# UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

FABRIQUER DES ÊTRES : INTERPRÉTATION DE LA NOTION DE CORPS-MAISON DANS UNE PRATIQUE DU BRICOLAGE ET DE L'INSTALLATION

# MÉMOIRE PRÉSENTÉ COMME EXIGENCE PARTIELLE MAITRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR

MOÏSE PIUZE

NOVEMBRE 2020

# UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL Service des bibliothèques

#### Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

#### **REMERCIEMENTS**

Un immense merci à Christine Major, ma directrice bien aimée, qui a su me guider avec force et douceur malgré mon tempérament intempestif. Son discernement et son ouverture d'esprit m'auront permis de mener à bien une recherche passablement tortueuse. Merci aussi à Hélène Doyon pour le coup de pouce intellectuel en temps de crise. Merci aussi à mes amis Marianne Rainville et Alexandre Gualmini, ainsi qu'à mes parents Luce Beaudry et Hubert Piuze, qui semblent encore prendre plaisir à relire mes travaux d'école. Merci à mes fils, Victor Piuze et Léonard Piuze qui m'aident à rester humble (et fier) en me disant ce qu'ils pensent avec humour et perspicacité. Et un merci immense et spécial à ma tendre, géniale et merveilleuse amoureuse, France Pomerleau, sans qui cette aventure n'aurait jamais pu se faire!

# TABLE DES MATIÈRES

LIST	ΓE DES FIGURES	v
RÉS	UMÉ	Viii
INTI	RODUCTION	1
СНА	APITRE I Fondations du projet	6
1.1	Trois influences	6
1.2	La démarche autoethnographique	13
1.3	La notion de corps-maison en architecture	14
1.4	Une généalogie féministe	15
1.5	Et les hommes de la majorité	19
СНА	APITRE 2 Le Corps du projet	24
2.1.	Terrains d'investigations	24
2.1	1.1. Mon corps	29
2.1	1.2. Ma maison	30
2.1	1.3. Mon territoire-domestique	32
2.2.	De l'espace domestique à la domestication de l'être	29
2.3.	La posture du chercheur-bricoleur	38
2.4.	Les êtres dans mon atelier	40
2.5.	D'où j'écris?	44
2.6.	Les petits récits	47
2.7.	Images et Êtres	50
2.8.	Une généalogie identitaire	51

CONCLUSION	56
RÉFÉRENCES	61
BIBLIOGR APHIE	67

# LISTE DES FIGURES

Figure		Page
1.1	Croquis pour « Combat d'habitants »	3
1.2.	Croquis de téléphone	4
2.1.	Dancing #3	8
2.2.	Standing Figure #3	8
2.3.	For the Gods	9
2.4.	Loosie in the Park	9
2.5.	The best little whore house in Texas	10
2.6.	Ma douce	11
2.7.	Installation dans mon atelier	12
2.8.	Geomantic Mathematical (re) Creation.	15
2.9.	Women House	17
2.10.	Femme maison	18
2.11.	La Chambre d'amour	20
2.12.	Domestikator	20

2.13.	Marche transatlantique	22
2.14.	Darboral	22
3.1.	Trois entités en évolution auxquelles je dois m'adapter constamment	25
3.2.	Sous couverture	26
3.3.	Ça y est, il est maintenant international	29
3.4.	Ballon découpé	30
3.5.	Un billet tombé sur le banc	31
3.6.	Sans-titre	32
3.7.	Décalogue n°1	33
3.8.	Autoportrait au foulard	36
3.9.	Chapeau haut de forme	37
3.10.	Basketballer	40
3.11.	L'homme à la scie	41
3.12.	Installation dans mon atelier	42
3.13.	Risque Zéro	43
3.14.	Papa-Maison	45
3.15.	Attaque! (Sauve-toi!)	49
3.16.	Qu'est-ce que tu veux W.G. ?	50

3.17. Photographie du livre <i>The Indian tipi. Its History, Construction and Us</i>	e. 52
3.18. Papa-grange	53
3.19. Ma prof de danse	55
4.1. Croquis pour une femme-paysage	58
4.2. La levrette	59

# RÉSUMÉ

Résultat d'une rencontre entre deux types d'espace – le corporel et le domestique – cette recherche tente de retracer comment la notion de corps-maison en est venue à être au centre d'une production de personnages bricolés à partir de matériaux tels des vêtements, des planches de bois, du carton, des photographies ou de la tôle. S'inscrivant en continuité avec les origines de la notion de corps-maison en arts visuels, mais aussi avec ses racines en architecture, en anthropologie et au sein de groupes luttant pour une meilleure justice sociale, économique et politique, cette recherche essaie de révéler comment un artiste issu de la majorité hégémonique masculine, un artiste à la fois hétérosexuel, blanc, père, fîls, frère, conjoint (et bien d'autres choses), peut-il aborder l'aspect affectif et émotif des thèmes de la maison et du corps réunis.

Questionnement sur la constante nécessité de se bricoler une identité, l'objet de recherche que constituent ces personnages – ces êtres – découle d'une double exploration : celle d'un territoire imaginaire et celle d'un territoire domestique.

Influencée par les démarches d'affirmation de soi d'artistes comme Nicola Tyson, Tschabalala Self et Caroline Wells Chandler, mais aussi d'artistes comme Massimo Guerrera et François Morelli qui, à l'instar du philosophe Peter Sloterdijk, conçoivent l'être comme un objet en perpétuel mouvement.

Sous la forme d'une suite de petits récits réflexifs et subjectifs, ce mémoire essaie de retracer les genèses d'une production de bricolages – à la fois matériel, affectif et intellectuel – de leurs croquis jusqu'à leur installation dans un espace qu'ils devront apprendre à partager avec d'autres, celui du vivre-ensemble.

Mots clés : Peinture, Dessin, Bricolage, Installation, Être, Corps-Maison, Identité, Vivre-ensemble

#### INTRODUCTION

Au bout du téléphone, la femme demanda : « Est-ce indiscret de vous demander pourquoi vous vous appelez *Moïse* ? »

La réponse la plus facile, celle que je sers le plus souvent, c'est : « Parce que mon arrière-grand-père s'appelait comme ça ! ». En vérité, mon père dit que c'est ma mère qui trouvait ça beau, et ma mère dit que c'est mon père qui voulait que je m'appelle comme son grand-père. Ils ne veulent tout simplement pas être responsables de mon prénom.

- Et votre nom de famille, ça vient d'où? Pi-u-ze? Pi-ou-ziii? C'est italien... portugais?
- Je vous sers la version longue ou la version courte ?

Il faut savoir que mon ancêtre Piuze a changé son nom en arrivant au Québec. Alors qu'il fuyait la Guerre d'Indépendance des États-Unis. Il arrivait de Philadelphie et avant, de Varsovie, mais il était d'origine allemande. Peut-être juif, on n'en sait rien. Il a écrit ses mémoires dans lesquelles il décrit l'incroyable aventure qu'il a vécue avant d'arriver à Rivière-Ouelle, dans le Bas-Saint-Laurent. Sans cependant expliquer où, comment, ni pourquoi son nom est passé de Buhze à Piuze. Si bien que comme tout Piuze, je me fais constamment poser la question : « Piuze, ça vient d'où? »

Et je ne sais jamais vraiment quoi répondre!

Alors je bricole quelque chose.

C'est un peu ça mon rapport à l'identité. L'impression d'être un étranger. Et la nécessité de devoir inventer quelque chose pour satisfaire la curieuse ou le curieux qui cherche à comprendre ce nom *étrange* surgissant dans sa vie.

Je parle rarement de mon ancêtre Handfield, ce général de l'armée anglaise, qui s'est vu obligé de déporter des Acadiens, alors qu'il en avait lui-même épousé une. Jamais non plus de mes ancêtres femmes, ou autochtones, dont le nom a été oublié. Ni de la très vieille liste électorale où j'ai lu le nom de mon ancêtre Olivier Lussier, à côté duquel il était écrit : cultivateur, puis, SAUVAGE.

Pour ne pas que ce soit trop compliqué, je bricole une réponse, j'invente quelque chose.

En raccrochant le téléphone, j'ai regardé la feuille devant moi. Comme d'habitude, une toile de petits dessins parsemait l'espace, des gribouillis, comme autant de notes de bas de page.

Je me rappelle enfant, mon père me félicitait pour ces gribouillis, ceux que je fais de manière automatique dans les marges de mes cahiers d'école, ou sur des bouts de papiers, quand je parle au téléphone. Mon père trouve que mes croquis communiquent quelque chose d'incommunicable autrement. Évidemment que cette appréciation renforce ma fascination pour eux !



Figure 1.1. Piuze, Moïse. (2019). Croquis pour « Combat d'habitants ». Graphite sur papier.

Au quotidien, ces dessins sont pour moi des moments d'évasion. Comme j'ai tendance à me laisser pousser dans mes derniers retranchements<sup>1</sup>, j'essaie dans ces moments de m'élever à la verticale; de m'échapper par le haut. Ces dessins, ce sont les points de repère du territoire imaginaire et symbolique que j'explore dans mes moments d'évasion. Ils me permettent d'explorer un territoire que je qualifie d'imaginaire. Un territoire qui me révèle. Un territoire qui, idéalement, contient une certaine part de vérité sur qui je suis.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Parce que la vie contemporaine exige des réponses rapides et que j'ai souvent de la difficulté à exprimer ce que je ressens, j'essaie parfois de prendre du recul pour essayer de capter une vision plus large et nuancée des problèmes que je rencontre au quotidien. Ce qui peut être sage, mais aussi devenir une forme de fuite. Lire à ce sujet *Disparaitre de soi, une tentation contemporaine* (Le Breton, 2015)

En art, cette idée de vérité, ou de sincérité, est souvent associée à une forme de naïveté. On qualifie parfois les artistes universitaires qui adoptent cette posture comme de « faux naïfs ». Parce qu'être « savant » signifierait nécessairement « avoir perdu toute innocence ».

Ce territoire imaginaire vers lequel je me dirige quand je dessine ces croquis bigarrés, est un endroit où il m'est à la fois possible d'être le « savant » universitaire que je suis, ET un innocent!

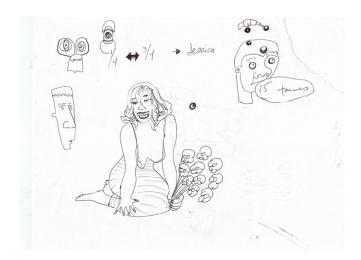


Figure 1.2. Piuze, Moïse. (2019) Croquis de téléphone. Graphite sur papier.

C'est depuis ce territoire que je voudrais ici explorer la question de l'identité. De quoi est-il fait cet imaginaire à travers lequel mon identité tente se s'exprimer ?

Avec le temps, j'ai remarqué que certaines formes reviennent dans mes croquis : des corps humain ou d'animaux, beaucoup de visages, des mains, des corps fragmentés, (Figure 1.1.) de même que des formes géométriques répétées, des schémas assez

primaires représentant des maisons ou des bâtiments à étages (Figure 1.2.). Ce sont, pour la plupart, des figures archétypales et schématiques de corps et de maisons.

Des recherches à partir de ces deux mots clés, corps et maison, m'ont permis de d'apprendre qu'il existait une notion en sciences sociales nommée corps-maison. Une notion majeure que l'on retrouve en architecture, en anthropologie, en philosophie et en psychanalyse, de même qu'au sein des mouvements féministes du 20e siècle, chez des autrices comme Virginia Woolf ou Betty Friedman. Sous la plume de ces femmes, la maison et le corps deviennent à la fois des symboles d'enfermement et d'aliénation, tout en étant des sources d'inspiration et de réinvention de soi. Ce paradoxe, on le retrouve en arts visuels chez des artistes femmes comme Louise Bourgeois et Niki de Saint-Phalle, mais aussi chez certains artistes issus de minorités ethniques comme Brian Jungen ou Martin Puryear, ou de minorités sexuelles, comme David Hockney, ou à l'intersection de deux types de minorités, comme Zanele Muholi. La notion de corps-maison, je m'en rendais compte, permettait en fait d'aborder une question beaucoup plus générale, celle de l'identité. Pourquoi ? Comment ? Et qu'en était-il lorsqu'un homme blanc hétérosexuel (mais aussi un père, un fils, un frère, un conjoint et bien d'autres choses) décidait d'explorer cette notion ? C'est ce que cette recherche me permettra de découvrir par l'entremise d'une démarche de bricolage et d'installation.

#### **CHAPITRE I**

#### FONDATIONS DU PROJET

« Je suis peut-être né avec un corps tourmenté, truqué comme l'immense montagne; mais un corps dont les obsessions servent. » Antonin Artaud (1987)

#### 1.1 Trois influences

Alors que ce projet commençait à prendre forme matériellement, je me suis mis à lui chercher quelques références théoriques afin de le baliser un peu. Si je ne connaissais pas encore la notion de corps-maison à ce moment, certaines démarches artistiques me revenaient cependant souvent en tête. Trois artistes en particuliers, dont les démarches d'affirmation de soi trouvaient écho dans les étapes de fabrication de mon projet. Trois artistes dont le thème principal était l'identité. Trois artistes qui « bricolaient », et fort bien. Et qui faisaient des personnages. Des personnages imaginaires.

Ces artistes sont : Nicola Tyson, Tschabalala Self et Caroline Wells Chandler.

J'admire leur travail. Je le trouve émouvant, audacieux, éloquent, expressif et très très beau. Je me sens proche de leurs personnages, de leur audace, de leur force et de leur

courage. Les manières de faire de ces artistes, leurs sensibilités, leurs façons bouleversantes de créer, m'ont accompagné dans ma démarche tout en déclenchant de nouvelles idées lors de la genèse de ce projet. Mais ces trois artistes sont issus de groupes minoritaires (sexuels ou visibles) alors que je fais partie de la majorité. Ma peau est plutôt pâle et je suis hétérosexuel. Ce qui, dans notre société en général, m'avantage injustement. Ce qui, dans une perspective de décolonisation des cultures minoritaires, peut être perçu comme de l'appropriation. Je déteste avoir à nommer cette réalité. Je pense qu'il existe plus de choses qui nous unissent, qu'il n'y en a qui nous séparent. Mais je veux nommer cette réalité et le malaise qui l'accompagne. Je veux prendre acte de ce trouble en adoptant une posture « en introspection, en travail ». Car ce trouble fait aussi partie de mon identité. Tout comme la peur de blesser, de « mal dire » ou de « mal faire ». Ce qui me fait hésiter et douter quand je veux m'exprimer. Ce qui me met en colère et me donne envie de hurler : cette réalité ne devrait pas exister ! Sauf qu'elle existe !

C'est conscient des enjeux de l'appropriation culturelle, des injustices concernant la représentation de la diversité, et des mécanismes qui sous-tendent ces problématiques (Lussier, 2019), que je choisi ces artistes. Non pas pour m'approprier leurs démarches ou leurs cultures, mais parce que leur travail m'a influencé de façon spontanée à des moments décisifs de mon processus, comme des guides, comme des références déterminantes. Convaincu que, ce faisant, je soutiens et promeus la diversité des expressions culturelles. Persuadé qu'il serait absurde et très dommage de m'en tenir à des références d'hommes blancs hétérosexuels. Triste de sentir le besoin de m'en justifier. Mais lucide qu'il existe, la plupart du temps, une hiérarchisation des discours de part et d'autre des luttes pour la justice sociale, économique et politique (Lussier, 2019).

C'est donc empreint de ce trouble que je vous présente ici, de manière assumée, trois artistes qui m'ont beaucoup inspiré, particulièrement au début de ce projet.

Nicola Tyson se définit comme queer<sup>2</sup>. Depuis quelques années, elle dessine au crayon de plomb des personnages énigmatiques et expressifs qui semblent être en train de se construire ou de se déconstruire aux contacts des uns et des autres. (Figures 2.1. et 2.2.)



Figure 2.1. Tyson, Nicola. (2012). *Dancing #3*. Graphite sur papier, 127 X 76,2 cm.

Figure 2.2. Tyson, Nicola. (2014). Standing Figure #3, 2014. Graphite sur papier, 99.1 x 64.8cm

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Le mot *Queer* a longtemps été une injure homophobe avant que les minorités sexuelles et de genres se l'approprient pour se désigner de façon positive. Judith Butler, dans *Rassemblement*, tente de rendre ce terme encore plus inclusif : « Je propose donc que nous n'oublions pas que le mot « queer » ne désigne pas une identité, mais une alliance, et que c'est un mot qu'il est bon d'invoquer chaque fois que nous formons des alliances difficiles et imprévisibles dans notre lutte pour la justice politique, sociale et économique. » (Butler, 2017)

Ce sont des personnages dessinés de façon automatique qui ressemblent à des bâtiments architecturaux, des structures lignes autour desquelles serpentent mollement des aplats précaires évoquant des vêtements qui dansent. Le fractionnement de ses dessins et l'aspect construit (et déconstruit) de ses personnages, décrivent avec émotion et de manière poétique la sensation et l'effet de transformation d'une identité.

Ma deuxième influence, Tschabalala Self, est une Afro-Américaine qui explore la figure de la femme noire et les fantasmes qu'elle suscite, en construisant de façon délirante des personnages colorés, avec de la peinture d'abord, mais aussi avec des tissus qu'elle coud à même ses tableaux. (Figures 2.3. et 2.4.)

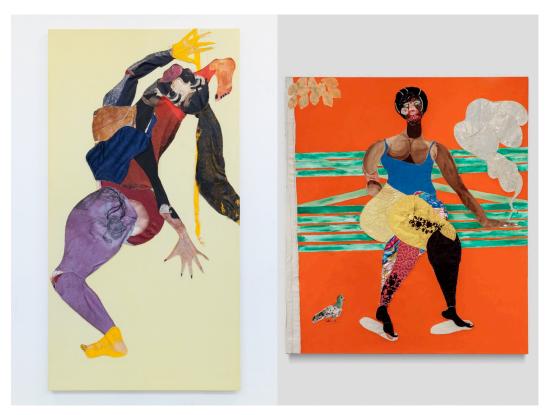


Figure 2.3. Self, Tschabalala. (2016) *For the Gods*. Huile, pigment et tissus sur toile. 172.7 x 91.4 cm. Figure 2.4. Self, Tschabalala. (2019) *Loosie in the Park*. Voile, acrylique, toile et toile peinte sur toile. 243.84 x 213.36 cm.

Ce sont des vêtements ayant appartenus à ses amis ou à des membres de sa famille. Je trouvais très puissante cette idée de créer des personnages à partir de vêtements ou d'objets rattachés à des personnes proches. Puissante émotionnellement pour l'artiste qui se les approprie d'abord. N'agissent-ils pas comme des objets évocateurs et fascinants pour le spectateur qui s'y projette, s'y identifie et s'y imprègne culturellement? J'allais donc, à l'instar de Tschabalala Self, m'approprier des vêtements de mes proches. Je ferais de même avec des souvenirs, des objets ramassés ici et là, et des photos.

L'artiste Caroline Wells Chandler pour sa part, qui se définit aussi comme queer, installe ses tricots de laine directement sur les murs : des superhéros qui courent, dansent, jouent de la musique, nagent, etc. (Figure 2.5.)



Figure 2.5. Wells Chandler, Caroline. (2015-2016). The best little whore house in Texas. Installation.

À la façon de Chandler, je visualisais ma série de personnages directement installés sur les murs. Pour qu'ils soient libres de tout carcan, de toute boîte, je tenais à les garder à l'extérieur de ce qui pouvait les contenir. Je voulais les libérer de l'étiquette et de l'idée préconçue.

Même si mes premiers personnages avaient d'abord été créés entre quatre coins, (Figure 2.6.)



Figure 2.6. Piuze, Moïse. (2019). Ma douce. Bois brûlé, tissus et bois trouvés.

je les ai rapidement découpés pour les sortir de leur carcan. Je n'ai plus jamais fais de boîtes autour d'eux par la suite. Mes personnages sont maintenant libres, (Figure 2.7.)



Figure 2.7. Piuze, Moïse. (2019). Installation dans mon atelier. Installation.

sans rien pour les contenir, si ce n'est de l'architecture du lieu qui les accueille.

Mon projet prenait donc une première direction : à partir de matériaux que je trouverais dans ma maison et autour de chez moi (les matériaux de mon territoire domestique), j'allais me lancer dans un projet d'assemblage en matérialisant mes croquis ! J'allais juxtaposer différentes matières en me basant sur les « notes de bas de page » de mon imaginaire, en les métissant aux matériaux réels de mon territoire domestique!

Deux explorations de dessinaient donc à l'horizon : celle de mon « territoire domestique » et celle de mon « territoire imaginaire ».

Pour accomplir cette exploration, j'allais devoir définir une méthodologie : trouver une façon de cueillir et d'analyser ce que ces deux explorations allaient générer.

Je cherchai alors parmi les types de méthodologies existantes, en essayant de voir s'il n'y en avait pas une qui me permettrait de travailler le plus adéquatement possible à

partir de cette double exploration. Et un jour, je lus à propos d'une démarche

particulière: l'autoethnographie.

1.2 La démarche autoethnographique

La professeure de didactique Karine Rondeau, dans un article intitulé

L'autoethnographie : une quête de sens réflexive et conscientisée au cœur de la

construction identitaire, décrit la démarche autoethnographique comme une méthode

de recherche et d'écriture, où le chercheur est lui-même l'objet d'étude. À travers un

engagement à la fois subjectif et réflexif, ce type de démarche met en relation d'un côté

le soi – ce qui est personnel, l'identité – et de l'autre, le milieu – ce qui est social, la

culture (Rondeau, 2011). La méthode de collecte et d'analyse des données peut alors

se faire par des récits de soi. Ces récits sont des « ... reconstructions discursives du

monde, à la fois formatées et performatives, produits dans un contexte interactionnel

et social singulier » (Rondeau, 2011).

C'était la méthode qu'il me fallait! J'allais pouvoir rendre compte de mon projet de

façon subjective, tout en essayant de l'ancrer dans un cadre théorique un peu plus

objectif.

Qu'en était-il de ce cadre théorique, justement, et de cette notion au cœur de mes

recherches: le corps-maison?

# 1.3 La notion de corps-maison en architecture

Plus je fouillais, plus je me rendais compte que le corps-maison, en dehors des arts visuels, était une notion qui s'était développée historiquement dans plusieurs domaines, en architecture entre autres, où le corps humain a longtemps été considéré comme un modèle, voire une matrice. Comme l'explique l'architecte et philosophe Frédéric Yvan dans L'image du corps et la scène architecturale, durant la renaissance italienne par exemple, Alberti se réfère aux anciens qui pensaient l'édifice « ... dans son entièreté tel un corps composé de ses membres... » (Alberti, 1481, cité par Yvan, 2009). On retrouve de nombreux parallèles entre le corps humain et l'architecture dans les cultures chinoise, indienne, islamique et juive (Ellis, 2004) (Figure 1.10.). Ces liens s'inscrivent habituellement comme des prolongements de l'ordre du cosmos et du divin. Mais comme le rapporte l'anthropologue Mary Douglas dans Modèles corps/maison du monde : le microcosme comme représentation collective : « ... il est évident, d'après une vaste littérature sur le symbolisme des habitats, que les variations sur le thème de l'équivalence entre le corps et l'habitat sont très fréquentes de par le monde. Manifestement, elles sont construites consciemment, mais pas nécessairement après délibération. Parfois même, elles ne permettent pas plus de significations cosmiques que la "tête" et les "pieds" de la page dans notre langage. » (Douglas, 2005). C'est le cas entre autres du peuple Lele du Congo par exemple, qui inscrit la relation du corps à la maison comme la continuité de ce qui le lie à la grande rivière qui traverse son territoire du sud au nord. Ou du peuple berbère, chez qui cette relation découle plutôt des points cardinaux (Douglas, 2005).

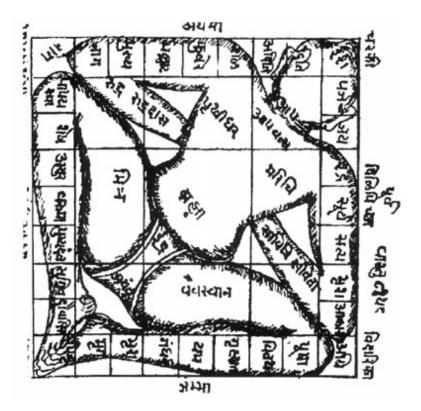


Figure 2.8. Ellis, Eugenia Victoria. (2004). *Geomantic Mathematical (re)Creation: Magic Squares and Claude Bragdon's Theosophic Architecture.* Mandala Vāstu Puruşa. Dessin.

## 1.4 Une généalogie féministe

Au printemps 2018, je faisais des recherches à propos de la notion d'espace domestique en art. Dans le cadre d'un cours de méthodologie, je devais dresser une liste de mots clés pour ma recherche et leur accoler une définition. C'est durant ces recherches que j'ai lu pour la première fois le terme « corps-maison ». C'était dans le résumé d'un catalogue d'exposition (Morineau et Pesapane, 2017). Intitulé *Women House*, l'exposition venait tout juste de se terminer à Paris et allait se déplacer bientôt à Washington. Je me souviens de mon émerveillement à lire ces deux mots collés

ensemble : corps-maison. J'ai commandé le catalogue. Pour y découvrir, quelques semaines plus tard, une quantité extraordinaire d'artistes<sup>3</sup> travaillant sur cette même idée.

À l'endos du catalogue, je lus ce résumé:

L'exposition « Women House » est la rencontre de deux notions : un genre - le féminin - et un espace - le domestique. L'architecture et l'espace public ont été masculins, tandis que l'espace domestique a été longtemps l'espace des femmes : cette évidence historique n'est pourtant pas une fatalité (...). Cette maison est-elle un refuge, une prison, ou peut-elle devenir un espace de création ? [...]

De fait, les artistes femmes mettent la maison sens dessus dessous : le symbole de l'enfermement devient celui de la construction de l'identité, l'intime devient politique, l'espace privé devient espace public, le corps se transforme en architecture. Selon les contextes culturels, les générations d'artistes, la maison se ramifie dans une maison-corps, une maison-pays, voire une maison-monde.

Morineau et Pesapane, 2017

Gunning, Mon Hatoum, Birgit Bürgenssen, Kirsten Justesen, Karin Mack, Isa Melsheimer, Zanele Muholi, Lucy Orta, Leticia Parente, Sheila Pepe, Martha Rosler, Niki de Saint-Phalle, Miriam Schapiro, Anne-Marie Schneider, Lydia Schouten, Cindy Sherman, Laurie Simmons, Penny Slinger, Laure Tixier, Valie Export, Joana Vasconcelos, Ana vieira, Rachel Whiteread, Sue Williamson,

Francesca Woodman, Nil Yalter, Shen Yuan, Andrea Zittel.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Les artistes de l'exposition : Carla Accardi, Helena Almeida, Nazgol Ansarinia, Monica Bonvicini, Louise Bougeois, Heidi Bucher, Claude Cahun, Pia Camil, Johanna Demetrakas, Lili Dujourie, Lucy





Figure 2.9. Morineau, Camille et Pesapane, Lucia. (2017). *Women House*. Couverture du catalogue de l'exposition.

En parcourant le catalogue, j'appris que l'enjeu de trouver un espace à soi pour une femme, a d'abord été théorisé par l'écrivaine Virginia Woolf en 1929 dans *Une Chambre à soi* (Woolf, 1929). L'une des thèses de cet essai pamphlétaire était qu'une femme devait avoir accès à un minimum d'espace, une chambre par exemple, pour pouvoir ne serait-ce que prétendre, à toute velléité littéraire que ce soit.

Le concept de femme-maison venait de naître.

Puis, entre les années 1945 et 1947, Louise Bourgeois créa sa série de peintures et d'estampes *Femme-Maison*. Si ces œuvres eurent un écho très discret au départ, elles eurent un impact considérable pour nombre d'artistes ensuite.



Figure 2.10. Bourgeois, Louise. (1946-47). Femme maison. Peintures et estampes. New York.

En 1972, des étudiantes et leurs professeurs (Judy Chicago et Miriam Schapiro) du tout nouveau *California Institute of the Arts*, dans le cadre du cours *Feminist Art Program*, créèrent l'exposition-événement *Womanhouse*<sup>4</sup>. Interdite aux hommes le premier jour, environ 10 000 visiteurs passèrent ensuite dans la maison où se tinrent performances, sculptures et installations.

En 2017, l'artiste Judy Chicago raconte à Susan Fisher dans une interview (version traduite ici en français dans le catalogue) :

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Artistes: Judy Chicago, Miriam Schapiro, Sherry Brody, Carol Edison Mitchell, Wanda Westcoast, Beth Bachenheimer, Susan Frazier, Camille Grey, Paula Harper, Vicky Hodgetts, Kathy Huberland, Judy Huddleston, Janice Johnson, Karen LeCocq, Janice Lester, Paula Longendyke, Ann Mills, Robin Mitchell, Sandra (Sandy) Orgel, Jan Oxenburg, Christine (Chris) Rush, Marsha Salisbury, Robin Schiff, Mira Schor, Robin Weltsch, Faith Wilding, Shawnee Wollenmann, Nancy Youdelman.

... « Bite et con » a été l'un des grands moments. Je n'oublierai jamais la tête du conservateur du County Museum of Art de Los Angeles, qui regardait la pièce assis par terre avec sa copine. Tout le monde devait s'asseoir par terre. Et dans les dialogues il y avait des répliques comme : « Tu veux m'aider à faire la vaisselle? Aide-moi à faire la vaisselle », etc. Le conservateur était de plus en plus agité. Au fil de la pièce, il s'est mis à serrer la jambe de sa copine avec la main au rythme des répliques qui étaient dites. C'était à mourir de rire.

Morineau et Pesapane, 2017

On comprend, en lisant cet extrait, ce qui animait la militante de l'époque et ce qui l'anime encore aujourd'hui : transformer le monde. Cet idéal est palpable chez chacune de ces artistes qui ont touché de près ou de loin à cette notion au cœur de la révolution féministe en art : le corps-maison.

#### 1.5 Et les hommes de la majorité?

Certains hommes de la majorité qui ont travaillé à partir de la notion de corps-maison en arts visuels, l'ont fait en collaboration avec leur compagne artiste. Comme l'explique Lucia Pesapane dans le catalogue *Womenhouse*, c'est le cas entre autres d'Ulay et de Marina Abramovitch et de leur célèbre performance *Imponderabilia*, où les visiteurs et visiteuses devaient se faufiler entre les corps nus du couple, pareils à une porte, pour parvenir à l'exposition (Morineau et Pesapane, 2017). Ou encore Mark Brusse qui a inventé avec l'artiste Marta Minujin, l'œuvre *La Chambre d'amour* (figure 2.11), « ...un espace domestique invitant le spectateur à dormir, à méditer, à rêver, à aimer. Sorte d'alcôve faite de matelas de couleur à laquelle on accède par une ouverture rappelant un sexe féminin ... » (Morineau et Pesapane, 2017). Cette vulve, symbole du

pouvoir féminin, devait être traverser pour entrer dans cette chambre à coucher, cet espace privé devenu lieu public.



Figure 2.11. Minujin, Marta et Brusse, Mark (1963-2008). *La Chambre d'amour*. Bois, métal, peinture sur tissu, garnissage. Figure 2.12. Atelier Van Lieshout. (2015). *Domestikator*. Fibre de verre et métal.

D'autres hommes de la majorité travaillent à partir du corps-maison en collaborant avec divers artistes. Le hollandais Joep Van Lieshout par exemple, fondateur de L'Atelier Van Lieshout, expérimente des habitations de modes de vies alternatives, à mi-chemin entre art, architecture et design (figure 2.12). Voici ce qu'il dit à propos de l'aspect formel de ses œuvres architecturales rappelant le corps humain: « La référence au corps humain est valable pour nous tous, car le corps humain est notre première

architecture. » (Morineau et Pesapane, 2017) Ses constructions interrogent les structures de pouvoir, la vie domestique et le consumérisme de nos sociétés. Des préoccupations politiques, sociales et écologiques qui ne sont pas sans rappeler celles du collectif québécois BGL. Trio d'artistes travaillant à partir d'éléments de la vie domestique, à travers des bricolages foisonnants de références à la culture québécoise et canadienne (Mercier, 2015). Tout comme Van Lieshout, ce collectif est connu pour ses installations in situ où le corps du spectateur est invité à participer. Une forme participative également chère à un autre artiste québécois, Massimo Guerrera, dont le travail à partir de la notion de corps-maison se fait, lui aussi, souvent en collaboration avec d'autres artistes. Là encore, le bricolage n'est jamais loin et la question de l'identité non plus. Anne-Marie Ninacs, commissaire de l'exposition Darboral au Musée du Québec, en 2002, écrit que pour Guerrera, « ... chacun de nous serait la synthèse singulière et mouvante de ses relations avec une foule d'individus aimés, admirés, apprivoisés, détestés, brutalisés, caressés, observés ou parfois très brièvement rencontrés ; un amalgame de réactions à son environnement que le bombardement de renseignements continuels informerait... » (Ninacs, 2002). Cette conception de la condition humaine et du vivre-ensemble en perpétuel transformation, en perpétuel mouvement, fondatrice dans le travail de Guerrera, trouve écho dans le travail d'un autre artiste québécois, François Morelli (Lamarche, 2015, 2018). Le corps humain, son environnement et les objets du quotidien y sont encore une fois mis en jeu dans des performances, des sculptures et des dessins colorés, morcelés et symboliques. On peut d'ailleurs voir une certaine ressemblance formelle entre la sculpture (évoquant l'anatomie humaine) que Morelli a transporté sur son dos entre New York, Saint-Jean-Port-Joli, Berlin, Philadelphie et Nice dans les années 80, et quelques sculptures de Guerrera avec leurs cavités et leurs excroissances rappelant vaguement celles du corps humain (figures 2.13 et 2.14). Si Morelli travaille parfois lui aussi en collaboration avec

d'autres artistes, c'est surtout avec son fils Didier qu'il multiplie les projets (Lamarche, 2018).



Figure 2.13. Morelli, François (1945-1985). Marche transatlantique. Fibre de verre, boyaux de plastique, aluminium, courroies et harnais. Figure 2.14. Guerrera, Massimo (2000-2004). *Darboral*. Céramique, silicone, plastique, plâtre, huile et vernis.

Ce qui se dégage de ce très court survol (qui peut sembler un peu essentialisant si on ne prend pas en ligne de compte le caractère évolutif de toutes ces pratiques), c'est qu'il semble que chez l'homme de la majorité, lorsqu'il est question du corps et de la maison, il est souvent question de collaboration. Comme si ces questions amenaient à être abordées à plusieurs puisqu'elles découlaient du vivre-ensemble. La condition humaine

(l'identité humaine) est alors interrogée par des pratiques portant sur le consumérisme, le pouvoir, la domesticité, la vie en commun, ou sur le fait d'avoir des organes internes et externes et des spasmes. Questions examinées avec un certain ludisme mais aussi, avec une certaine distance, un certain détachement émotif, souvent par le biais de l'humour et de l'absurde. Comme si, ce qui intéressait l'homme de la majorité dans le corps humain, c'était surtout son aspect architectural et sa mécanique sociale, même lorsqu'il était question d'intimé.

Mais il en est autrement de mon travail, pensais-je. J'ai l'impression d'ausculter de mon côté la notion de corps-maison d'un point de vue beaucoup plus émotif et affectif. Non pas pour déconstruire un modèle « hégémonique » de masculinité (Connell, 2014), mais simplement parce que c'est comme ça que je vis les choses, que j'aborde la vie spontanément. Il s'avère que je suis un père, un fils et un conjoint qui s'intéresse à sa famille et à son univers domestique et il semble manifeste que j'ai de l'humour, mais aussi beaucoup d'émotion et d'affection à exprimer. Mon but n'est pas de m'engager dans une lutte sociale, de mettre à jour des structures de pouvoir ou de dénoncer le consumérisme ambiant. Si j'utilise des matériaux de seconde main pour bricoler, ce n'est pas dans un esprit de recyclage. C'est parce qu'ayant appartenu aux membres de ma famille, ces matériaux possèdent un impact affectif et émotif fort. Ils font partie de ma vie domestique et de mon intimité. En ce sens, ils participent à la construction d'un imaginaire singulier, le mien, un imaginaire sans cesse en transformation que j'essaie simplement d'exprimer de façon personnelle. De quoi est-il fait cet imaginaire erratique? Quel est son identité, son style? Que contient l'environnement domestique dans lequel il puise? Comment influe-t-il sur l'être qui y vit? À l'exemple de Morelli et de Guerrera, je conçois l'être humain comme une entité fluide et en mouvement remuant d'un spasme à l'autre, d'un style à l'autre. J'aime ce que ça implique comme dynamique pour un imaginaire et pour le corps qui le contient. Comment suis-je arrivé à ces conclusions? C'est ce que je vais tenter d'examiner dans le prochain chapitre.

#### **CHAPITRE 2**

#### LE CORPS DU PROJET

La recherche de notre « où » est plus sensée que jamais : car elle s'interroge sur le lieu que produisent les hommes pour avoir ce en quoi ils peuvent apparaître comme ceux qu'ils sont.

Peter Sloterdijk (2002)

# 2.1. Terrains d'investigations

Affalé sur la chaise de mon ordinateur de bureau, j'essaie de voir comment je pourrais schématiser mes différents terrains d'investigation; mes terrains d'enquête autrement dit. En bon chercheur méthodique, je me dois d'établir clairement les limites de ma recherche. Je prends ma souris et clique sur « Insertion » dans la barre menu de *Word*. J'ouvre ensuite *SmallArt* qui me propose une liste de schémas prédéfinis. Dans la souscatégorie « Relation », l'un d'eux retient mon attention : un dessin représentant une série de cercles concentriques. Le schéma est parfait pour illustrer mes terrains d'investigations : trois espaces s'imbriquant, formés de mon corps, ma maison et de mon territoire-domestique. (Figure 3.1.).

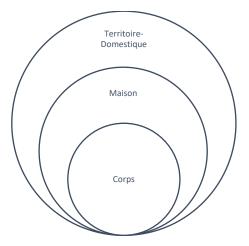


Figure 3.1. Piuze, Moïse. (2019) *Trois entités en évolution auxquelles je dois m'adapter constamment.*Diagramme.

### 2.1.1. Mon corps

Le premier espace, mon corps biologique, formé d'os, d'organes et de tissus, est un terrain soumis à toutes sortes de conditions nutritives, de spasmes, de réflexes nerveux et psychologiques, d'affects, de relations intersubjectives, de conditions météorologiques changeantes, de types d'airs à respirer ou à entendre, d'entorses et d'inflammations multiples, de pouvoirs biologiques, spirituels et temporels divers, d'argent que j'ai, ou que je n'ai pas, de l'humeur qui est la mienne et de l'humeur aussi des autres, bien sûr. Car je vis entouré d'autres corps : celui de ma conjointe et de mes deux enfants d'abord, ceux de mes collègues ensuite, puis de mes parents aussi et de mes amis proches, ceux que je connais moins, jusqu'aux étrangers que je croise ici et là, dans la rue ou ailleurs, à la bibliothèque ou à la station d'essence par exemple. Ce sont tous autant de corps qui viennent influer sur celui que j'analyse aujourd'hui : mon corps, mon soi, ma personne, ce que je suis, ce que je représente, ma subjectivité ou ce que j'essaie d'être.

## 2.1.2. Ma maison

Ce corps est contenu la plupart du temps dans un espace bien particulier, un espace lui aussi avec un dedans et un dehors, représenté généralement par une boite aux multiples coins désignée en français par le nom commun de « maison ». La maison peut être faite de métal, de brique, de ciment, de bois, de toiles, de laine, de carton, de vitre, etc. Ce peut être un bâtiment construit à l'occasion avec un plan architectural. Ce peut aussi être un campement provisoire de migrants (Figure 3.2.) ou de « sans-abri », ou encore une villa luxueuse de passage, un temple ou un lieu de travail.



Figure 3.2. Piuze, Moïse (2016). Sous couverture. Peinture et papier sur aluminium.

En anglais, le terme *home* vient compléter celui de *house* que l'on peut traduire en français par « foyer », ou « chez-soi ». Le chez-soi peut être le lieu qui nous a vus naître ou encore celui où nous avons passé notre adolescence. C'est un lieu symbolique, mais aussi parfois un lieu imaginaire; fantasmatique. Le terme qui désigne le mieux ce que j'entends par « maison » me vient d'un livre intitulé *Chez Soi, les territoires de l'intimité*, de la psychologue québécoise Perla Serfaty-Garzon :

« ... le hjem norvégien, comme "la maison" en français ou le "home" en anglais, dépasse le sens propre et matériel de l'édifice pour inclure la famille, les amis, et les valeurs morales, émotionnelles et sociales qui l'opposent au monde extérieur (...) en souligne cependant les tonalités et les pratiques propres en rappelant que, depuis plusieurs générations, les Norvégiens donnent la priorité aux dépenses domestiques par rapport à d'autres, qu'ils achètent davantage de meubles par personne que n'importe quel autre peuple au monde, et que la rénovation et l'aménagement de la maison "prennent de plus en plus de temps, d'argent et d'amour" (...) faisant du hejm un projet permanent. (Serfaty-Garzon, 2004)

Choisir sa maison comme projet de vie, c'est faire un choix éthique. C'est choisir ce que George Perec appelle, l'infraordinaire; le quotidien, le banal, ce qui revient chaque jour. Et ce sur quoi chacun a un minimum de pouvoir (De Certeau, 1990). « Peut-être s'agit-il de fonder enfin notre propre anthropologie : celle qui parlera de nous, qui ira chercher en nous ce que nous avons si longtemps pillé chez les autres. Non plus l'exotique, mais l'endotique » (Perec, 1989). Choisir son environnement immédiat comme projet de vie c'est, dirais-je, agir de façon « infralocale ». N'est-ce pas aussi, comme l'écrivait Foucault, faire de sa vie une œuvre d'art; une esthétique de l'existence ? (Foucault, 1984)

### 2.1.3. Mon territoire-domestique

Mon troisième terrain d'investigation est lui aussi soumis aux paramètres symboliques et identitaires d'un dedans et d'un dehors, c'est mon territoire-domestique. J'ai formé ce néologisme — « territoire-domestique » — pour désigner quelque chose de plus grand que l'espace domestique. Même si, par définition, la notion d'espace domestique comprend un espace beaucoup plus grand que celui auquel on a trop souvent tendance à le réduire : un espace qui s'étendrait de la cuisine au salon en passant par les chambres-à-coucher et la salle à manger. Alors que l'espace domestique désigne en réalité un espace beaucoup plus grand que ça.

Saviez-vous que l'espace-domestique, c'est aussi le dehors de la maison? Ce peut même être le terrain, ou encore le paysage géographique et culturel qui le contient. Ce sont les espaces qui contiennent mes pairs, mes collègues, mes amis et leurs foyers, de même que les institutions que nous côtoyons. Alors je trouve que le mot espace, posé devant l'adjectif domestique, ce simple mot générique, espace-domestique, semble incapable de traduire adéquatement l'ampleur et la complexité de ce qu'il désigne pourtant en réalité. C'est pourquoi j'ai joint à l'adjectif domestique le concept de territoire qui, lui, désigne justement cet espace symbolique, identitaire et matériel, qui englobe une plus large palette d'espaces. Dans *Conceptualiser le territoire*, le géographe Frédéric Giraut explique :

Le territoire au sens plein se distingue (...) fondamentalement de l'espace circonscrit homogène caractérisé par une ressource, une fonctionnalité ou une contrainte : l'espace d'affectation dans un dispositif plus large. C'est en interne qu'un territoire s'organise en espaces que l'on qualifiera de zones. C'est entre ces zones que peuvent s'opérer des affectations fonctionnelles (...), se forger un ordre ségrégatif, se décliner des normes

ou s'effectuer une redistribution, c'est-à-dire s'exercer un pouvoir sociospatial selon le projet et la capacité territoriale.

Giraut, 2008

Il y a donc plusieurs espaces dans le territoire que j'explore. Ma maison en fait partie, de même que mon corps, tous plus ou moins singuliers, et changeant.

# 2.2. De l'espace domestique à la domestication de l'Être

Dès le début de ma maitrise, j'ai commencé à travailler à partir de la notion d'« espace domestique ». Je parlais à ce moment de mon « environnement immédiat ». J'ai peint entre autres une série d'aquarelles sarcastiques à propos du milieu de l'art. Une façon d'apprivoiser mon « environnement immédiat ». (Figure 3.3.)



Figure 3.3. Piuze, Moïse. Ca y est, il est maintenant international. Encre et aquarelle sur papier.

Peint sur un papier très mince, avec un pinceau chinois accroché à une longue broche que je tenais maladroitement de la main gauche pour les exécuter (alors que je suis droitier), je reproduisais certains dessins de mes enfants auxquels j'accolais des propos intellectuels et ironiques sur l'art.

Un projet de murale s'en est suivi, impliquant mon père et mon fils. Nous avions alors assemblé de vieilles planches défraîchies de la maison de mon enfance (mon père collectionne les vieilles planches), avec une tapisserie dont le motif principal avait été dessiné par mon plus jeune fils, Léonard. (Figure 3.4.)



Figure 3.4. Piuze, Moïse. (2016). Ballon découpé. Installation.

Il y était question de filiation père-fils et d'espace domestique. La murale évoquait un décor de théâtre ou la chambre d'un enfant dont l'imagination aurait été projetée sur le mur sous la forme d'un ballon gonflé. Entouré du motif répété de Léonard dessiné d'une main spontanée et drôle, la forme du ballon était le résultat d'une partie soustraite de la tapisserie. Ce qui laissait voir les vieilles planches de la collection de mon père. Après cette murale, je me suis lancé dans un projet de peinture d'observation de mon espace domestique. (Figure 3.5.)



Figure 3.5. Piuze, Moïse. (2017). *Un billet est tombé sur le banc*. Peinture acrylique sur panneau de bois.

Mon projet avait pour but de mettre à l'épreuve mon attention en la posant sur mon environnement domestique. L'idée était de voir comment les objets autour de moi transformaient ma façon de regarder (Crary, 1990-2014-2016), (Vial, 2013). (Figure 3.6.)



Figure 3.6. Piuze, Moïse. (2017). Sans-Titre. Peinture à l'huile et à l'acrylique sur panneau de bois.

Chaque tableau de cette série était précédé d'un décalogue de règles poétiques (Figure 3.7.)

Face aux objets technologiques qui formatent de plus en plus notre façon de voir et de représenter le monde; Face aux guerres d'images livrées à coup de vérités alternatives; Face à la fragmentation de nos esprits; Face à la rareté du temps; Mon Décalogue plaide pour une peinture d'observation en prise avec le réel. Je fais donc la promesse solonelle de me soumettre aux règles qui suivent 1. Ma peinture doit être faite chez moi, sans dépasser les limites de mon terrain. 2. Ma peinture doit être faite à partir du réel, à main levée, sans passer par une image, un croquis ou un appareil autre que des 3. Les jeux d'échelle et les distorsions de perspective sont permis. 4. Ma peinture ne doit être ni « bonne », ni « mauvaise », ni « abstraite », ni « figurative». 5. Les couleurs peuvent se référer au réel. Mais elles n'ont pas à y 6. Les changements de style sont encouragés. Le but est de servir le suiet. 7. La priorité est donnée aux sujets immobiles. 8. Chaque peinture doit être réalisée en moins d'une semaine et idéalement, en moins d'une journée. 9. La reproduction analogique ou numérique d'une peinture est strictement interdite. Sa promotion peut se faire grâce à des témoignages ou à des images tirées du contexte de sa réalisation. 10. Je jure, en tant qu'artiste, de m'abstenir d'être neutre, banal ou ordinaire. Je jure de faire sortir de mes sujets leurs vérités psychologiques et sociales par tous les moyens qui me sont

Figure 3.7. Piuze, Moïse. (2017). Décalogue #1. Image numérique.

plaidant pour une écologie de l'attention (Citton, 2014). On pouvait m'entendre prononcer mes manifestes (100 règles en tout : 10 décalogues) grâce à des écouteurs lors de l'exposition de ces recherches. Le but était de permettre aux visiteurs d'expérimenter ce qui se passe entre les mots et les images, de même qu'entre l'avant et l'après d'un tableau.

Ces recherches sur l'attention et l'espace domestique m'emmenèrent à m'intéresser à la pensée de Peter Sloterdijk, un philosophe et historien de l'art allemand, vers qui certains essais qui occupaient mes lectures ne cessaient de pointer sous forme de citations et de références. 5 Je lus alors Sloterdijk: *L'heure du crime et le temps de l'œuvre d'art* (2000b); *Tu dois changer ta vie* (2015); *La mobilisation infinie* (2000c), et d'autres.

Dans *La domestication de l'Être* (2000a), Sloterdijk décrit la maison comme un espace hautement symbolique, imaginaire, une métaphore avec des limites intérieures et extérieures; un lieu permettant la domestication de l'Être. Car pour Sloterdijk, l'Être est une *poièsis*, c'est-à-dire un processus de transformation qui est sans cesse à construire. C'est un objet au même titre que ceux qui nous entourent. L'Être est une construction technologique qui prend naissance grâce à un espace bien particulier, un espace sécuritaire qu'on appelle généralement, l'espace domestique (Sloterdijk, 2000).

Dans un court essaie intitulé L' espace domestique : pour une géographie de l'intérieur, le géographe français Jean-François Staszak écrit ceci à propos de la notion d'espace domestique :

Les sciences sociales et singulièrement, la géographie, ne se sont guère intéressées à l'espace domestique. Cet espace est anthropique, différencié, privé, familial, corporel et il constitue un territoire fondamental. En tant qu'espace géographique, il est le produit d'une société dont il porte les normes et, en même temps, il structure la vie quotidienne et participe à la reproduction sociale. L'espace domestique est un enjeu scientifique et épistémologique important, car ceux qui l'habitent le construisent en tant

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Ceux de Bernard Stiegler (2010) et de Stéphane Vial (2013) entre autres.

qu'acteurs géographiques à l'échelle, négligée par la discipline, du corps et de l'individu.

Staszak, 2001

Que ce soit une clairière, une grotte, la pièce d'un taudis ou d'un château, l'humain a pris l'habitude d'habiter. Et ce verbe d'état – habiter - donne naissance à des habitations. C'est au sein de ces espaces construits que l'Être, se sentant suffisamment en sécurité, peut advenir de lui-même. C'est-à-dire s'auto-engendrer : il se crée et se re-crée, biologiquement, socialement et symboliquement, comme autant de sphères à explorer. (Sloterdijk, 2000)

Après un an, une vingtaine de tableaux et une exposition, mes réflexions sur l'espace domestique allaient se transformer : j'allais changer les textures de mes tableaux par des matériaux trouvés à même mon environnement immédiat.

Au printemps 2018, je me suis, lancé dans un projet de bricolage. Bricolage d'êtres fictifs en construction. Non pas à partir de l'observation, mais de dessins automatiques. Avec des morceaux de vêtements, des lames de ponceuse, de la tôle de voiture ou de toiture, du bois carbonisé, je me suis mis à faire des assemblages de matériaux. (Figures 3.8. et 3.9.).



Figure 3.8. Piuze, Moïse. (2018). *Autoportrait au masque*. Bois brûlé, peinture, tissus, tôles et lames trouvés



Figure 3.9. Piuze, Moïse. (2018). *Chapeau haut-de-forme*. Bois trouvé, bois laminé, bois brûlé, peinture à l'huile, tissu et tôle.

#### 2.3. La Posture du chercheur-bricoleur

Comme j'avais entamé un processus créateur axé sur le bricolage, je me suis mis à lire sur le sujet. Outre les considérations portant sur la valorisation du travail manuel et le détournement d'un art dit mineur vers un autre dit majeur (et ce que ce détournement symbolise pour les artistes qui luttent pour une meilleure justice sociale, économique et politique), ce que je retenais surtout, c'était l'aspect affectif des objets faits main et les racines auxquelles puisaient les techniques qu'ils nécessitaient (Lamarche, 2018).

Puis au fil de mes lectures, j'appris que dans les années 1940-50, l'anthropologue et ethnologue français Claude Levi Strauss avait conceptualisé une posture lui permettant d'être plus souple, plus adapté aux particularités de son terrain d'investigations : la posture du chercheur-bricoleur. Dans *La Pensée Sauvage*, Lévi-Strauss écrit :

Le bricoleur est apte à exécuter un grand nombre de tâches diversifiées; mais (...) son univers instrumental est clos, et la règle de son jeu est de toujours s'arranger avec les « moyens du bord », c'est-à-dire un ensemble à chaque instant fini d'outils et de matériaux, hétéroclites au surplus, parce que la composition de l'ensemble n'est pas en rapport avec le projet du moment, ni d'ailleurs avec aucun projet particulier, mais est le résultat contingent de toutes les occasions qui se sont présentées de renouveler ou d'enrichir le stock, ou de l'entretenir avec les résidus de constructions et de destructions antérieures (...). Il se définit seulement par son instrumentalité, autrement dit et pour employer le langage même du bricoleur, parce que les éléments sont recueillis ou conservés en vertu du principe que « ça peut toujours servir.

Lévi-Strauss, 1962

Dans *Images et métaphores dans l'œuvre de Claude Lévi-Strauss*, Roland Egensperger décrit le bricolage en ces termes :

La notion de bricolage apparaît dès *La Pensée sauvage* (1961); elle montre comment les mythes se recomposent en se servant de résidus d'ouvrages humains, d'éléments d'autres mythes, sans que cette construction passe par une conception globale préalable d'un projet telle qu'elle est (aux dires de Lévi-Strauss) pratiquée par l'ingénieur.

Le bricoleur rafistole avec des bouts de ficelle, bris-colle, l'ingénieur projette un schéma préalable comme un architecte élabore une maquette d'un projet d'urbanisation.

Egensperger, 2014

Avec le temps, la posture du chercheur-bricoleur avait migré vers d'autres domaines que l'anthropologie. On la retrouvait d'ailleurs en recherche-création. En 2017, le professeur Louis-Claude Paquin écrivait ceci à son propos :

Le chercheur bricoleur (...) effectue un grand nombre de tâches différentes (...); il navigue entre les perspectives et les paradigmes qui sont en compétition et se chevauchent; il comprend que la recherche est un processus interactif tributaire de son histoire personnelle, de son genre, de sa classe sociale, de sa race, de son ethnicité et des caractéristiques de ceux qui sont objet de la recherche.

Paquin, 2017

Le bricolage de ma recherche en était un à la fois matériel, intellectuel et affectif. Trois

types de connaissances distinctes mises en relation. L'intelligence affective consiste à se bricoler une « conception » du monde à partir d'un vécu sensible. La vie intellectuelle est faite presque essentiellement de bricolages de concepts. Et bricoler des matérialités, c'est à la fois appréhender la matière de façon sensible et devoir intellectualiser par la force des choses. (Crawford, 2009)

## 2.4. Les Êtres dans mon atelier

Je sentais étrangement en moi le désir de faire vaciller le tableau, de lui tordre le cadre, les côtés, jusqu'à ce que mes personnages puissent en sortir au moins partiellement (Figure 3.10.).



Figure 3.10. Piuze, Moïse. (2018). *Basketballer*. Bois brûlé, tissus, lame et bois trouvé, papier collé et peinture à l'huile.

Si bien que rapidement, j'ai fait exploser les tableaux pour les-en « libérer » ! (Figure 3.11.).



Figure 3.11. Piuze, Moïse. (2019). L'homme à la scie. Tissus, lame et bois trouvés.

J'ai donc pu les accrocher directement aux murs de mon atelier. Ils se sont alors retrouvés dans un même espace (le mur derrière eux) : comme forcés d'être ensemble ; en relation immédiate avec l'espace domestique (Figure 3.12.).



Figure 3.12. Piuze, Moïse. (2019). Installation dans mon atelier. Installation.

Il y avait peu d'interactions entre mes personnages à ce moment de mon projet, puisqu'ils n'avaient pas été pensés en amont pour être installés ainsi ensemble. J'entrevoyais néanmoins de multiples possibilités pour l'avenir : comme celle de jouer avec l'espace entre mes personnages, d'investir davantage leurs relations, ou encore de jouer avec l'architecture où prendrait place l'installation.

Il y avait maintenant des Êtres dans mon atelier qui dansaient, sautaient, couraient. Sur une jambe ou sur l'autre, ils étaient représentés par des matériaux sales, rouillés et noircis par la crasse, comme autant d'empreintes que le temps laisse sur son passage. Il y avait de la mémoire emmagasinée dans ces matériaux et de la vie dans ce projet. Mais aussi, un peu de mort et des souvenirs que j'avais tendance à vouloir oublier (Figure 3.13.).



Figure 3.13. Piuze, Moïse. (2019). *Risque Zéro!* Photographie montée sur aluminium, tissus et bois trouvés.

### 2.5. D'où j'écris?

Dans un très dense ouvrage d'une soixantaine de pages, *La condition transmoderne*, la philosophe espagnole Rosa Maria Rodriguez Magda porte un regard critique sur la culture, qui entre en résonance avec la situation géographique et sociale dans laquelle je vis :

La culture que nous considérons comme représentative d'une époque est, et a toujours été, cette culture produite par un centre de pouvoir, et que la périphérie accepte comme universelle. Le propre de ce pouvoir est d'occuper l'espace approprié : pays, puissance économique, capacité de diffusion, lobby intellectuel consacré puis canonisé par la critique... Tous ceux qui ne se trouveront pas à l'emplacement voulu seront tout simplement ignorés ; si bien que la périphérie commence dès les alentours les plus immédiats de ce centre.

Rodriguez Magda, 2014

C'est la hiérarchisation de la culture. En ce sens, culturellement, Montréal est à la périphérie de New York, Joliette, à la périphérie de Montréal, et Rawdon, à la périphérie de Joliette.

Et ce, tout à fait indépendamment de la qualité des productions culturelles. La dimension locale des centres hégémoniques s'universalise, tandis qu'au-delà, tous les efforts déployés pour penser universellement seront reçus avec condescendance, réduits à de simples curiosités autochtones, anthropologique, ou exotique.

Rodriguez Magda, 2014

Le métèque de la périphérie<sup>6</sup> peut difficilement être reconnu. Il est, au mieux, un intellectuel de seconde catégorie. Il fait partie de l'élite créole. Il est le représentant d'une sous-culture ethnique. (Figure 3.14.)



Figure 3.14. Piuze, Moïse. (2019). *Papa-Maison*. Photographie montée sous plexiglas, tissus et bois trouvés.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> L'étranger des centres de pouvoir.

Il lui est concédé le droit de faire du lobbysme marginal, à condition, bien sûr, qu'il accepte de renoncer à toute prétention universelle, celle-ci étant le monopole de la culture hégémonique dominante (Rodriguez Magda, 2014).

Ce regard condescendant, je l'ai senti à plusieurs occasions dans ma vie, et ce depuis que je suis tout petit. C'est peut-être pourquoi j'aime tant le travail d'artistes issus des minorités comme Nicola Tyson, Tschabalala Self et Caroline Wells Chandler, même si nos réalités sont très différentes. Faire face à un regard hégémonique, quel qu'il soit, fait mal et exacerbe un sentiment d'injustice et d'incompréhension. Canaliser cette énergie en posant des gestes d'affirmation de soi permet de se libérer de ces sentiments douloureux.

Rodriguez Magda pense que les périphéries survivent en s'identifiant aux centres de pouvoir par une sorte de syndrome de Stockholm (Rodriguez Magda, 2014). Ce trouble, je l'ai constaté lorsque durant ma vingtaine, j'ai voyagé « sur le pouce » à travers le Canada, les États-Unis et le Mexique. *Back country*, les gens sont, en général, à la fois complexés et fascinés – tout en nourrissant un certain ressentiment – face aux grands centres de pouvoir. Leurs conditions réelles et les problèmes qu'ils rencontrent dans leurs vies quotidiennes n'ayant trop souvent rien à voir avec la réalité culturelle à laquelle ils sont identifiés.

Je vis à Rawdon, un village qui se trouve à 75 kilomètres de Montréal et à 670 kilomètres de New York. Situé entre le Bouclier Canadien et les Basse-terres du Saint-Laurent, Rawdon est en fait une ancienne plage de la mer de Champlain. Son sol est sablonneux et montagneux et il y pousse de superbes et gigantesques pins blancs qui sont malheureusement trop souvent coupés du fait que leurs épines résineuses causent des dommages irréparables aux voitures, aux toitures et aux *driveways*.

Rawdon se trouve dans la région de Lanaudière. En 2019, c'est la seule région (à l'exception du Nunavut) à ne pas avoir de centre d'artistes autogéré au Québec. Si nous avons un musée régional fort respecté, le Musée d'Art de Joliette, aucun réel regroupement d'artistes ne s'est mobilisé depuis Les Ateliers Convertibles (1983-1996).

Vous serez cependant sûrement surpris d'apprendre qu'à Rawdon se trouve le seul Centre d'Interprétation Multiethnique du Québec. Il faut savoir que Rawdon est considéré comme l'un des villages les plus multiethniques au Canada. On y compte plus de 25 origines ethniques différentes et plus d'une dizaine d'églises et allégeances religieuses. Ce qui en fait un village cosmopolite particulier, les réflexes y étant très souvent loin d'êtres communs. Surtout en regard à l'homogénéité culturelle des villages et villes qui l'entourent : Lanaudière étant un bastion de la culture traditionnelle québécoise.

Je marche sur la rue Queen, la rue principale de Rawdon, avec sa poissonnerie, sa boulangerie, son café et ses multiples personnages. Rawdon est une municipalité très ouverte pour toute maison d'aide, de soins pour personnes âgées ou pour handicapés, de femmes et d'enfants ayant vécu des violences conjugales, de maison de désintoxication, etc. Bref, Rawdon est accueillante et ses rues sont peuplées de « poqué.es » et weirdos! Et ça me plait bien!

### 2.6. Les petits récits

Assis sur un banc devant l'hôtel de ville de Rawdon, j'attends que ma conjointe et mes enfants sortent de la bibliothèque municipale.

J'ai commencé un plan pour mon mémoire et je ne cesse d'y penser et de le changer. Parce que je vois les chapitres de cette recherche comme autant de petits récits à raconter et que ces récits son interchangeables, modulables.

Parler de micro-récit, c'est considérer mes histoires comme des « forges-à-identités ». « L'identité est l'histoire de soi que chacun se raconte » écrit le philosophe Jean-Claude Kaufman (2010) dans *L'invention de soi; une théorie de l'identité*. Et « la mise en récit démultiplie le processus identitaire » (Kaufman, 2010). C'est pourquoi je parle de « mes identités ». Et ce qui gère ces différents « self schémas parallèles » (Markus et Nurius, 1986, cités par Kaufmann, 2010), c'est l'ego. Kaufmann écrit à ce propos :

... ego utilise deux modalités identitaires relativement opposées dans leur logique de fonctionnement. (...) Si la confrontation n'éclate pas entre elles, c'est (...) pour une raison autre que la croyance en la continuité : le dégradé infini des situations intermédiaires. Entre le grand récit des récits parfaitement cohérent et les soudaines images de soi les plus saugrenues et improbables, se déploie en effet un entrelacs de modalités les plus complexes et variées, combinant chacune à sa manière continuité et rupture. (...) Ego s'inscrit en réalité dans des logiques de vie alternatives et plurielles, s'agitant à l'ombre de la supposée histoire unique.

Kaufmann, 2010

Pour résumer la pensée de Kaufmann : ego gère des identités qui, elles, sont faites d'images et de récits. De façon métaphorique, égo est comme une maison dans laquelle des pièces modulables font office de petits récits, d'images de soi aléatoires et fluides:

... l'identification provoque des ruptures, développant des décalages avec le soi routinier. Notamment par l'affichage d'images de soi diverses. Tout décalage est une sortie de soi, qui induit un flux émotionnel et des sensations existentielles (...). Un exemple très répandu est celui de fêtes musicales : la transe emportant ego lui tient lieu de définition. Il est ailleurs, nulle part, mais intensément présent à lui-même. La multiplication des images de soi est une modalité de sortie de l'ordinaire, pouvant prendre la forme d'une prolifération désordonnée, pour conjurer un risque de vide identitaire. Le mécanisme tend à évoluer différemment dans les milieux démunis souffrant d'un déficit de reconnaissance.

Kaufmann, 2010

Kaufmann parle ici de danse. Plus loin, il parle de façon plus générale, d'action. Car se ré-inventer, c'est être dans l'action. Mes personnages sont dans l'action. (Figure 3.15.)



Figure 3.15. Piuze, Moïse. (2019). Attaque! Photographie montée sous plexiglas, tissus et bois trouvés.

Ils se ré-inventent. Ils sont images. Tout comme ils font images. Ils conjuguent les verbes être et faire à travers l'image qu'ils projettent!

Dans *Attaque !*, l'association des deux personnages s'est faite après la réalisation de chacun d'eux. Comme s'ils s'étaient trouvés !

# 2.7. Images et Êtres

Lorsque nous nous racontons, nous employons des images. Les images sont des petits récits très denses. Si nous employons ces micro-récits, c'est pour se donner du jeu, de la souplesse. Car notre vie est complexe, autant que notre être et notre identité. Les manier nécessite des outils. L'image est un excellent outil pour les manier.

Il y a donc nécessairement quelque chose d'inventé, de fictif, quand nous nous racontons. Nous employons des raccourcis, nous exagérons certains éléments et en oublions d'autres. Pour parler en image : nous gommons et redessinons certains traits. Ces images sont autant de versions de nous-mêmes.



Figure 3.16. Piuze, Moïse. (2016). *Qu'est-ce que tu veux W.G.*? Peinture à l'huile et à l'acrylique sur aluminium.

Sloterdijk parle d'auto-engendrement de l'Être lorsqu'un sujet se construit au même titre qu'un objet. (Sloterdijk, 2000). Tout ce que j'écris, dessine et bricole, résulte d'une interprétation, d'une conception tronquée. Ce serait hypocrite de faire semblant d'être objectif. Ma prise de position est forcément subjective : je suis le guide, l'ego de tous ces petits récits, leur tronc commun, le liant entre tous les autres guides pratiques et théoriques cités (ou non) dans ce mémoire.

### 2.8. Une généalogie identitaire

Je suis le troisième d'une fratrie de sept. Peu avant ma naissance, mon père qui était passionné d'architecture alternative a construit un teepee dans lequel je suis né, au Lac Brôme, le matin du 26 mai 1977. Le teepee fait partie du mythe de ma venue au monde. À la fois ouvert et fermé, le teepee est une forme emblématique de métissage. (Figure 26.)

Historiquement, on retrouve des teepee en Amérique bien sûr, mais aussi dans le nord de l'Europe et en Chine. En Amérique, le teepee traditionnel se construisait avec des fourrures ou de l'écorce. Quand les Européens débarquèrent, ils amenèrent avec eux de la toile industrielle. Les autochtones se mirent alors à fabriquer leur teepee avec cette toile, ce qui donna naissance au teepee moderne comme celui dans lequel je suis né.

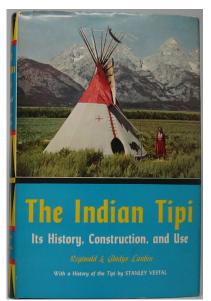


Figure 3.17. Laubin, Gladys et Reginald. (1977). *The Indian tipi. Its History, Construction and Use*. Oklahoma: University of Oklahoma. Couverture du livre qui a inspiré mon père.

Tout comme l'architecture en général, le teepee est le résultat d'un long travail de métissage et d'assemblage. Il a aussi de particulier d'être un espace domestique circulaire et conique, en plus d'être portatif. Ce qui est à la fois inventif, original, simple et beau!

De l'âge de 3 ans jusqu'à celui de 10, j'ai habité Sainte-Élizabeth. À l'époque, c'était un tout petit village d'environ 1500 habitants, de cultivateurs conservateurs catholiques, collé au nord-est de Joliette.

À l'époque, si mes parents acceptaient de s'identifier à des mouvements, c'était assurément aux pacifistes, aux écologistes et aux *Freaks*. Le mouvement « freak » est un mouvement de contestation ayant pris naissance dans la contre-culture des années 1960-70 aux États-Unis. Il s'agissait en fait de résister au binarisme politique (gauche contre droite) ou culturel (populaire contre savante) ou encore aux rôles traditionnels réservés aux hommes ou aux femmes (Ross, 2016). C'était aussi une façon de célébrer

le *freak identity*, les montres humains, les bizarres, les étranges, ceux qu'on confine le plus souvent dans les cirques ou les carnavals (ou à Rawdon).

Ma mère, médecin, était la pourvoyeuse de la famille. Ce qui ne l'empêchait pas de coudre des vêtements pour ses enfants et de préparer de succulents repas végétariens pour ses six garçons et son unique fille. Elle était, ce qu'on s'est mis à appeler dans les années 1980 : une superwoman !

Mon père, quant à lui, était très présent dans l'espace domestique. Homme aux milleet-un projets, il s'occupait de nos immenses jardins et des quelques animaux que nous avions dans les granges : des chèvres, des poules et un cheval. « Papa-grange » est un hommage à mon père et à tous les papas-granges du monde (Figure 3.18.).



Figure 3.18. Piuze, Moïse. (2019). Papa-grange. Photographie montée sous plexiglas et bois trouvés.

Comme Sainte-Élizabeth était un petit village très conservateur, le mode de vie de notre famille ne cadrait pas du tout dans cette culture homogène. Sans télévision, à une époque où la culture télévisuelle était hégémonique, nous étions en décalage complet, dépourvus de référence pour être en mesure de s'intégrer à la majorité. Le sentiment qui en découlait était d'être des étrangers dans notre propre pays. Avec des prénoms choisis au passage d'une période « Jesus freak », nous portions le flanc aux railleries et aux attaques crasses et obtuses qui évidemment, fusaient de toutes parts. Le pacifisme de mes parents me dictant de ne pas répliquer aux coups, l'école, les rues du village et le « terrain de jeu » devinrent pour moi des lieux de torture. La posture pacifique étant intenable, j'y dérogeai constamment, répondant à la violence par la violence, malgré un brûlant sentiment de culpabilité qui me tenaillait les trippes. J'en vins à haïr mon village et ma famille que j'accusais d'être la source de tous mes maux. L'introjection de cette haine vint alors nourrir une imagination débordante de fantasmes de vengeances et de réparations. Fantasmes que je canalisai en dessinant des monstres et des personnages mi-humain, mi-animal, des corps à moitié démolis, cassés, en morceaux, brisés, fragmentés, où se mélangeaient des formes géométriques et des schémas assez primaires représentant des maisons et des bâtiments à étages. Ce que je vins à appeler, après des années de recherches, des corps-maisons.

Aujourd'hui, je vis dans une maison au toit plat, à Rawdon. Je l'ai dessinée et bâtie avec ma conjointe France Pomerleau, en 2009. Nous sommes des corps occupés, préoccupés par cette maison, de même que par les corps de nos deux garçons qu'elle contient. Que veulent ces corps? Maisons de l'être, abris contre les intempéries et « contenant-de-soi ». Que contient ce « soi »? Par quoi est-il contenu? Comment se construit-il? À ces questions vient s'ajouter celle de mon rôle de père, de conjoint, de fils, de frère et d'artiste. Questionnements que je peux maintenant exprimer de façon beaucoup plus fluide et singulière, car j'ai trouvé un territoire original à explorer qui

me permet de développer un langage singulier à travers une notion que je partage avec d'autres artistes : celle de corps-maison. Le corps et la maison, deux entités avec un dehors et un dedans qui nous permet d'exprimer ce que nous sommes : des être en transformation, des êtres en construction et parfois même, des êtres en rénovation. (Figure 3.19.).



Figure 3.19. Piuze, Moïse. (2019) *Ma prof de danse*. Photographie montée sous plexiglas, tissus, semelle de caoutchouc, carton et bois trouvés.

#### **CONCLUSION**

Dans le cadre de cette recherche, j'émis dès le départ l'hypothèse que ce projet de corps-maison avait plusieurs origines.

Il résultait d'abord d'un questionnement sur l'identité et sur la constante nécessité de s'en bricoler une.

Il y avait aussi l'existence de ces gribouillis où revenaient des schémas de corps et de maisons : des corps-maisons. Des dessins que je considérais comme des points de repère dans l'exploration d'un territoire imaginaire.

Puis il y avait la démarche d'affirmation de soi de trois artistes qui avaient agi comme des déclencheurs: Tyson, Self et Chandler. Des artistes qui se questionnaient sur leur identité et dont les travaux avaient eu beaucoup d'influence au début de cette double exploration: celle de mon territoire imaginaire et celle de mon territoire domestique. Car j'allais réaliser ce projet à partir de matériaux qui se trouvaient dans ma réalité immédiate et qui avaient un fort impact émotif et affectif sur moi: des vêtements de ma famille, de vieilles planches de bois de la maison de mon enfance, des photos, des souvenirs, etc.

Pour arriver à décrire les différentes origines de cette recherche, je mis en place une méthodologie autoethnographique qui me permettait un engagement à la fois subjectif et théorique à travers l'écriture d'une suite de petits récits fondateurs.

Je passai ensuite à l'analyse de la notion au cœur de cette recherche : celle de corps-maison. Notion ayant des origines en architecture et en anthropologie, de même qu'au sein de plusieurs groupes luttant pour une meilleure justice sociale, économique et politique. En arts visuels, la notion avait servi les minorités visibles et sexuelles, ainsi que les femmes, dans leurs luttes

pour se rendre visible face à l'hégémonie masculine. Les hommes de la majorité, eux, la plupart du temps, abordaient le corps-maison sans égard aux questions de genres et de races. Mais plutôt pour questionner ce qui en était de la condition humaine. Et ils le faisaient de façon ludique et avec humour, mais d'une manière assez distanciée. Alors que de mon côté, si j'interrogeais la condition humaine par le biais du corps-maison, c'était de façon affective et émotive en puisant dans des matériaux issus de ma vie intime.

Mon corps, ma maison et mon territoire domestique constituaient le terrain d'investigation de cette recherche. Choisir de les investir était certes une façon de faire de ma vie une œuvre d'art, mais c'était aussi une façon de travailler l'Être. À travers la pensée de Sloterdijk, je constatai que l'Être était quelque chose qui se construisait au même titre que les objets (et grâce à eux). Ainsi l'Être était-il domestiqué!

En faisant sortir mes personnages du cadre dans lequel j'avais l'habitude de les mettre, mon intention était de leur rendre leur liberté. Ils se retrouvaient alors dans un espace commun : un espace architectural où ils devaient apprendre à vivre ensemble.

Ainsi, je mettais en relation « identité » et « culture » (celles de mes personnages, mais aussi forcément les miennes). C'est pourquoi, à la fin de cette recherche, pour bien comprendre cette relation, je fis l'analyse de mon milieu et de mon histoire personnelle. Pour découvrir que mes personnages, mes corps-maison, prenaient en fait racine dans une identité inconfortable que je tentais de sublimer, une identité qui m'avait forcé à de nombreuses reprises à être en butte avec l'hégémonie d'une culture. Si j'étais hétérosexuel et blanc, j'étais aussi un père, un fils, un frère, un conjoint et bien d'autres choses encore.

Ainsi, mon territoire imaginaire s'est libéré. Les remous ont attiré l'attention sur ce petit territoire qui prend de plus en plus d'expansion. Il a alors effectué un repli stratégique. Débusqué, il est sorti de sa cachette. Je l'ai vu réapparaître ici et là, ces jours derniers, sous la forme d'un croquis ou d'une photo. Certains personnages sont à l'horizontal, les uns à côté des autres, comme des phoques sur une plage, ou ailleurs, sur une banquise. (Figure 4.1.)

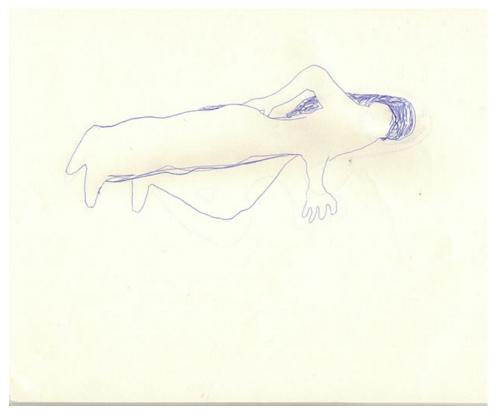


Figure 4.1. Piuze, Moïse. (2019). Croquis pour une femme-paysage. Encre sur papier.

La photographie prend de plus en plus de place dans mes personnages : photographie de paysages, de maisons, mais aussi de dessins, de matériaux de construction, de textures, etc.

Mon territoire-domestique s'est élargi encore une fois cet été avec un voyage en Gaspésie. J'en ai ramené quelques photos de nous, du paysage, quelques dessins aussi. (Figure 4.2.)



Figure 4.2. Piuze, Moïse. (2019). *La levrette*. Photographie montée sur aluminium.

Ce qui m'apparaissait comme une simple parenthèse entre deux tableaux de peinture, s'est avéré être un objet de recherche beaucoup vaste que celui imaginé au départ. Au terme de ce mémoire, le corps-maison s'est révélé être une notion dense et riche, mais aussi, une notion extrêmement sensible par laquelle d'autres artistes ont trouvé refuge avant moi pour créer et rendre visible ce qui était contenu dans leurs corps et leurs identités. En questionnant l'image du corps et de la maison réunie, j'avais trouvé un thème, un style qui pouvait en contenir plusieurs, comme autant de manières d'être et de faire regroupées sous un même toit. J'avais maintenant à la fois le sentiment d'appartenir à un groupe et la possibilité d'exprimer un imaginaire personnel qui commençait à peine à se déployer.

Matériaux, lectures, photographies et dessins s'accumulent donc dans mon atelier, dans ma bibliothèque et dans l'ordinateur familial. Et quand ma conjointe parle de s'en débarrasser, je lui sers encore la même réponse : « Ça peut toujours servir!

## **RÉFÉRENCES**

Artaud, Antonin. (1987). Les Tarahumaras. Paris : Gallimard.

Bourgeois, Louise. (1946-47). *Femme maison*. Peintures et estampes. New York. Pris le 24 août 2019 à partir de <a href="https://en.wikipedia.org/wiki/Femme Maison">https://en.wikipedia.org/wiki/Femme Maison</a>

Butler, Judith. (2017). Rassemblement : pluralité, performativité et politique. Paris : Fayard.

Citton, Yves. (2014). Pour une écologie de l'attention. Paris : Seuil.

Connell, Raewyn. (2014). *Masculinités, enjeux sociaux de l'hégémonie*. Paris : Amsterdam.

Crawford, Matthew. (2009). Éloge du carburateur. London: Penguin Books.

Crary, Jonathan. (1990). *Techniques de l'observateur, Vision et modernité au XIXe siècle*. Cambrige Massachusetts : MIT Press.

Crary, Jonathan. (2014-2016)). 24\7 Le capitalisme à l'assaut du sommeil. Paris : La découverte.

De Certeau, Michel. (1990). L'Invention du Quotidien. Paris : Éditions Gallimard.

Denzin, N.K. et Lincoln, Y.S., cités par Paquin, Louis-Claude. (2017). *Méthodologie* de la recherche création. Montréal : notes de cours de l'Université du Québec à Montréal.

Douglas, Mary. (2005). *Modèles corps/maison du monde : le microcosme comme représentation collective*. Revue Sociétés no.89. Bruxelles : De Boeck éditeur.

Egensperger, Roland. (2014). *Images et métaphores dans l'œuvre de Claude Lévi-*Strauss. Toulouse: GREP Midi-Pyrénées.

Ellis, Eugenia Victoria. (2004). *Geomantic Mathematical (re)Creation: Magic Squares and Claude Bragdon's Theosophic Architecture*. Revue Nexus no. 5. Plazac: Éditions MOAN.

Foucault, Michel. (1984). Une esthétique de l'existence. Paris : Gallimard.

Freud, Sigmund. (2003). L'interprétation des rêves (1900), dans Œuvres complètes, IV. Paris : Presse Universitaire de France. Cité par Yvan, Frédéric. (2009). L'image du corps et la scène architecturale. Toulouse: Savoirs et cliniques no. 10.

Friedman, Betty. (1963). The Feminine mystique. New York: W.W. Norton.

Giraut, Frédéric. (2008). *Conceptualiser le territoire*. Université de Genève : Historiens et Géographes no. 403.

Guerrera, Massimo. (2000-2004). *Darboral*. Céramique, silicone, plastique, plâtre, huile et vernis. 48 x 34 x 36 cm. Pris le 9 novembre 2020 à partir https://collections.mnbaq.org/fr/oeuvre/600048754

Kaufmann, Jean-Claude. (2010). L'invention de soi; une théorie de l'identité. Paris : Les Éditions Pluriel.

Lacan, Jacques. (1949). Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je. Paris : Le Seuil. Cité par Yvan, Frédéric. (2009). L'image du corps et la scène architecturale. Toulouse : Savoirs et cliniques no. 10.

Lamarche, Bernard. (2015). L'impossibilité d'une île. Montréal : Le Centre de diffusion 3D.

Lamarche, Bernard. (2018). Fait main. Québec : Musée national des beaux-arts du Québec.

Lambotte, Marie-Claude. (2003). *Le discours mélancolique*. Paris : Éditions Anthropos. Cité par Yvan, Frédéric. (2009). *L'image du corps et la scène architecturale*. Toulouse : Savoirs et cliniques no. 10.

Laubin, Gladys et Reginald. (1977). *The Indian tipi. Its History, Construction and Use*. Oklahoma: University of Oklahoma.

Le Breton, David. (2015). *Disparaître de soi, une tentation contemporaine*. Paris : Métailié.

Lévi-Strauss, Claude. (1962). La pensée sauvage. Paris : Plon.

Lussier, Judith. (2019). On ne peut plus rien dire. Le militantisme à l'ère des réseaux sociaux. Montréal : Éditions Cardinal.

Markus, Hazel Rose et Nurius, Paula. (1986). *Possible selves*. Seattle: American Psychologist, vol. 21, numéro 9. Cité par Kaufmann, Jean-Claude. (2010). *L'invention de soi; une théorie de l'identité*. Paris : Les Éditions Pluriel.

Mercier, Noémi. (2015). *BGL et son dépanneur québécois à la Biennale de Venise*. Montréal : Magazine L'actualité.

Morelli, François. (1945-1985). *Marche transatlantique*. Fibre de verre, boyaux de plastique, aluminium, courroies et harnais. Pris le 9 novembre 2020 à partir de <a href="http://macbsp.com/expositions/françois-morelli-corps-de-passage/">http://macbsp.com/expositions/françois-morelli-corps-de-passage/</a>

Morineau, Camille et Pesapane, Lucia. (2017). *Women House*. Pris le 20 mai 2019 à partir de : <a href="https://www.monnaiedeparis.fr/fr/boutique/livres/catalogue-exposition-women-house-version-française">https://www.monnaiedeparis.fr/fr/boutique/livres/catalogue-exposition-women-house-version-française</a>

Ninacs, Anne-Marie. (2002). *Massimo Guerrera*. *Darboral*. Québec : Musée du Québec.

Nossik, Sandra. (2014). *Introduction : Le récit de soi entre conformisme et émancipation*. Approches discursives des récits de soi. Revue de Sémio-linguistique des textes et discours. Trouvé à partir de : https://journals.openedition.org/semen/9860

Paquin, Louis-Claude. (2017). *Méthodologie de la recherche création*. Montréal : notes de cours de l'Université du Québec à Montréal.

Perec, Georges, (1989). L'Infra-ordinaire. Paris : Les Éditions du Seuil.

Rodriguez Magda, Rosa Maria. (2014). *La condition transmoderne*. Paris : L'Harmattan.

Rondeau, Karine. (2011). L'autoethnographie: une quête de sens réflexive et conscientisée au cœur de la construction identitaire. Sherbrooke: Recherches Qualitatives – Vol. 30(2).

Ross, Matt. (2016). *Captain Fantastic*. Electric City Entertainment et ShivHans Pictures.

Self, Tschabalala. *For the Gods*. Huile, pigment et tissus sur toile. 172.7 x 91.4 cm. Pris le 24 août 2019 à partir de <a href="http://tschabalalaself.com/work/out-of-body-2">http://tschabalalaself.com/work/out-of-body-2</a>

Serfaty-Garzon, Perla. (2004). Chez Soi, les territoires de l'intimité. Paris : Armand Colin.

Sloterdijk, Peter. (2000a). *La domestication de l'Être*. Suhrkamp Verlag, Francfort/Main: Éditions Mille et une nuits.

Sloterdijk, Peter. (2000b). *L'heure du crime et le temps de l'œuvre d'art*. Paris : Calmann-Lévy.

Sloterdijk , Peter. (2000c). La mobilisation infinie. Paris : Christian Bourgeois.

Sloterdijk, Peter. (2002). Bulles, Sphères, microsphérologie, tome I. Paris: Pauvert.

Sloterdijk, Peter. (2015). *Tu dois changer ta vie*. Paris : Librairie Artème fayard/pluriel.

Staszak, Jean-François. (2001). *L'espace domestique : pour une géographie de l'intérieur//For an insider's geography of domestic space*. In: Annales de Géographie, t. 110, n°620. Pris le 11 juillet 2019 à partir de <a href="https://www.persee.fr/docAsPDF/geo">https://www.persee.fr/docAsPDF/geo</a> 0003-4010 2001 num 110 620 1729.pdf

Stiegler, Bernard. (2010). Ce qui fait que la vie vaut la peine d'être vécue, De la Pharmacologie. Montréal; Flammarion.

Tisserron, Serge. (2016) Comment l'esprit vient aux objets. Paris : Presses Universitaires de France.

Tyson, Nicola. (2012). *Dancing #3*. Graphite sur papier, 127 X 76,2 cm. Pris dans son catalogue Works on paper publié chez Petzel Gallery à New York.

Vial, Stéphane. (2013). L'Être et l'écran. Paris : Presses Universitaires de France.

Wells Chandler, Caroline. (2015-2016). *The best little whore house in Texas*. Installation. Pris le 24 août 2019 à partir de <a href="https://carolinewellschandler.com/artwork/4048679-the-best-little-whore-house-in-texas.html">https://carolinewellschandler.com/artwork/4048679-the-best-little-whore-house-in-texas.html</a>

Woolf, Virginia. (1929). Une Chambre à soi. Paris : Gonthier.

Yvan, Frédéric. (2009). *L'image du corps et la scène architecturale*. Toulouse : Savoirs et cliniques no. 10.

### **BIBLIOGRAPHIE**

Duborgel, Bruno. (2002). *La Maison, l'artiste et l'enfant*. Saint-Étienne : Université de Saint-Étienne.

Gazalé, Olivia. (2017). Le mythe de la virilité. Paris : Robert Laffont.

Jalley, Émile. (2014). *La « théorie du genre » dans le débat français*. Paris : L'Harmattan.

Memmi, Albert. (1982). Le Racisme : description, définition, traitement. Paris : Gallimard.

Saltz, Jerry. (2010). *Sincerity and Irony Hug it Out*. New York: New York Magazine. Pris le 24 avril 2019 à partir de : http://nymag.com/arts/art/reviews/66277/

Storr, Robert. (2016). Louise Bourgeois, Géométrie intimes. Paris : Éditions Hazan.

Tisserron, Serge. (2016) Comment l'esprit vient aux objets. Paris : Presses Universitaires de France.

Vermeulen, Timotheus et van den Akker, Robin (2010). *Notes on metamodernism*. Journal of Aesthetic and Culture. Pris le 10 juillet 2019 à partir de : https://www.tandfonline.com/doi/full/10.3402/jac.v2i0.5677