEMME QUI COURT			
Différentes poses, différents temps.	Temps de détente, Harmonie (présent) lent	LX 8 – Claudia à genoux sur le lit face à la voilière	
À genoux sur lit, face à cage d'oiseaux	Simultanéité (vidéo) Femme qui court (passé)		Vidéo Femme qui court <u>Cue : quelques seconds d'immobilité avant de lancer cue vidéo.</u>
À genoux sur lit, face à cage d'oiseaux	Temps d'attente		
Après un moment se lève Marche vers la cage d'oiseaux	Temps de l'action		
De pied près de la cage d'oiseaux, <u>fait le tour de la cage (cue lumière)</u>	Simultanéité. Temps animaux/humains	LX 9 – Claudia amorce le tour de la cage (à partir du moment qu'elle quitte l'axe du rideau)	
Marche. Se place devant rideau frontal pour perfo. dansée.	Temps de l'action	LX 10 – Claudia va devant le rideau et s'arrete pour commencer	Pas de projection
Perfo « dansée » devant rideau frontal Spasmes commence débout	Temps change progressivement de lent à exacerbé, frénétique	LX 10.3 – Claudia se met a genoux pour la perfo "Blessures"	Pas de projection

Actions	Temporalités	Lumière	Vidéo
Fini assise	Temps d'arrêt		Pas de projection
Blessures – fini debout Coups bras qui relâchent	Temps intérieur, passé	LX 10.5 – Claudia regarde l'ampoule qui brûle	
SCÈNE VI – REGARD DE L'ÉCRIVAIN			
Vais au lit, couchée sur le dos. « m'en dorme »	Temps flottant	LX 11 – Claudia retourne se coucher	
Jambes ouvertes	Temps flottant Simultanéité. Regard de l'écrivain sur le corps	LX 11.5 – Fin de la vidéo	Vidéo mouvement de camera sur le corps (regard De Mr Gwyn) Cue : ?? Vidéo se termine
Me réveil. Et ferme les jambes vite Puis, lentement les écarte	Lenteur		
Descends du lit fait contour de la chaise de M.G Le regarde, avance les hanches vers chaise, touche le bras de la chaise	Temps de l'action	LX 12 – Claudia quitte la chaise de l'écrivain pour aller a l'autre chaise	
Me rhabille. SORS	Répétition variation Temps de passage	LX 12.5 – Claudia quitte pour aller au vestiaire	

Actions	Temporalités	Lumière	Vidéo
TABLEAU VII – ELLE LANCE LES LIVRES			
Arrive Occupe l'espace, habillée	Répétition variation Temps de passage	LX 13 – Retour de Claudia dans l'espace	Pas de projection
Perfo livres OJO- rythme et intention	Répétition variation	LX 14 – début des livres	Pas de projection
Vais sur le lit		LX 15 – Claudia va sur le lit	
Me déshabille fâchée Lance les vêtements	explosif		Pas de projection
Sur le lit temps Masturbation	Temps d'arrêt Temps de l'action	LX 16 – Claudia se masturbe	Pas de projection
Corps sur lit	Temps flottant		
Pose et regarde, pose et regarde (il y a d'autres hommes) À la défensive.	Explosif		Pas de projection
Se calme	Temps d'arrêt		
Salutation soleil Perfo lavage du corps	Temps sacré	LX 17 – Claudia fait une salutation au soleil à genoux sur le lit.	Pas de projection
Immobilité	Temps d'arrêt		
TABLEAU VIII – JUSTICE			
Me lève + va chercher un spectateur homme	Temps de l'action		

Actions	Temporalités	Lumière	Vidéo
Prends une chaise et la mets à côté de Mr Gwyn. M'assois.	Temps incertain		Pas de Projection
TEXTE: _cette nuit j'ai pensé à quelque chose. ... Rituel avec spectateur Me lève de la chaise, m'agenouille devant lui Le deshabille Me lève	Temps de l'action Temps sacré		Pas de projection
<u>M'habille</u> Avant de partir: <i>Je suis persuadée que je devrai dire quelque chose de spécial, mais pour être sincère il ne me vient rien du tout.</i>	Temps de l'action Temps sacré Fin du rituel	LX 18 – Claudia se rhabille (elle est rhabillée et se leve de la chaise)	Pas de projection
SORS	Répétition variation	LX 19 – Claudia dit sa dernière phrase et sort	
Dernière lumière s'éteint.	Temps flottant		
ÉPILOGUE / Installation finale:	Présent de l'installation Transformation Passage du temps	LX – 1 Retour entrée public	

Le son et la lumière marquent LA DURÉE, LAMOUVANCE, L'IMPÉRMANENCE.

APPENDICE D

ALESSANDRO BARICCO PRÉSENTE *MR GWYN*

Feltrinelli Éditeur
Milan, 3 novembre 2011
<https://www.youtube.com/watch?v=VDTyka2pBSY>
Vidéo de 17 min. 22 seg.

Traduction de l'italien au français par Claudia Bernal

L'idée de ce livre est une idée très simple qui m'est venue un jour où j'étais dans un musée. Je m'ennuyais, et même fatigué. Je me suis assis dans une espèce de fauteuil. D'autres personnes regardaient, alors j'ai commencé à regarder ces peintures et dans la stupeur de la fatigue émergent les meilleures idées. De cette petite cellule est né *Mr Gwyn*. Mais alors comme cela m'arrive souvent, je garde à l'intérieur ces morceaux de mondes que je ne sais pas pourquoi m'appellent comme des étincelles par rapport à tout le reste du monde que je vois passer. Puis, je les mets dans ma tête de peur de perdre ces choses-là. Et puis je les garde longtemps à l'intérieur. Par exemple, j'étais enthousiaste d'écrire *Emmaüs* pendant des années. Je l'ai fait parce que je devais, parce que je voulais, mais disons que dans l'écriture quotidienne de ce livre, il y avait un travail qui parfois me blessait, c'était un peu dur.

Et tandis que j'écrivais *Emmaüs*, je rêvais d'écrire *Mr Gwyn* [...] j'allais dormir le soir et dans ma tête tournait *Mr Gwyn* et donc c'est un livre que j'ai écrit avec grand

plaisir. Quand j'écrivais *Emmaüs* qui est un livre sombre, j'avais en tête une certaine lumière, pour ainsi dire. Et je l'associais souvent à ce début d'histoire que j'avais en tête. Une des premières choses que j'ai reconnue à propos de ce livre était une forme de lumière. Je ne peux pas expliquer maintenant, mais je savais que ce serait un livre illuminé d'une certaine manière. Et puis j'ai aussi aimé voir que quand je me suis mis à écrire, la lumière dans cette histoire est aussi l'un des personnages. Par exemple les ampoules ne sont pas là pour éclairer, mais sont là parce qu'elles sont un personnage. Un autre personnage que j'aime dans cette histoire est un vieil artisan, un peu grincheux, qui dans un coin de Londres fait ce métier étrange qui est de faire des ampoules à la main. Il les fait une par une, il les invente. C'est cette chose de l'ampoule qui est restée dans le livre. Le personnage est un personnage qui est né comme un personnage secondaire. Puis je l'ai aimé. Alors, je voulais qu'il soit en fait dans les dernières pages, qui sont toujours importantes.

Il y a ce que j'aime. J'aime le fait que c'est un livre qui fait rire de temps en temps. C'est un livre souriant. Une autre chose que j'aime est liée à lui, à Jasper Gwyn, qui est le personnage apparemment principal de cette histoire, qui est un écrivain qui, à un moment donné, cesse de faire son travail. Il a une façon de marcher physiquement, mais avant tout, de vivre la vie quotidienne et aussi lui-même. Je ne suis pas là pour le décrire, mais un trait important c'est qu'il a une sorte de pas pour faire les choses, que l'on pourrait dire que c'est un pas lent, mais comme vous le verrez dans le livre il y a la lenteur et la lenteur. Cependant, c'est une lenteur qui saisit tout ce qu'il y a et pour cette raison chaque pas est plein et puis chaque pas est lent. Et il se déplace dans la vie comme ce livre se déplace dans l'écriture. J'aime vraiment quand je lis des livres, dont l'histoire et la forme de l'histoire, les couleurs, le goût de l'histoire ont une cohérence. C'est un bloc unique. Et ce livre, que je n'ai pas écrit lentement; en fait, je l'ai écrit assez rapidement, mais la langue a un rythme qui ressemble

beaucoup à celui de *Mr Gwyn*. Et ce truc est quelque chose que j'aime parce que je pense qu'il y a une chose que nous recherchons dans les livres, dans les beaux livres, c'est que les livres nous donnent des idées, des enseignements, divertissement, des rires, des larmes, mais toujours, les beaux livres nous donnent une manière de rester dans le temps. Ils décident d'une vitesse, disons. Dans les livres écrits d'une manière médiocre, la vitesse de lecture c'est vous qui la choisissez. Tandis qu'un livre bien écrit, c'est lui qui décide la vitesse à laquelle vous le lisez. Nous avons de la marge, même en lisant simplement en silence, seules, nous pouvons lire à des vitesses différentes. Mais, il y a des livres qui inmanquablement après une page, ils décident pour vous à quelle vitesse vous lisez, vous pensez, vous vous émouvez. Et cela est un trait d'écriture de livres, de lecture de livres que j'adore parce que c'est une vengeance contre la vie quotidienne qui, par contre, vous dirait le temps qu'il est, il n'y a rien à faire, vous devez aller à l'école à huit heures, il a cinquante ans. La vie est comme ça.

Mais après, il y a une série d'expériences. Il y a différentes temporalités. Quand par exemple, nous sommes avec quelqu'un, le temps est différent. Il y a une phrase de Proust, je ne peux pas citer, mais dit plus ou moins comme ceci : « le temps a différentes façons de se produire »; et puis dit ceci : « les passions le dilatent, l'ennui le comprime, l'habitude le remplit ». Mais il est ainsi, nous l'étirons, nous le rétrécissons, nous l'étirons, nous le rétrécissons. Pour citer un exemple qui m'est arrivé avec un écrivain italien que j'aime vraiment qui s'appelle Davide Longo. Il a écrit un livre très pénible, beau, mais très pénible qui s'intitule *L'homme vertical*. Et un soir j'étais au lit, je le lisais mais, puisque c'était un livre vraiment très angoissant, je ne pouvais pas simplement arrêter et dormir. Puis, j'ai fini le chapitre et je l'ai mis là. J'ai commencé à lire un autre livre et après deux pages j'ai remarqué que je lisais à un rythme lent qui était la lenteur de Longo.

Je voudrais avoir cet effet avec *Mr Gwyn*. Le pas est également construit par petits morceaux. C'est un livre que j'ai aimé écrire avec cette forme de chapitres pas trop longs, aussi très similaires dans la longueur, car c'était un rythme régulier. Durant plus de la moitié du livre, vous procédez à la même vitesse et l'histoire est pareille... avec une main très prudente et très lente, ce que j'ai dit ici semble d'un ennui abyssal, mais non! Le livre est construit avec cette idée de mettre un pas derrière l'autre, pas un pas plus rapide, pas un pas plus lent. Puis, dans la dernière partie, je voulais commencer à courir, moi-même partir à courir [...].

APPENDICE E

ENTREVUE AVEC ALESSANDRO BARICCO

France Culture, radio

Émission : À voix nue

Série : Alessandro Baricco

Épisode 4/5 : Une écriture inspirée par les autres arts, entretien avec Raphaëlle Rérolle du journal *Le Monde* (28 min.)

20 mai 2017

Consulté à l'adresse :

<https://www.franceculture.fr/emissions/voix-nue/alessandro-baricco-45-une-ecriture-inspiree-par-les-autres-arts>

Transcription de l'entrevue radio par Claudia Bernal

[...] Au début, il y avait le désir de raconter cette histoire [Le radeau de la méduse]. De faire un récit de cette histoire parce que je connaissais le tableau, et j'aimais le tableau, mais je ne connaissais pas l'histoire. Je savais que c'était une histoire [qui est] vraiment arrivée. Donc, j'ai lu beaucoup autour de ça. J'ai découvert une histoire qui était très belle et que Géricault avait choisi un instant de cette longue histoire,

juste un instant, et dans cet instant il y avait toute l'histoire et ça, c'était génial. Et puis, j'ai connu à fond ce tableau-là. J'ai étudié tout ça. Et si je l'aimais au début, à la fin je le connaissais très bien. Et enfin, je l'ai adoré parce que j'avais appris toute la complexité de cette opération. Puis, là, il est resté le désir de faire un livre [Océan mer]. Et là, c'est plus compliqué. Je croyais de faire un récit de toute l'histoire, mais ça ne marchait pas. Je ne trouvais pas les premières lignes, je ne trouvais pas le ton, je ne trouvais pas la musique. Rien ne marchait parce que cette histoire est une histoire particulière. Il y a des choses horribles. Il y a le pire des êtres humains. Et donc, on ne pouvait pas rentrer dans ça comme ça. C'était trop loin de moi comme ça. Et donc, j'ai lu beaucoup de choses sur la mer, l'histoire de la mer, voilà, des livres les plus différents sur la mer, l'histoire de la mer, l'histoire des bains, les soins médicaux que la mer peut avoir sur la santé, tout ça. Des livres du XIX^e siècle parce que c'est le temps dans lequel je veux situer ce récit-là. Et après, j'ai découvert que je pouvais raconter cette histoire-là, mais j'avais besoin de quelque chose avant, et quelque chose après. Alors, j'avais la forme du livre, ce que pour moi est important. Je ne commence jamais un livre si je n'ai pas le dessin. Donc, là, j'en avais un. Donc, il avait trois sections et je savais que le récit était dans la deuxième, dans le cœur du livre. Alors, je suis allé chercher la première et la troisième.

[...]

La musique c'est un répertoire d'histoires très riche, et alors on prend le jazz dans *Novecento*... Dans mon premier roman, il y a un génie de la musique qui emploie un instrument que c'est l'humanophone. Ça c'est réel et j'ai passé des heures ici à Paris, dans la Bibliothèque nationale. Je lisais des livres, je cherchais des choses. Et une fois j'ai lu une encyclopédie des instruments que les humains avaient inventés dans l'histoire et il y avait un humanophone. Il y avait un mec en Allemagne qui avait inventé ça [...] Et puis, il y a autre chose et c'est que la sensibilité musicale peut

t'amener à écrire d'une façon musicale ou utiliser des structures musicales d'une façon pas toujours volontaire, c'est quelque chose qui bouge en toi. Tu adoptes des formes musicales, mais tu ne sais pas que tu es en train d'adopter ça [...] quelque chose qui était très présent dans d'autres écrivains de ma génération c'est que c'est probablement la première génération qui faisait des livres qui ne venaient pas exclusivement de la tradition littéraire. Alors, si tu essaies de comprendre un livre à moi, et tu te demandes quelles sont les racines littéraires, tu découvres très peu à la fin parce que les racines ne sont pas littéraires [...]. Dans *Châteaux de la colère*, il y a une idée de bâtir une narration par scènes qui est cinématographique [...] une musicalité qui vient du jazz, du rock, comme ça. Je dois chercher des exemples qui viennent du sport, de la vie quotidienne, mais pas de la littérature. Il y a un peu, un petit peu [...].

APPENDICE F

PROGRAMME DE L'INSTALLATION PERFORMATIVE *LE TEMPS D'ÊTRE*

LE TEMPS D'ÊTRE

Une installation performative de Claudia Bernal
Librement inspirée du roman *Mr Gwyn* d'Alessandro Baricco

Création présentée dans le cadre du Doctorat en études et pratiques des arts
Les 31 octobre, 1^{er} et 2 novembre 2019, à 19 h

Agora Hydro-Québec
Pavillon Cœur des sciences

Conception et réalisation de l'installation : Claudia Bernal
Dramaturgie et performance : Claudia Bernal
Composition électroacoustique et spatialisation sonore : Thierry Gauthier
Éclairages : Cédric Delorme-Bouchard
Assistant à la réalisation vidéo et photo : Andrés Salas
Coach de mouvement : Danae Serinet Barrera
Directrice de recherche : Ph. D. Andrée Martin

Entre arts visuels, performance et théâtre, *Le temps d'être* se présente sous la forme d'un univers où s'agencent images, mots, arts vivants, son, écriture. S'inspirant librement du roman *Mr Gwyn* d'Alessandro Baricco, l'artiste interdisciplinaire Claudia BERNAL nous livre une vision très personnelle du texte de l'écrivain italien, en nous invitant à une immersion dans des espaces riches en sons et en images, où la traversée du temps et de l'espace mène à la découverte de soi.

Mais, comment une histoire peut être un portrait ? Persuadé que le portrait littéraire « reconduit quelqu'un chez lui », c'est-à-dire au fond, à ses racines, l'écrivain Jasper Gwyn s'organise méticuleusement : il loue un atelier dont il arrange l'éclairage, l'ambiance sonore, le décor. Il s'oblige à de longues séances d'observation dans un atelier où il s'enferme avec ses modèles. Il décide qu'il n'écrira plus de romans et qu'il veut devenir « copiste » pour réaliser des portraits à la façon d'un peintre, mais avec des mots. Il place une annonce dans le journal : « Écrivain exécute portraits. »

APPENDICE G

DOCUMENTATION VIDÉO DE L'INSTALLATION PERFORMATIVE
LE TEMPS D'ÊTRE

Captation et montage de la documentation vidéo : Juana Rubio et Samuel Windholz
(1 h 48)

BIBLIOGRAPHIE

- Amnesty International (2009, juillet). Consulté à l'adresse www.amnesty.org
- Alvarez, N. (2018). *Latina Performance North and Transnational Acciones against Femicide in the Americas*. (Claudia Bernal's Monument to Ciudad Juarez). Dans *Theater and Cartographies of Power: Repositioning the Latina/o Americas*. (p. 249-263). Jimmy A. Noriega and Analola Santana (Ed.). Carbondale, IL: Southern Illinois University Press.
- Amoroch, M. (2018). Corpographies : Explorations du corps face au politique. *Palindromo*, 10(21), 155-170.
- Arendt, H. (1972). *Les origines du totalitarisme*. Paris : Seuil.
- Arendt, H. (1988). *Condition de l'homme moderne*. Paris : Pocket Agora.
- Aristote. *Éthique à Nicomaque*. (Trad. 1959) J. Tricot (1893-1963) Éditions Les Échos du Maquis consulté dans le site <https://philosophie.cegeptr.qc.ca/wp-content/documents/%C3%89thique-%C3%A0-Nicomaque.pdf>
- Artaud, A. (1974). *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard.
- Artaud, A. (2004). *Œuvres*. Paris : Quarto Gallimard.
- Bachelard, G. (1961), La flamme d'une chandelle. Consulté à l'adresse http://classiques.uqac.ca/classiques/bachelard_gaston/flamme_de_la_chandelle/flamme.html
- Bachelard, G. (1986). *Dialectique de la durée*. Paris : PUF.
- Bachelard, G. (1994). *L'intuition de l'instant*. Paris : Le livre de poche.

Baricco, A. (1994). *Novecento Pianista* (trad. en français 1997). Paris : Mille & Une nuits.

Baricco, A. (1997). *Soie*. Paris : Gallimard.

Baricco, A. (1998). *Océan mer*. Paris : Albin Michel.

Baricco, A. (2015). *Une certaine vision du monde. Cinquante livres que j'ai lus et aimé (2002-2012)*. Paris : Gallimard.

Baricco, A. (2014). *Mr Gwyn*. Paris : Gallimard.

Baricco, A. (2015). *Trois fois dès l'aube*, (trad. Louise Caillat). Paris : Gallimard.

Baricco, A. (2017, 20 mai). *Une écriture inspirée par les autres arts* Émission : À voix nue. (épisode 4/5) [balado audio]. Consulté à l'adresse <https://www.franceculture.fr/emissions/voix-nue/alessandro-baricco-45-une-ecriture-inspiree-par-les-autres-arts>

Baricco, A. (2011, 3 novembre). Alessandro Baricco présente *Mr Gwyn* [document vidéo]. Milan : Feltrinelli Éditeur. Consulté à l'adresse <https://www.youtube.com/watch?v=VDTyka2pBSY>

Barthes, R. (1980). *La chambre claire*. Paris : Gallimard.

Bergson, H. (2007). *Essai sur les données immédiates de la conscience* (9^e éd.). Paris : Presses universitaires de France. (Original publié en 1889).

Bernal, C. (1996). *Danae dans la ville* [peinture]. Collection de l'artiste.

Bernal, C. (1997-1998). *Fragments de ville : Composition sérielle* [installation performative]. Collection de l'artiste.

Bernal, C. (1999-2000). *Métaphore d'un paysage* [peinture]. Collection de l'artiste.

Bernal, C. (2000-2001). *Femme cherche maison* [installation peinture]. Collection de l'artiste.

Bernal, C. (2002). *Monument à Ciudad Juárez* [installation-vidéo performance]. Collection de l'artiste.

- Bernal, C. (2006). *Chamanika Urbana* [installation-vidéo-performance]. Collection de l'artiste.
- Bernal, C. (2007). *Faits du même sang* [installation-vidéo-performance]. Collection de l'artiste.
- Bernal, C. (2010). *Vert moisi est la couleur de l'oubli* [installation sonore-performance]. Collection de l'artiste.
- Bernal, C. (2015). *L'envers des îles blanches* [installation performative]. Collection de l'artiste.
- Bernal, C. (2015). *Portraits performatifs* [installation photographique]. Collection de l'artiste.
- Bernal, C. (2017). *The Sleepwalkers* [installation sonore-performance]. Collection de l'artiste.
- Bernal, C. (2019). *Le temps d'être* [installation performative]. Collection de l'artiste.
- Bernal, C. (2015). *L'envers des îles blanches : L'intégration du texte en tant que matériau plastique dans une installation performative* (mémoire de maîtrise inédit). Université du Québec à Montréal.
- Bernal, C. (2019). Les mots et les corps : le texte comme matériau pour la création d'une installation performative. *Percées: explorations en arts vivants*. (1-2). <https://percees.uqam.ca>
- Bergson, H. (2007). *L'évolution créatrice*. Paris : PUF.
- Bernard, É. (2011). *Il y a trop d'images*. Montréal : Lux Éditeur.
- Bernard, M. (1976). *Le corps*. Paris : Jean-Pierre Delarge, éditions universitaires.
- Bernard, M. (2001). *De la création chorégraphique*. Paris : Centre national de la danse.
- Bernard, M. (2002). De la corporéité fictionnaire. *Revue internationale de philosophie*. 222 (4), 523-534.
- Bernier, C. (2004). Portrait de soi. *ETC* (68), 8-13.

- Bruneau, M. et A. Villeneuve. (dir.). (2007). *Traiter de recherche création en art*. Québec : PUQ.
- Bouillet, M. (2005, automne). Claudia Bernal, Monument à Ciudad Juárez. *Revue Inter*, (91), 52-55
- Butler, J. (2007). *Le récit de soi*. Paris : PUF.
- Cadaureille, C. (2012). Jeux de mains... jeux de vilains : la masturbation dans l'œuvre de P. Meste, de V. Acconci et de P. Sorin. *Inter*, (112), 36-39.
- Caemerbeke, P. (2018). Penser et donner à voir le geste ordinaire : entre transmission, détournement et réinvention. *L'Annuaire théâtral* (63-64), 77-88
<https://doi.org/10.7202/1067749ar>
- Conte, R. (1996). La poïétique de Paul Valéry. *Recherches poïétiques*. Paris: Valenciennes. ffhal-01503774
- Coste, C. (2009). « Roland Barthes par Roland Barthes ou Le démon de la totalité », *Recherches & Travaux* [En ligne], 75 , mis en ligne le 30 juin 2011, consulté le 30 avril 2019.
<http://journals.openedition.org/recherchestravaux/372>
- Craig, P. E. (2014). *The Heart of the Teacher: A Heuristic Study of the Inner World of Teaching*. Thèse, Boston University Graduated School of Education.
- Cruz Hernandez, D. (2016). Una mirada muy otra a los territorios-cuerpos femeninos (A very other gaze at the territories-female bodies). *Solar*, 12(1), 35-46. doi: 10.20939/solar.2016.12.0103.
- Cyr, C. (2018). Penser et donner à voir le geste ordinaire : entre transmission, détournement et réinvention. *L'Annuaire théâtral* (63-64), 5-6.
<https://doi.org/10.7202/1067743ar>
- Danan, J. (2013). *Entre théâtre et performance : La question du texte*. Paris: Actes sud.
- Da Silva-Charrak, C. (2005). *Merleau-Ponty, le corps et le sens*. Paris : PUF
- Deleuze, G. (1969). *Logique du sens*. Paris : Les éditions de minuit.
- Deleuze, G. et F. Guattari. (1975). *Kafka : Pour une littérature mineure*. Paris : Les éditions de minuit.

- Deleuze, G. et F. Guattari. (1980). *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*. Paris : Les éditions de minuit.
- Deleuze, G. et F. Guattari. (1991). *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris : Les éditions de minuit.
- De Marinis, M. (2018). L'ordinaire et l'extraordinaire dans le théâtre contemporain. *L'Annuaire théâtral*, (63-64), 21 - 34.
<https://doi.org/10.7202/1067744ar>
- Derrida, J. et C. Malabou. (1999). *Jacques Derrida : La contre-allée*. Paris : La quinzaine littéraire - Louis Vuitton.
- Di Bella, D. (2017). El cuerpo como territorio. *Centro de estudios en diseno y comunicacion*. (64), 137-152. doi: 10.18682/cdc.vi64.1210
- Espinosa Minoso, Y. (2014). Introduccion y presentacion. Dans Espinosa, Gomez et Munoz (Éd.), *Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemologia y apuestas descoloniales en Abya Yala* (p. 13-52). Popayan: Editorial Unicauca.
- Femmes autochtones du Québec. (2018). *Analyse des enjeux soulevés lors de la rencontre internationale « Femmes en résistance face à l'extractivisme »*. 27 au 29 avril 2018 (rapport). Montréal, Québec. Consulté à l'adresse <https://www.faq-qnw.org/publications/page/2/>
- Féral, J. (2011). Performance et théâtralité: Le sujet démystifié. Dans J. Féral, *Théorie et pratique du théâtre: Au-delà des limites* (p. 182-195). Barcelone : Novoprint. (Reproduit de *Théâtralité, écriture et mise en scène*, p. 125-139, par J. Féral, J. Laillou Savona et E. A. Walker, dir., 1985, Lasalle(Qué.) : Hurtubise.
- Féral, J. (2011). *Théorie et pratique du théâtre : Au-delà des limites*. Éditions l'Entretemps : Montpellier.
- Féral, J. (1992). Je sentais de plus en plus que je ne deviendrais pas un acteur : entretien avec Denis Marleau. *Jeu*, (62), 101–120.

- Ferrato-Combe, B. (2009). Présentation. *Recherches & Travaux*. (75).
<http://journals.openedition.org/recherchestravaux/366>
- Fischer, D. D. (2011). L'écriture du spectacle Seuls de Wajdi Mouawad : poétique et détours transculturels. *L'annuaire théâtral*, (50-51), 125-139.
<https://doi.org/10.7202/1017317ar>
- Fischer-Lichte, E. (2003). Performance, Art and Ritual: Bodies in Performance. Dans Philip Auslander (ed.), *Performance: Critical Concepts in literary and Cultural studies*, (p. 228-250). Londres: Routledge.
- Fischer-Lichte, E. (2008). *The transformative power of performance: A new aesthetics*. Londres: Routledge
- Formis, B. (2010). *Esthétique de la vie ordinaire*. Paris: PUF
- Foucault, M. (2003). *Leçon du 7 novembre 1973. Le pouvoir psychiatrique*. Cours au Collège de France, 1973-1974. Paris: Seuil.
- García Márquez, G. (2005 [1974]). *Des yeux de chien bleu* (A. Morvan, trad.). Paris : Grasset.
- Gallot, C. (2013, 8 novembre). Angélica Liddell remue ciel et terre. *Le Monde*. Consulté à l'adresse <http://www.lemonde.fr>
- Gaudreault, A. et T. Groensteen (dir.). (1998). *La transécriture. Pour une théorie de l'adaptation. Littérature, cinéma, bande dessinée, théâtre, clip. Colloque de Cerisy*. Québec : Nota bene.
- Genetti, S. (1992). *Le figures du temps dans l'œuvre de Samuel Beckett*. Fasano : Schena editore.
- Godard, H. (2002). Le geste et sa perception. Dans *La danse au XX^e siècle*. (p. 224-229). Larousse : Paris.
- Gosselin, P. et E. Le Coguiec. (dir.). (2004). *La recherche création: pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Québec : PUQ.
- Haesbaert, R. (2020). Del cuerpo-territorio al territorio-cuerpo (de la Tierra): Contribuciones decoloniales. *Cultura y representaciones sociales*. (29), 267-301. Consulté à l'adresse <http://www.culturayrs.unam.mx/index.php/CRS/article/view/811>

- Hall, E. (1984). *Le langage silencieux*. Paris : Seuil.
- Hall, E. (1984). *La dimension cachée*. Paris : Seuil.
- Hébert, C. et I. Pirelli-Contos. (2001). *La face cachée du théâtre de l'image*. Québec : Le presses de l'université Laval.
- Hébert, L. (2018). *Dictionnaire de sémiotique générale*. Consulté le 11 août 2020 à l'adresse
<http://www.signosemio.com/documents/dictionnaire-semiotique-generale.pdf>
- Laurier, D. et P. Gosselin. (dir.). (2004). *Tactiques insolites : vers une méthodologie de la recherche en pratique artistique*. Montréal: Guérin.
- Lavigne, J. (2007). *L'Érotisme féministe en art ou métapornographie. Le sexe selon Carolee Schneemann, Annie Sprinkle et Natacha Merritt*.
<https://doi.org/10.5840/symposium.200711233>
- Lavoie, G. (2016, hiver). *Sur trois contraintes à l'adaptation cinématographique d'À la recherche du temps Perdu de Marcel Proust: Les cas de Visconti, Pinter, Schlöndorff et Ruiz*. <https://doi.org/10.18192/analyses.v11i1.1481>
- Le Breton, D. (1991). *Sociologie du corps: perspectives*. Paris: PUF. Consulté à l'adresse: <http://www.jstor.org/stable/40690441>
- Le Breton, D. (1998). *Anthropologie du corps et modernité*. Paris: PUF
- Le Breton, D. (2013). *Anthropologie du corps et de la modernité*. Paris : Presses universitaires de France. Consulté à l'adresse
<https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.3917/puf.lebre.2011.01>
- Leñon, M. (2003). *La présence totale au mouvement*. Ivry-sur-Seine: Point d'appui.
- Leroux, L.P. (2004). Théâtre autobiographique: quelques notions. *Jeu* (111), 75-85.

- Lesage, M-C. (1999). Installations scéniques. Le cas du Théâtre UBU et du collectif Recto Verso. *L'annuaire théâtral*, (26), 30-45.
- Lesage, M-C. (2008a). L'interartistique: Une dynamique de la complexité. Dans M-C Lesage (dir.) *Théâtre et interdisciplinarité*, (p. 11-26). Paris: Presse Sorbonne nouvelle.
- Lieutaud, A. (2017). *L'expérience de mutation de paradigme chez le chercheur*. La Plaine Saint Denis : Connaissances et savoirs.
- Loubier, P. (1997). L'idée d'installation: Essai sur une constellation précaire. Dans Anne Bérubé et Sylvie Cotton. (dir.), *L'installation : pistes et territoires* (p.13-35). Montréal : Centre des arts actuels SKOL.
- Loubier, P. (2001). Du moderne au contemporain : Deux versions de l'interdisciplinarité. Dans Line Hugues et Marie-Josée Lafortune (dir.), *Penser l'indiscipline* (p. 22-29). Montréal: Optica.
- Loupe, L. (1997). *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelles : Contredanse
- Loupe, L. (1998). Écriture littéraire, écriture chorégraphique au XX^e siècle : une double révolution. *Littérature*, (112). La littérature et la danse, 88-99.
doi : <https://doi.org/10.3406/litt.1998.1603>
- Mc Dowell, L. (1999). *Gender, Identity and Place: Understanding Feminist Geographies*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Mc Dowell, L. (2000). *Género, identidad y lugar. Un estudio de las geografías feministas* (Pepa Linares, trad.). Madrid: Ediciones Catedra.
- Massey, D. (2005). *For Space*. Londres: SAGE Publications.
- Massey, D. (2009). *Concepts of space and power in theory and in political practice*. The Open University. Faculty of Social Science, 15-26. consulté à l'adresse <https://ddd.uab.cat/pub/dag/02121573n55/02121573n55p15.pdf>
- Martinez, A. (2018). Explorer l'ordinaire. *L'annuaire théâtral*, (63-64), 9-19.
<https://doi.org/10.7202/1067744ar>
- Maslow, A. (1974). *The psychology of science: A reconnaissance*. New York: Harper & Row.

- Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1964). *Le visible et l'invisible*, suivi de notes de travail. Paris: Gallimard.
- Meyer, H. (2013). Les animaux dans la performance. *Inter*, (113), 6-11.
- Miranda, B. (1989, 2 avril). Por qué hace 30 años Colombia vivió el peor año de su historia reciente? Consulté à l'adresse <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-47742991>
- Morin, E. (1990). *Introduction à la pensée complexe*. Paris : Seuil
- Mouawad, W. (2008). *Seuls*. Paris : Lèmeac éditeur
- Paillé, P. et A. Mucchielli. (2016). *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*. Paris : Armand Colin.
- Paquot, T. (2011). Qu'est-ce qu'un « territoire » ? *Vie sociale*, 2(2), 23-32. <https://doi.org/10.3917/vsoc.112.0023>
- Passeron, R. (1989). *Pour une philosophie de la création*. Paris : Klincksieck.
- Pavis, P. (1996). *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Dunod.
- Pavis, P. (2007). *La mise en scène contemporaine*. Paris : Armand Colin.
- Pavis, P. (2011). *Vers une théorie de la pratique théâtrale : Voix et images de la scène*. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion.
- Pavis, P. (2014). *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*. Paris : Armand Colin.
- Plana, M. (2004). *Roman, théâtre, cinéma: Adaptations, hybridations et dialogue des arts*. Rosny-sous-Bois: Bréal éditions.
- Rey, A. (dir.). (2010). *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris : Le Robert.
- Ricœur, P. (1985) *Temps et récit III: Le temps raconté*. Paris : Seuil.

- Roy, L. (1994). Présentation. *Cinémas, revue d'études cinématographiques*. 5 (1-2), 7-13. <https://doi.org/10.7202/1001001ar>
- Ryngaert, J-P. et A. Martinez. (dir.). (2011). *Graphies en scène*. Montreuil : Éditions théâtrales.
- Seleanu, André. (2005). Art et vie: entretien avec Claudia Bernal. Dans Claudia Bernal: Monument à Ciudad Juárez, seules celles qui meurent de mort violente vont directement à l'un des paradis [catalogue d'exposition]. Montréal : La Couverture magique Productions.
- Schechner, R. (2003). *Performance theory*. London: Routledge.
- Spezia, A. (2019, 13 août). *Em marcha histórica, mulheres indígenas afirmam que irão ocupar todos os espaços. Conselho indigenista missionario*. Consulté à l'adresse <https://cimi.org.br/>
- Tremblay, R. (1989). *Savoir-faire. Précis de méthodologie pratique pour le collège et l'université*. Montréal: McGraw-Hill
- Van Gennep, A. (1981). Les rites de passage. Paris : Éditions A. et J. Picard. (Original publié en 1909). Consulté à l'adresse http://classiques.uqac.ca/classiques/gennep_arnold_van/rites_de_passage/rites_de_passage.pdf
- Wye, D. (2017). *Louise Bourgeois: An Unfolding Portrait*. New York: The Museum of Modern Art.
- Woolf, V. (2001). *Une chambre à soi*, Paris : Bibliothèque 10/18.
- Wulf, C. (2005). Rituels. Performativité et dynamique des pratiques sociales. (Nicole Gabriel, trad.). *Hermès*, (43), 9-20. Paris : CNRS. doi :10.4267/2042/25562
- Zarader, J-P. (dir.). (2002). *Le vocabulaire des philosophes : Philosophie contemporaine*. Paris: Ellipses.