

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LES LIMITES DE L'AUTOREPRÉSENTATION :
QUESTIONNER SON IDENTITÉ ARTISTIQUE PAR LA CONFESSION ET LA
FABULATION À TRAVERS UNE PRATIQUE DU PERFORMATIF ET DE
L'INSTALLATION

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

PAR
KATHERINE-JOSÉE GERVAIS

NOVEMBRE 2016

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.07-2011). 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.»

AVANT-PROPOS

Les pages qui suivent sont issues d'un travail de recherche sur la question de la construction du personnage artiste, tant du point de vue de la condition de l'artiste que d'une réflexion sur les différentes stratégies adoptées afin de développer une pratique de l'autoreprésentation.

Ce mémoire s'est développé autour de ces notions d'une manière littéraire; l'auteure utilisant différentes formes de discours se répondant à l'image des voix qui l'habitent (l'universitaire, l'artiste, la femme, ...). Ainsi, vous remarquerez que les tons peuvent varier et vous trouverez des réflexions intimes et poétiques en italique.

REMERCIEMENTS

Mon passage à la maîtrise a été jalonné de bien des émotions, de petites victoires comme de grands questionnements face à ma pratique artistique et à son appartenance au sein des institutions universitaires. Je tiens donc à remercier les personnes de tous horizons que j'ai rencontrées pendant ces trois années de formation.

Je remercie tout d'abord mes collègues d'étude et mes professeurs.e.s qui ont généreusement partagé leur expertise lors des discussions en classe, en atelier ou dans d'autres circonstances. Ces échanges constituent encore pour moi une source inestimable d'inspiration.

J'aimerais remercier ma directrice Cynthia Girard de m'avoir fait confiance malgré les écueils dans lesquels nous nous sommes trouvées à quelques reprises. Elle a su faire preuve d'ouverture et de respect pour ma pratique malgré les divergences d'opinions qui se sont avérées des occasions d'étayer mes arguments.

Je remercie également ma famille, ma belle-famille, mon compagnon de vie et mes amis.es pour l'intérêt qu'ils ont démontré pour ma recherche. La confiance dont vous m'avez gratifié m'a permis de croire en ce projet.

Je remercie plus particulièrement Michel Moussette pour la révision et les conseils éclairants, Marie-Claude Gendron pour son support et sa chaleur, Flavie Boucher

pour son amour inconditionnel et sa curiosité ainsi qu'Hélène Doyon pour son appui de près ou de loin tout au long de mes études à l'UQÀM.

Enfin, je remercie mes filles Zoé et Iris; elles représentent ma plus grande motivation à faire cette maîtrise et à la terminer.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS	ii
REMERCIEMENTS	iii
LISTE DES FIGURES.....	vii
RÉSUMÉ.....	x
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
L'AUTOREPRÉSENTATION, L'AUTO PORTRAIT, L'AUTOBIOGRAPHIE, L'AUTOFICTION	4
1.1 Définitions des termes	4
1.2 La notion d'auteur	6
1.3 Le pouvoir de la parole d'artiste et de la présence : le pacte d'authenticité.....	7
CHAPITRE II	
LE DÉVOILEMENT DE SOI : AUTHENTICITÉ OU THÉÂTRALITÉ?	13
2.1 La fuite de soi à travers l'art.....	13
2.2 La représentation de soi : entre jeux de rôles et exhibitionnisme	16
2.3 L'authenticité et le jeu du vrai.....	20
2.4 Brutalité et poésie.....	25
CHAPITRE III	
PRATIQUE PERFORMATIVE ET INSTALLATION	28
3.1 Le programme et l'imprévu.....	28
3.2 Habiter le temps : déjouer le réel.....	32
3.3 Être là et laisser des traces : la galerie comme atelier	39
3.4 Les choses et leur objet	44

CONCLUSION	49
ANNEXES	53
ANNEXE A : FIGURES.....	54
ANNEXE B : COMPTE-RENDU DE L'ŒUVRE.....	65
LISTE DES RÉFÉRENCES	76

LISTE DES FIGURES

Figure		Page
2.1	<i>To be the one</i> , 2013. Vue d'ensemble.	55
2.2	<i>To be the one</i> , 2013. Vue d'ensemble	55
2.3	<i>To be the one</i> , 2013. Détail 1.	56
2.4	<i>To be the one</i> , 2013. Détail 2.	56
2.5	<i>To be the one</i> , 2013. Détail 3.	56
2.6	Annette Messenger. <i>Mes jalousies</i> , 1972.	57
2.7	Annette Messenger. <i>Mes jalousies</i> , 1972. Détail.	57
2.8	Annette Messenger. <i>Les effroyables aventures d'Annette Messenger, truqueuse</i> . 1975.	57
2.9	Annette Messenger. <i>Les effroyables aventures d'Annette Messenger, truqueuse</i> . 1975.	57
2.10	Annette Messenger. <i>Quand je fais des travaux comme les hommes</i> , 1974.	57
2.11	Tracey Emin. <i>My abortion 1990 1963/1993/2000</i> . Dessins, notes et objets exposés en 1993 et en 2000.	58
2.12	Tracey Emin. <i>My bed</i> , 1998	58
2.13	<i>Vanitas. Toutes ces petites choses que vous ne regretterez pas (pour MM)</i> , 2014. Vue d'ensemble.	59
2.14	<i>Vanitas. Toutes ces petites choses que vous ne regretterez pas (pour MM)</i> , 2014. Vue rapprochée.	59

- 3.1 *(1x2b)+(1x4b)+(3x4b)+(2x6b)*, 2011. 60
Vernissage de l'exposition *Plus blanc que blanc*, Galerie Point Rouge, Montréal.
- 3.2 *(1x2b)+(1x4b)+(3x4b)+(2x6b)*, 2012. 60
Vernissage de l'exposition *Trait noir/Espace Blanc*, Espace Projet, Montréal.
- 3.3 *Tout ce qu'il y a à faire*, 2013. 61
Exposition *Architecture des possibles*, Église Sainte-Brigide-de-Kildare, Montréal. Vue de l'installation avant le début des performances.
- 3.4 *Tout ce qu'il y a à faire*, 2013. 62
Exposition *Architecture des possibles*, Église Sainte-Brigide-de-Kildare, Montréal.
- 3.5 *Tout ce qu'il y a à faire*, 2013. 62
Exposition *Architecture des possibles*, Église Sainte-Brigide-de-Kildare, Montréal.
- 3.6 *Tout ce qu'il y a à faire*, 2013. 62
Exposition *Architecture des possibles*, Église Sainte-Brigide-de-Kildare, Montréal.
- 3.7 *3x21 grammes (parce qu'on dit que vivre c'est toujours mourir un peu)*, 2014. Exposition *Projet HoMa 2*, Maison de la Culture Maisonneuve, Montréal. Vue extérieure de l'installation. 63
- 3.8 *3x21 grammes (parce qu'on dit que vivre c'est toujours mourir un peu)*, 2014. Exposition *Projet HoMa 2*, Maison de la Culture Maisonneuve, Montréal. Vue intérieure de l'installation. 63
- 3.9 *3x21 grammes (parce qu'on dit que vivre c'est toujours mourir un peu)*, 2014. Exposition *Projet HoMa 2*, Maison de la Culture Maisonneuve, Montréal. Première action (écrire). 64

- 3.10 *3x21 grammes (parce qu'on dit que vivre c'est toujours mourir un peu)*, 2014. Exposition Projet HoMa 2, Maison de la Culture Maisonneuve, Montréal.
Deuxième action (transformer des feuilles d'or en une pépite). 64
- 3.11 *3x21 grammes (parce qu'on dit que vivre c'est toujours mourir un peu)*, 2014. Exposition Projet HoMa 2, Maison de la Culture Maisonneuve, Montréal.
Troisième action (peindre-embrasser la fenêtre). 64

RÉSUMÉ

Dans un premier temps, ce mémoire-crédation porte sur la question des limites de l'autoreprésentation. Entre les différentes postures adoptées par l'artiste, une personnalité se dévoile dans des confessions autant qu'elle peut se cacher sous la fabulation, l'autofiction et autres mécanismes de défense face à la curiosité du spectateur. Cette question se déploie sous la forme d'une recherche autour des différentes formes d'autoreprésentation, de la notion d'auteur et de l'impossibilité de départager le vrai du faux. Ainsi, les idées de fuite de soi et de honte seront mises en relation avec l'exhibitionnisme dans une visée psychanalytique d'analyse des pratiques d'autoreprésentations.

Dans un deuxième temps, je me concentrerai sur l'œuvre à présenter, soit une performance longue durée impliquant l'occupation de la galerie sur plusieurs jours et culminant dans une installation. Le projet de performance longue durée sera développé au travers des théories des années soixante, de l'imprévu, du théâtre de la cruauté et de l'idée de l'art comme une transe. Puis, les notions d'atelier et de galerie seront explicitées afin de démontrer la pertinence de l'occupation de la galerie. Enfin, des pistes de créations au sujet de l'œuvre à venir seront énoncées.

En somme, le but visé par cette recherche-crédation est de définir les modèles d'autoreprésentation se situant entre l'authenticité et l'invention d'un personnage tout en posant des hypothèses quant aux motivations inhérentes à ces deux positions contradictoires. Il s'agit aussi de proposer une création désirant s'affranchir de la préméditation pour laisser apparaître la création en direct à l'état brut.

Mots clés : Autoreprésentation, performance, installation, authenticité, théâtralité, psychanalyse, processus.

« (...) tu as cette idée du performeur qui est chauffé à blanc, qui se rend jusqu'aux limites de ses capacités, qui devient comme un cri qui sort du feu. »

Christian Lapointe

INTRODUCTION

Dans un monde idéal, je serais une autre. Enfin, peut-être que je serais vraiment moi-même idéalement dans un monde imaginaire. La réalité, ou ce que vous appelez la réalité, m'est étrange. Elle est faite de schémas, de grilles, de listes, de chiffres, d'appellations et d'étiquettes que vous comprenez tous. Je suis donc une femme. Qui plus est, une femme mature. J'ai eu de nombreux amants, des histoires d'amour enivrantes, fabuleuses et déchirantes. J'ai deux enfants : deux filles ravissantes et intelligentes. Je n'ai pas de chien, mais deux vieilles chattes dont une qui ressemble à un vieux tapis. J'ai vécu une vie au parcours atypique comme l'on se plaît à dire pour justifier une existence houleuse, sans direction précise. Chaque fois que j'essaie de viser un but, de suivre un plan, il me semble que le sort en décide autrement. Et pourtant, j'essaie. Sans succès. L'avantage résultant de ceci est que ma vie est remplie de surprises, que je suis en mutation perpétuelle. Mon corps demeure dans votre réalité, mon esprit vogue et se recompose une nouvelle réalité. Alors, je joue entre ces deux mondes.

Dès ma plus tendre enfance, à l'instar d'Anaïs Nin, je savais: je voulais être une artiste. J'aurais voulu comme elle, m'emparer du violon de mon frère pour descendre du paquebot qui m'amenait de Paris à New York afin que tous puissent me voir et me croire. Mais je n'ai jamais voyagé en bateau et mon frère est un chasseur. J'ai dû me rendre à l'évidence, je devais m'inventer un destin.

Non, la vie ordinaire ne m'intéresse pas. Je suis faite pour être une héroïne. Ma vie est un film dont je suis le personnage principal, vous êtes tous des personnages, nous vivons au milieu de grands décors. Quand rien n'est vrai, rien n'est grave. Ainsi, même lorsque l'émotion est vive et intense, je sais que ce n'est qu'un instant à passer. Pourtant, j'arrête souvent le temps pour vivre plus intensément ces émotions. Je les prends à bras-le-corps, les embrasse, les chéris, les tourne et les retourne, les dissèque, les rejoue, les redessine.

Aucune loi ne régit ma pratique artistique. Sauf celle du temps qui passe, des moments que je choisis d'arrêter et de l'image qui m'apparaît à ce moment. Je me suis exprimée à travers divers médiums: de la peinture, du dessin, de la sculpture, de la vidéo, des œuvres sonores, de la performance. Mais je n'ai jamais senti le besoin de rester fidèle à l'un d'eux. Je crois encore que je fais de la peinture. On dit que je fais de la performance-installation. Mes œuvres sont conçues comme des tableaux, sauf que j'y vis et que je vous invite à y entrer; je construis des espaces-temps. Évidemment, à travers mes œuvres, je joue à raconter des histoires. L'histoire de ma vie et de la vôtre aussi, ces histoires deviennent une extrapolation de la réalité qui s'élabore dans la rêverie. Toutefois, les histoires que je vous raconte sont vraies, tout ce qu'il y a de plus vraies, elles se passent tout le temps, elles ne cherchent qu'à sortir d'une réalité parallèle, elles sont le fruit de l'ennui, de la paresse, de l'extase et de la douleur. En fait, les sujets abordés dans mon travail touchent aux universaux et à la dérive existentielle, aux relations de pouvoir, à la sexualité, à l'isolement, à la claustrophobie et à la fuite.

Comme je l'ai évoqué, dès mon enfance j'avais décidé de changer mon destin. Mais le destin étant ce qu'il est, je dois travailler sur celui-ci sans relâche usant de quelques formules magiques et décoctions afin de m'extirper d'une vie sous l'emprise de la

banalité. J'ai exercé divers métiers (postière, peintre en bâtiment, caissière, vendeuse de pâtisserie, serveuse), tous plus monotones les uns que les autres, c'est ma vie rêvée qui permet à l'artiste d'exister. Pour toutes ces raisons et parce que je suis le modèle le plus disponible et le plus docile, j'ai développé une pratique de l'autoreprésentation. Il s'agit d'un constat plus que d'un parti pris. De la même façon, le choix de ma recherche dans le cadre de ce projet de maîtrise s'est imposé de lui-même. C'est en observant la réaction du regardeur au contact de mes œuvres, et plus encore, en m'attardant à cette curiosité dont ma personne faisait l'objet, que j'ai décidé de me jouer de vous. De vous raconter des histoires sans débuts ni fins, de vous faire suivre un chemin narratif pour vous pousser dans des pièges. Soit que je vous noie dans l'abondance des informations, soit je vous prends par la main pour que vous suiviez en toute logique et confiance pour ensuite faire volte-face et vous laisser dans l'incompréhension. Je vous accueille, puis vous fuis ou vous fais fuir. Peut-être est-ce la peur d'être cernée de toute part, que vous veniez à trop me connaître? Néanmoins, parmi quelques mensonges, je me dévoile dans ces histoires; la vérité est si proche de la fiction comme on dit. Je ne vous livrerai pas toutes les clefs. Ce serait trop facile et, surtout, tellement ennuyeux.

CHAPITRE I

L'AUTOREPRÉSENTATION, L'AUTO PORTRAIT, L'AUTOBIOGRAPHIE, L'AUTOFICTION

1.1. Définitions des termes

Pour débiter, il convient de préciser les termes liés à mon sujet. Ces définitions sont tirées des encyclopédies et des dictionnaires que j'ai consultés ainsi que d'un condensé de mes recherches.

L'autoreprésentation englobe toutes les pratiques autoréférentielles. Il est à souligner que lorsqu'on tente de trouver sa définition dans les dictionnaires classiques (Larousse, Robert, etc.), elle y est absente. Pourtant, le terme « autoreprésentation » est bel et bien accepté en arts visuels, il se décline même en un adjectif pour qualifier les démarches « autoreprésentatives ». À tout le moins, peut-on trouver une définition dans le dictionnaire de l'Encyclopaedia Universalis : « représentation qui se crée par elle-même ». Ainsi que dans le dictionnaire de mon correcteur Antidote 8 : « représentation de soi-même ».

Le terme d'autoportrait, quant à lui, se définit comme un portrait réalisé par le photographe, le peintre, le sculpteur ou le dessinateur, de lui-même. Ce type d'autoreprésentation a été reconnu surtout depuis la Renaissance et constitue un exercice classique chez les artistes. Nous constatons également que l'autoportrait est

largement pratiqué, et ce, non seulement par les artistes professionnels. Effectivement, depuis la démocratisation massive de la photographie dans les années soixante, et avec l'apparition du déclencheur à distance et de la minuterie, l'autoportrait photographique s'est répandu dans toutes les sphères de la population. Il s'agit d'un instantané ou encore d'un moment figé dans le temps, dont le sujet est le corps entier de l'auteur ou un fragment de celui-ci. Il peut s'agir d'une représentation fidèle et factuelle du sujet ou une représentation poétique exprimant le monde intérieur de l'auteur. Le terme *selfie*, un anglicisme, y est accolé. L'Office québécois de la langue française privilégie plutôt *égoportrait* ou *autophoto*. Celui-ci est réalisé à bout de bras (introduction de la perche à *selfie* en 2015) à partir d'un appareil numérique ou d'un téléphone intelligent, et est principalement destiné à être diffusé sur les réseaux sociaux. L'autoportrait peut aussi se faire de façon littéraire, l'auteur livrant alors une description de l'une de ses particularités à un moment déterminé et éphémère, sans pour autant élaborer sur sa personnalité ou son histoire personnelle. En ce sens, l'autoportrait peut être considéré comme un indice au sujet de son auteur car il ne lève le voile que sur une partie de son identité.

L'autobiographie est la biographie de l'auteur par lui-même. Elle se déroule dans le temps, elle reconstitue l'histoire d'un parcours, la construction d'une personnalité, elle fait le récit d'une vie ou de ses moments marquants. Ainsi, pour que nous puissions utiliser le terme d'autobiographie, il doit impérativement y avoir un développement dans le temps. De plus, elle contient des faits qui se veulent vérifiables, donc qui seraient réels.

L'autofiction est aussi un récit qui se déroule dans le temps. Par contre, celui-ci est constitué de faits véritables auxquels se mêle la fiction. On dira, en littérature, qu'il s'agit d'une autobiographie romancée.

1.2. La notion d'auteur

La notion d'auteur fait débat et est sujette à confusion. L'auteur devrait être celui ou celle qui crée. En l'occurrence, l'auteur de ce texte devrait être celle qui tape sur les touches du clavier en ce moment même. Or, la question se complique quand on regarde de près l'historique de cette notion à l'apparence si simple. Depuis la célèbre déclaration de la mort de l'auteur par Roland Barthes en 1967 puis, la conférence de Michel Foucault en 1969 sur la notion d'auteur, le poststructuralisme et la postmodernité en arts visuels n'ont fait que dissoudre l'auteur dans un concept plutôt qu'un individu. Barthes (1967/1993) a fait entendre que ce n'était point l'individu qui écrivait, mais plutôt la langue, la culture et l'époque, l'auteur n'étant qu'une forme de médium si je peux m'exprimer ainsi. De plus, il désignait le lecteur comme véritable auteur de l'œuvre, celui-ci activant le texte en réinterprétant les écrits avec ses acquis culturels. Foucault a fait des précisions sur cette notion en l'expliquant par la *fonction-auteur*, l'auteur n'étant pas seulement un individu, mais porteur d'une signature particulière, d'un certain discours au sein d'un corpus d'œuvres. La fonction-auteur opère une rupture entre l'individu et le discours sans toutefois gommer tout rapprochement entre la biographie de celui-ci et les discours qui lui sont attribués. En fait, la fonction-auteur est liée à des systèmes juridiques et institutionnels qui visent à identifier les discours produits par un individu. N'agissant pas de la même manière selon les cultures ou les époques, la fonction-auteur ne s'en tient pas seulement à l'attribution d'un discours à un auteur, mais est issue d'un système complexe d'analyse des discours en lien avec l'auteur. Enfin, la fonction-auteur ne se limite pas à un individu, mais renvoie souvent à plusieurs ego de l'auteur qui écrit sur divers sujets selon ses besoins (Foucault, 1969).

Enfin, tout ceci est théorie. Sans aucun doute, ces réflexions teintent ma démarche mais, en ce qui concerne mon travail, je me rangerai avant tout du côté de la poésie. Celle-ci dicte mes choix esthétiques, parsème mon discours d'images et de couleurs, m'amène au-delà ou à côté de la réalité, me permet de me réinventer en tant qu'individu dans ma pratique artistique. De par l'exhibition à outrance de certains pans de ma personnalité ou par la fuite de moi-même qui s'opère dans mes œuvres, par cette propension à utiliser toutes ces émotions qui me traversent, la poésie me sert à les tordre, les déconstruire, à les faire dévier pour les faire voir sous un autre jour. Ainsi, je me réfère à la proposition de Thomas Stearns Eliot (1975, p. 43) : « *poetry is not the expression of a personality, but an escape from personality* ».

1.3. Le pouvoir de la parole d'artiste et de la présence : le pacte d'authenticité

Donc, je suis l'artiste et je me réserve le droit de vous parler en toute simplicité. Je détiens le pouvoir jusqu'au moment où vous vous en emparerez. Quand je suis là, dans l'action, dans cet espace que je crée entre vous et moi, je peux vous raconter ce que je veux. J'aime votre écoute, même si parfois elle me rend mal à l'aise. Alors je me tais et j'agis, je vous montre les choses telles que je les perçois. Je suis la seule à décider quoi vous dire et comment le faire. Dans le dialogue que j'établis avec vous, les pouvoirs sont partagés; vous êtes les seuls à pouvoir déchiffrer mes intentions. Vous pouvez ainsi manipuler mon discours selon vos désirs.

John Langshaw Austin nous l'a dit en 1962 : la parole induit souvent la performativité (Austin, 1991).

Je parle : j'agis.

J'agis : je parle.

Ce philosophe anglais a développé la notion de performativité à partir de l'idée que certaines paroles traduisent des actes. De cette façon, un énoncé tel que « je promets » devient lui-même une promesse. Ou, encore, le maire par les paroles prononcées à l'adresse des fiancés : « je vous déclare mari et femme » les fait changer de statut. Ainsi, une action peut être posée par le discours à condition qu'il soit émis dans un contexte favorisant sa réalisation et impliquant le consentement des personnes concernées par celle-ci. Pour ce faire, une personne qui fait preuve d'une certaine autorité, ou qui s'autoproclame comme telle, transforme un état en prononçant un énoncé performatif. Bien que provenant du domaine des sciences sociales, la théorie de la performativité demeure un leitmotiv en matière d'art performance puisqu'elle démontre les vases communicants des paroles aux actes. En choisissant les paroles, il est possible d'introduire une action qui modifie le monde. Ainsi, dans mes œuvres les quelques paroles ou textes qui ponctuent les actions sont à considérer comme des compléments importants de certaines actions. Même si elles peuvent dérouter le spectateur et mener à une compréhension hasardeuse de l'action, elle reflète bien souvent une action qui n'ose se concrétiser.

Je vous demande la permission de me croire. Ma sincérité n'a d'égale que l'intention que j'ai de vous dire la vérité, d'être authentique. Je vous donne des preuves : je suis là, avec vous, ici, maintenant. Je disparaîtrai bientôt. J'espère vous avoir laissé un souvenir.

Pour sa part, Jean-Marc Poinot, historien de l'art contemporain français (2008), a développé la notion de récit autorisé qui peut-être reprise à bon escient pour réfléchir sur la performance et l'authenticité. Cette notion constitue la clef de voûte de la

documentation et de la diffusion de la performance; elle pose l'artiste en expert de son œuvre dirigeant les conditions de réception de celle-ci. Les récits autorisés sont, essentiellement, des récits produits par des artistes (descriptions, informations sur le processus, commentaires oraux, biographies, journaux personnels, etc.) qui orientent le sens de la réception de l'œuvre et, du même coup, contribuent à l'autorité et à la notoriété de l'artiste. Ils sont constitués d'entrelacs entre l'œuvre et les discours d'artiste, ils consistent en des récits institutionnels qui accompagnent les œuvres. De la même façon, nous pouvons penser à ce mémoire comme d'un complément de la création qui est proposée dans le cadre de ma maîtrise. En fait, je considère que tout ce que j'émets accompagne mes œuvres; la production matérielle et performative ainsi que les paroles dites ou écrites qui jalonnent mon parcours artistique forment un tout. Toute ma pratique pourrait un jour se compresser en une seule œuvre faite de tous ces petits morceaux épars de mon identité.

Dans le même ordre d'idée, Philippe Lejeune, dans *Le pacte autobiographique*, expose sa réflexion sur l'autobiographie. Certes, les études de cet universitaire français portent surtout sur la littérature, mais nous pouvons les appliquer à l'autoreprésentation en arts visuels. Il définit l'autobiographie ainsi : « Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité. » (Lejeune, 1996, p. 14)

Dès lors, si je vous expose mon point de vue sur ma vie, sur mes expériences, si je le fais avec l'intention de vous livrer la vérité telle que je l'ai vécue, il s'agirait de faits autobiographiques. De prime abord, le pacte autobiographique selon Lejeune, se situerait dans l'intention de l'auteur, puis, inclurait des références vérifiables qui auraient une valeur scientifique ou, du moins, historique. Or, je n'ai jamais eu

l'intention première de faire une pratique autobiographique, je me suis utilisée comme cobaye, modèle, référence. Je ne sais pas comment les autres réfléchissent, sentent et pensent; je livre ma version des faits puisque c'est la seule que je puisse bien connaître. De cette manière, je me retrouve entre l'arbre et l'écorce, tout se passe entre vous et moi; je m'adresse à vous; je me donne à vous. Même si je m'aventure à parler de quelqu'un d'autre, c'est encore vers moi que vous vous tournez puisqu'il existe si peu d'espace entre nous.

De fait, une des idées principales de mon sujet de mémoire consiste à étudier les limites de l'autoreprésentation. J'utilise mon corps ou son image dans la quasi-totalité de mes œuvres. D'abord pour des raisons pratiques, ce mode de fonctionnement laisse entrevoir une grande implication personnelle. Pour résoudre ce glissement vers l'étalage de mon intimité, j'adopte différentes stratégies allant du brouillage de l'image, à la dépersonnalisation lors des performances. J'ai ainsi l'impression de devenir autre, de devenir tous les autres, un peu comme si mon corps devenait plus qu'un contenu, comme si j'étais le contenant. De la sorte, j'ai l'impression d'agir comme un médium, mon corps est plus qu'un outil de performance; je me sens plus proche du spirite qui canalise les esprits. De ce fait, on me pose souvent des questions sur ma vie personnelle en relation avec mes œuvres et je m'applique à ramener le tout à des questions universelles. Cette propension à rapprocher mon corps de mon art et le jeu que je crée en intriguant les gens autour de la question autobiographique m'a permis d'investir cet interstice entre le vrai et le faux du personnage-artiste.

Assurément, mon corps, mon esprit et mon cœur filtrent la réalité.

L'artiste, en rendant son œuvre publique, se pose dans la mire du spectateur qui cherche à comprendre le sens de l'œuvre par le biais du biographique. Michaël Lachance (2000), essayiste, philosophe (esthétique) et professeur québécois explique que le transfert narratif provient du besoin de construire une histoire en guise de toile de fond lorsque nous regardons un objet. L'objet d'art dicte doublement cette réaction puisqu'il est fabriqué et exposé au regard par un créateur; il est, en quelque sorte créé pour raconter une histoire, transmettre un message, présenter un point de vue. Ainsi, la question du *qui* apparaît de façon inévitable et expose l'artiste à des suppositions sur sa vie privée, sur un traumatisme ou un moment de joie qui aurait initié sa démarche, sur un fait découlant de sa vie privée qui l'aurait inspiré. « Parce que l'histoire personnelle, intime et secrète de l'artiste nous paraît garante de son authenticité. » (Lachance, 2000, p.57). Il est évident que certaines pratiques artistiques appellent cette réaction de manière plus directe que d'autres : les artistes dont l'apport autobiographique est assumé ne peuvent se prévaloir d'une distanciation par rapport à l'œuvre, d'autres adoptent l'autofiction pour brouiller les frontières entre réalité et fiction, laissant le spectateur décider de l'authenticité des faits exposés. Évidemment, lorsque l'artiste est objet ou sujet de ses œuvres, il met automatiquement son identité et son intimité en observation.

Encore une fois, ma présence, fera foi de l'authenticité de ce que je raconte. Je ne sais plus ce que je dis parfois. Je ne sais plus si je répète ce que vous m'avez dit, ce que vous croyez que je suis ou si je parle vraiment de la vive voix de ma vérité. Peu importe, mon corps est là devant vous à agir, donc, il parle de moi.

Je ne suis pas là pour vous convaincre de ceci ou cela. De toute façon, je ne m'appartiens plus depuis un moment déjà.

Vous trouverez dans mes œuvres antérieures quelques clefs pour vous rapprocher d'une certaine vérité. Il est vrai que j'ai suivi un fil conducteur. Il s'emmêle parfois. Comme la pensée qui se détraque avec quelques chocs et soubresauts.

Je ne sais pas si vous êtes comme moi, mais je doute beaucoup. C'est peut-être pourquoi je louvoie entre la femme, l'auteure, l'artiste et le personnage. Des fois, je me force à croire; c'est ce qu'on m'a appris.

CHAPITRE II

LE DÉVOILEMENT DE SOI : AUTHENTICITÉ OU THÉÂTRALITÉ?

2.1. La fuite de soi à travers l'art

Je me suis souvent questionnée sur la vocation artistique. Les gens me demandent constamment : « Pourquoi fais-tu de l'art? » C'est fascinant : aucune réponse claire ne surgit.

En cherchant d'un point de vue psychanalytique, il est possible de trouver quelques hypothèses qui s'avèrent d'autant plus pertinentes en ce qui a trait à l'autoreprésentation. En effet, l'autoreprésentation induit un certain dévoilement de soi. Cependant, ce dévoilement s'effectue dans une théâtralité qui vise à amplifier quelques caractéristiques de l'individu-artiste alors que d'autres peuvent être obscurcies; le dévoilement de soi ne se fait que partiellement selon des choix esthétiques ou moraux. L'individu, dans l'art comme dans la vie, tend à mettre en lumière certains traits de personnalité qui définiraient son identité, ou, du moins, l'image qu'il désire projeter.

Nous avons tous quelque chose à cacher.

Quelque chose d'enfoui.

Profondément.

Quelque chose de honteux.

Que nous désirons fuir.

Désespérément.

Henri Laborit soutient, dans *Éloge de la fuite* (1976), que l'être humain déploie des stratégies plus ou moins conscientes pour fuir : fuir son être profond, ses blessures d'enfance, sa peur de disparaître, ses responsabilités, etc. L'auteur développe sa réflexion à partir de ses recherches en neurobiologie. En situation de domination et de pouvoir, certains optent pour le combat, mais plusieurs cherchent à fuir, ou, du moins, à contourner les situations conflictuelles pour se rapprocher du plaisir et du confort. Suivant ce raisonnement, Laborit opère une déconstruction de la fonction de l'art. Il réduit presque l'activité artistique au soulagement des besoins narcissiques et à une réponse de l'artiste au mode productiviste de la société. En retour, le spectateur trouverait une manière d'adhérer à une certaine élite en fréquentant le milieu de l'art tout en validant le prestige des artistes.

Envisagée sous cet aspect, la création est bien une fuite de la vie quotidienne, une fuite des réalités sociales, des échelles hiérarchiques, une fuite dans l'imaginaire. Mais, avant d'atteindre le ciel nimbé d'étoiles de l'imaginaire, la motivation pulsionnelle, la recherche du plaisir qui n'a pu s'inscrire dans une dominance hiérarchique, doit encore traverser la couche nuageuse de la socioculture en place. (Laborit, 1976, p.47)

Selon Laborit, l'artiste trouve sa gratification en se démarquant d'une société culturelle dans laquelle il baigne. Le jeu de l'artiste consiste à intégrer les idées déjà en place, à les dépasser jusqu'à se situer au-delà de tout jugement, dans un esprit de non-conformisme.

Bien que je me garde d'endosser les propos de Laborit. Je crois réellement à la fuite. Je ne sais pas pour les autres. Je parle de moi. Je sais que je ne veux pas m'inscrire dans le réel, mais bien dans l'idée que je me fais de cette soi-disant réalité. En ce sens, je suis le cas typique par excellence du neurobiologiste. Je fuis la réalité pour en construire une nouvelle. Je me reconstruis selon l'image que je veux, que je dois projeter.

Cette fuite, je la rattache à l'idée de la honte comme mascarade. Comme l'explique Agnieszka Komorowska (2014), la honte est une prémisse aux productions artistiques en agissant comme phénomène de transformation d'une émotion en un jeu de représentation visant à cacher l'objet honteux. L'auteure prend pour appui les notions développées dans les années quatre-vingt par le psychanalyste freudien Léon Wurmser à partir de ses études cliniques. Ce dernier a remarqué le rôle fondamental que joue la honte dans le récit de ses patients, celle-ci instaure des comportements visant à la soulager ou à la dissimuler. Le sujet honteux se sentirait observé par ce que le psychanalyste nomme un « œil magique », le laissant dans l'indécision entre fuir la situation ou y rester fasciné par ce même regard.

Le jeu de cache-cache introduit par la honte se décline en plusieurs possibilités : soit qu'elle est exacerbée par le sujet qui théâtralise cette émotion, la magnifie en quelque sorte, soit qu'elle fait naître un nouveau personnage qui vise à exprimer l'objet de la honte. Suivant l'idée du pacte d'authenticité lié à l'autobiographie, la honte appelle bien souvent à une esthétisation, comme si le *Moi* authentique ne pouvait suffire à l'expérience esthétique et devait être travaillé pour satisfaire aux exigences artistiques de l'auteur. Alors, « cette transformation en acteur, cette perception de soi-même comme autre, permet une distance esthétique au sens propre. La honte devient

soutenable, et même agréable quand elle est transformée en émotion esthétique. »
(Komorowska, 2014, p.6)

L'autoreprésentation répond doublement de ce phénomène d'esthétisation de la honte en permettant à l'artiste de mettre de l'avant un personnage qui pourrait être qualifié d'*idéal* (dans ce cas, *idéal* se réfère autant à l'amplification d'une tare que de sa transfiguration). L'artiste, en l'occurrence moi-même, sait qu'elle ne peut tout vous dire. Elle ne peut vous faire entièrement confiance. Elle sait qu'elle peut vous faire croire. Elle sait qu'elle peut se cacher derrière une œuvre la présentant en tant qu'individu honteux esthétisé. Tout ce qu'elle ne peut pas dire se retrouve dans des images qu'elle projette d'elle-même. Parfois, sous un voile de pudeur, la fabulation l'aide à transcender la honte. Parfois, vous pourrez aussi constater cette honte montrée au grand jour, dans un effort de se confesser, elle la fera apparaître telle qu'elle est et, de cette manière, tentera de provoquer votre empathie.

2.2. La représentation de soi : entre jeux de rôles et exhibitionnisme

Nous le constatons tous les jours, en 2016, nous vivons à l'ère de l'image et de la représentation de soi. Bien plus que ne l'avaient fait jusqu'à présent les médias traditionnels, l'avènement des réseaux sociaux a décuplé le partage des données à une vitesse fulgurante, transformant le monde en une grande communauté virtuelle. Dorénavant, n'importe qui peut devenir une vedette grâce à YouTube ou à Instagram. Sans entrer dans l'analyse de ce phénomène, il est néanmoins important de signifier son importance puisqu'il a influencé les modes de productions artistiques du XXI^e

siècle. Ainsi, plusieurs artistes utilisent les possibilités web comme plates-formes de diffusion et/ou de création, par exemple Martine Neddham¹, Ana Voog² ou Amalia Ulman³.

Je me suis aussi prêtée au jeu avec mon projet *Métamoi*⁴ qui consistait en la création d'un blogue proposant une autoreprésentation accessible sur le web. À l'aide de mots-clés, l'utilisateur peut accéder à des textes portant sur des traits de ma personnalité, des anecdotes autobiographiques, des photos de jeunesse ou actuelles, des archives de mes œuvres, etc. Mais ces mots-clés renvoient également à des contradictions brouillant les pistes quant à mon identité véritable. Ainsi se crée un jeu entre réalité et fiction, entre intimité et personnage inventé ou représenté, entre la femme et l'artiste. Cette abondance d'informations contradictoires mène à un portrait illustrant la complexité du *Moi* et le caractère insaisissable de l'identité.

L'anonymat que procure internet permet de dévoiler une intimité qui ne peut être soumise au regard direct ; sans cette tangibilité, elle n'est pas vérifiable. La mythographie est intrinsèquement liée à ce dialogue entre le spectateur voyeur et l'artiste-exhibitionniste ; le jeu s'y déroule en continu et les risques de cette relation sont amoindris de part et d'autre par la protection qu'offre l'écran. Joanne Lalonde (2004) compare cette pratique au cabinet de curiosité version postmoderne : l'échantillonnage d'objets lié à la connaissance anthropologique devient alors un échantillonnage de visages, de corps, d'identités et de scènes de la vie quotidienne

¹ <http://neddam.info/fr/category/internet-projects/>

² <http://www.anacam.com/>

³ <https://www.instagram.com/amaliaulman/>

⁴ Blogue réalisé dans le cadre du séminaire d'Hélène Doyon, *Art et vie confondus*, automne 2013
<https://kjgmetamoikjg.wordpress.com/>

(Lalonde, 2004). De même, elle propose que la pulsion scopique (le plaisir de regarder et d'être vu) entraîne la création autant que la fréquentation de tels sites. Ceci étant, la pratique autoreprésentative est bel et bien une forme d'exhibitionnisme prenant sa source dans le narcissisme, au travers du réseau, elle est offerte à la demande, renouvelée en continu sans intermédiaires et dans l'immédiateté.

Après cette expérience virtuelle, j'ai poursuivi le projet de construction d'un personnage, mais dans une réalité plus concrète. En effet, ce personnage se déploie plus aisément dans ma vie d'artiste; dans les conversations autour d'un verre lors d'un vernissage, dans des présentations d'artistes, etc. Je peux jouer le rôle qu'on me donne dans ces contextes, je peux voir le miroir de vos yeux, je performe mon reflet en direct.

Fragmentée, découpée, analysée, exagérée et fantasmée. Je ne joue pas ou si peu.

En ce sens, le jeu de rôle s'inscrit dans ma pratique comme l'édification d'une facette de ma personnalité, il ne relève pas du travestissement. Par exemple, dans ma série de dessins *To be the one* (2013), l'installation se déployait sur les quatre faces d'une cimaise mobile, le spectateur était invité à se déplacer ainsi qu'à établir des liens entre les différentes saynètes qui lui étaient proposées (voir figures 2.1 à 2.5). L'histoire racontée mettait en scène un personnage féminin dans le rôle d'une dompteuse de chiens. Le personnage a été défini par des séances d'autoportraits photographiques. Il s'agit d'une femme nue masquée d'une cagoule et armée d'un ruban bleu en guise de fouet, ses actions dénotent une attitude de domination, d'empathie ou de soumission envers des chiens de combat. Dans cette œuvre, le symbole du chien, fidèle et obéissant compagnon, gardien ou, encore, accompagnateur vers l'au-delà, est lié à la

peur. Dans le cas du chien de combat, il évoque plus particulièrement la relation malsaine et cruelle de l'homme à l'animal; la fusion entre le domestique et le sauvage. Le dompter pourrait se révéler une manière de dominer les autres, la mort ou, encore, dominer ses peurs. Cette mise en scène peut être interprétée comme une posture revendicatrice quant aux relations de pouvoir, aux façons d'exercer le pouvoir et de le maintenir par la manipulation en usant d'un savant dosage entre douceur et coercition.

Ces jeux de rôles peuvent présenter une filiation avec la pratique d'Annette Messenger. En incarnant plusieurs clichés de la femme, l'artiste a développé un travail autour de la notion de féminité sans y adjoindre le sérieux des théories ou des revendications féministes (Grenier, 2008, p.79). Du début des années soixante-dix aux années quatre-vingt, Annette Messenger endosse divers rôles. De prime abord, elle trace une limite entre l'artiste et la collectionneuse au moyen d'un croquis du plan de son appartement où se déploient dans l'espace ces deux rôles qui la définissent. Ce faisant, par ses œuvres, elle propose différents pans d'une identité réelle ou fantasmée en se laissant porter par les mots, les images de magazines autant que par différentes techniques. À travers une pratique multiforme, sans se cantonner dans un seul style ou un médium en particulier, elle fait de nombreux emprunts à la culture populaire et aux métiers d'art. Tout en revendiquant le droit de faire de la *peinture d'amour* (au même titre que le roman d'amour ou le film d'amour), elle place délibérément son œuvre du côté de l'exploration des différentes formes de ce sentiment à partir de son expérience et de son ressenti (Grenier, 2008, p.80). La série des *Albums-collections* nous fait découvrir des portraits fictifs d'Annette Messenger, qui, telle une midinette, collectionne les photos de magazines de mode pour les barbouiller (*Mes jalousies*, 1972 ((voir figures 2.6 et 2.7)), rêve de mariage (*Le mariage de Mademoiselle Annette Messenger Album-collection no.1*, 1971) ou subit des sévices sexuels (*Les effroyables aventures d'Annette Messenger truqueuse*, 1975 ((voir figures 2.8 et 2.9))).

Elle endossera aussi le rôle de la parfaite fée du logis (*Mes travaux d'aiguille*, 1972) ou, encore, de la femme libérée (*Quand je fais des travaux comme les hommes*, 1974 ((voir figure 2.10)). Par le biais de ce vaste projet de collectionneuse, elle se permet d'élaborer une autobiographie fictive où son identité se décline sous différents titres qu'elle accole à son nom (*Annette Messenger artiste*, *Annette Messenger collectionneuse* et *Annette Messenger femme pratique* entre 1971 et 1974, *Annette Messenger truqueuse* de 1975 à 1977, *Annette Messenger colporteuse* en 1980) (Messenger et Thomas, 2007, p.169). Ainsi, une personnalité tout aussi hybride apparaît, faite de bric et de broc, libre des préjugés et des contraintes de son époque. Annette Messenger laisse le spectateur errer dans les faux-semblants et les hypothèses qu'il peut tirer de ses œuvres.

2.3. L'authenticité et le jeu du vrai

Dans un monde régi par l'image, il s'avère souvent difficile de distinguer le vrai du faux. L'image lisse et propre que certains nous présentent peut cacher une vile part d'ombre alors que certaines provocations et actions décadentes peuvent dissimuler une grande profondeur et une belle sensibilité. La recherche de la vérité semble illusoire et, cela, davantage encore au sein de l'activité artistique.

De fait, Michel Magnant (2001), auteur français dont les recherches portent sur la philosophie de l'art et l'esthétique, aborde ce sujet dans *Vivre en vérité? Essai sur l'authenticité*: l'authenticité et la vérité, bien qu'érigées en tant qu'idéal, sont labiles et enclines à la subjectivité. L'auteur développe sur la notion de *souci de soi* (le sujet adoptant une distance critique face à lui-même afin d'auto-analyser sa position de

vérité) constate que notre existence est construite de toute pièce par la morale et la culture. Ainsi, nous aurions bien peu de prise sur le réel et sur notre être authentique. Ceci dit, comme le précise Magnant, il est bien sûr permis de vivre dans une utopie et de tenter de se rapprocher de l'état de nature selon l'hypothèse rousseauiste du bon sauvage. L'auteur conclura en établissant qu'il est possible de vivre selon une certaine idée de l'authenticité, celle-ci étant teintée par les incidences morales, historiques et sociales de notre existence.

L'idée de vérité comme visée esthétique, dans le premier chapitre, m'est apparue comme vis-à-vis à la pratique de l'autoreprésentation. Comme le propose Magnant, l'authenticité serait une image que nous nous représentons et celle-ci serait soumise à une fonction critique implicite en incluant nécessairement un croisement entre intention droite de bonne volonté et justesse de l'intellect. De plus, comme mentionné précédemment, lorsqu'une œuvre est interprétée par un spectateur, il cherche un indice sur la biographie de l'auteur. Les spectateurs et les critiques se retrouvent alors dans la position du juge. Dans ces conditions, les confessions prenant place dans les pratiques autoreprésentatives sont aussi sujettes à évaluation; les œuvres peuvent alors être auscultées afin de vérifier la véracité des faits et établir un postulat de vérité. Cet état de fait combiné à la théorie sur la performativité d'Austin justifie ces jeux de tensions entre le vrai et le faux auxquels les artistes se livrent souvent.

Tracey Emin représente un cas de figure idéal pour illustrer ce propos. L'artiste britannique a fondé son travail sur le récit de sa vie mouvementée exposant sa sexualité, ses relations interpersonnelles parfois houleuses, ses traumatismes, etc. Elle a construit un mythe autour de sa personne notamment par son apparente sincérité et en utilisant diverses plates-formes pour assurer la médiation de ses œuvres. Dès 1993 avec *The Shop*, un magasin qu'elle a tenu pendant quelques mois avec l'artiste Sarah

Lucas, elle se fait connaître en rencontrant les acheteurs et en discutant avec eux. Sa première exposition solo ironiquement nommée *My Major Retrospective 1963-1993* en 1993 pose les bases de son mythe et l'inscrit dans une démarche autobiographique; l'exposition laisse croire qu'Emin débute sa carrière artistique l'année de sa naissance (1963). Ainsi, la vie et l'œuvre de l'artiste sont inextricablement liées : elle y présente, entre autres, des archives de sa vie privée depuis sa naissance, des photographies et des dessins (voir figure 2.11). De plus, elle est présente en galerie pour assurer la médiation de son œuvre et, par le fait même, de sa vie. Elle répètera l'exercice avec *The Tracey Emin Museum* entre 1995-1998, celui-ci étant son atelier où les passants sont invités à entrer et dans lequel elle organisera quelques projections et performances. Emin continuera d'entretenir une proximité avec le public en écrivant une colonne dans le journal *The Independent* de 2005 à 2009 qui prend parfois la forme d'un journal intime, publiera une vingtaine de livres à caractère autobiographique et multipliera les entrevues autant à la télévision que dans les magazines spécialisés.

Emin explore une variété de médiums et de techniques, allant du patchwork, à la broderie, au dessin, à la peinture, au monotype, à la sculpture, à la photographie, à la vidéo, au texte, aux néons et à la performance. Par l'exposition de ses artefacts et les écrits qui les supportent, Tracey Emin démontre sa connaissance des rouages de l'art tout en bonifiant son personnage comme le dénote Cliff Lauson en évoquant *My major retrospective 1963-1993* (1993), *The Tracey Emin Museum* (1995-1998) et *Menphis* (2003): « These all demonstrated the artist's astute awareness of the convention of art institutions, and at the same time established a larger than life persona for the artist. » (2011, p.13)

Très certainement, les thèmes d'Emin sont difficiles et bouleversent certaines conventions de l'institution. Par exemple, *My Bed* (1998) (son lit défait et souillé après une période de dépression) place Emin dans une position vulnérable, sème une controverse quant aux limites de l'art et provoque une commotion (voir figure 2.12). Sa pratique se situe au confluent de la décence et de l'expression de soi; l'absence de pudeur marque les imaginaires et induit souvent le malaise. De plus, l'entièreté d'Emin suscite une grande sympathie ou, au contraire, une vive antipathie empreinte de suspicion sur ses intentions véritables. De fait, elle représente une fascination pour un large public; en symbolisant le success-story de l'artiste qui a réussi dans l'adversité et malgré ses origines modestes, en se confiant aux spectateurs générant ainsi une identification à sa personne et une proximité, en faisant des coups d'éclat en répartie à la position hermétique des acteurs du milieu de l'art. Sinon, la sincérité de Emin est souvent mise en doute par ses détracteurs (par exemple, Smithard, 1997) et la part de confession dans ses œuvres peut être taxée de sensationnaliste.

Comme je l'ai déjà écrit plus tôt : la réalité dépasse parfois la fiction.

Je ne peux attester ici de l'authenticité de Tracey Emin.

Mais je peux vous dire que j'ai l'impression de la connaître jusque dans ses retranchements les plus intimes et que son courage me fascine.

J'ai utilisé le même type de stratégie que Tracey Emin pour *Vanitas*. *Toutes ces petites choses que vous ne regretterez pas (pour MM)*. Effectivement, cette installation porte son lot d'allusions à ma vie privée puisqu'elle faisait office de lettre de rupture amoureuse. Construite d'un fouillis d'objets porteurs d'affects, le foisonnement d'éléments divulguait des bribes de cette relation, tout en en disant trop, de façon à amener la lecture de l'œuvre dans d'autres dédales. Ce fil narratif qui

s'embrassait d'un regard se complexifiait dans l'observation des détails (voir figures 2.13 et 2.14).

De prime abord, le moulage de ce que je considère comme présentant mes imperfections corporelles a servi de trame de fond (ma main droite, mon pied gauche, mon genou gauche, mon visage, mon buste). Puis, l'installation a pris forme autour de ceux-ci; elle s'est imposée d'elle-même. Certes, les objets choisis évoquent des moments de ma vie intime. Avec le corps comme fil conducteur, ceux-ci constituaient les éléments narratifs d'une histoire personnelle, qui devenait universelle par la banalité des objets: une histoire d'amour, de vie et de mort. L'installation était composée de ces petits riens, parfois de quelques déchets, et constituant une valeur sentimentale. La conception de l'œuvre fait référence à l'imagerie des vanités ou des memento mori: cette allégorie de la finitude, des vains plaisirs, de l'insignifiance de la vie humaine. Certains objets qui la composent reprennent de manière stricte les éléments du genre comme les fleurs séchées, les bijoux ou les montres. D'autres éléments le contournent en s'imposant comme figure de style. Par exemple, les moulages blancs qui font office de squelettes ou de crânes. J'y ai emprunté les codes des vanités tout en les réactualisant avec des référents contemporains tels que le cellulaire désuet. Ainsi, contemporanéité et passéisme se côtoient dans un univers baroque. Par ailleurs, cette installation demeure dans la tradition picturale par sa composition et les couleurs choisies. Une peinture qui s'affranchit du tableau pour devenir une réorganisation du réel; tout le dispositif y intervient directement par sa proximité et sa familiarité. Le tableau composé semble l'instantané d'un événement figé dans le temps qui pourrait être réactivé à tout moment. Le corps morcelé et offert devient objet au même titre que les autres et peut évoquer l'abandon sexuel tout en soulignant sa résistance et un refus d'abdiquer.

Je croyais dire la vérité à ce moment.

Peut-être ai-je eu peur? Peut-être en avais-je trop à dire?

Je me sentais perdue et je vous ai amené avec moi.

2.4. Brutalité et poésie

Dans cet ordre d'idée, j'évoquerai la position paradoxale que j'entretiens entre la brutalité de la confession et la transposition poétique de certaines émotions qui deviennent une sorte de fabulation quant aux événements vécus. J'utilise le mot brutalité ici de deux façons; pour marquer la crudité des propos qui peuvent parfois donner une *mauvaise* image de moi dans un monde où l'on doit toujours représenter le meilleur de nous-mêmes ainsi que pour marquer le caractère brut et primaire de telles confessions. J'opère ainsi un va-et-vient entre une intention de vérité et un filtre pudique qui transforme des situations en fables ou en images poétiques. Mes œuvres deviennent alors un questionnement sur la vérité.

De toute façon, comment puis-je être sûre de ce que je dis?

Je doute toujours.

Ai-je bien compris ce qui se passe réellement?

Entre impulsion et esthétisme, des histoires émergent. Je deviens autre. Je deviens moi dans tous ces émois exacerbés. Je deviens vous qui me regardez agir. Je deviens

moi qui vous regarde me regarder. Je voudrais vous dire. Je ne sais pas si vous comprenez.

Mes perceptions sont souvent biaisées par un esprit qui s'emballe, qui forge des chimères. Je cherche à fuir, à voir autrement, bref à amplifier la réalité. À la façon dont Antonin Artaud (1964) conçoit l'expression pure au théâtre⁵, je crois faire acte de ce que nous ne pouvons expliquer, je joue l'innommable, je tente de faire sens avec mon incompréhension du monde. D'ailleurs, j'adhère à ce qu'exprime Artaud lorsqu'il explique que notre culture n'est, en somme, qu'un système par lequel est transformée l'expression. Par contre, c'est un système qui a été corrompu par la pensée au détriment du ressenti, alors il ne devrait même pas être érigé en système. L'art devrait être l'expression directe de notre intériorité sans passer par le filtre de la culture, par cet effet de la civilisation.

Mon travail contient une grande part d'intuition, je la laisse me guider en premier lieu. J'essaie de laisser mon esprit errer. Je dis souvent que je pars dans des dérives imaginaires, je construis des scénarios dont je suis l'héroïne : je peux changer les gens en animaux, je peux fabriquer des nouveaux décors... J'y suis presque toujours seule. Et je peux ainsi récréer une scène déjà jouée. En conséquence, mes images ne dépassent pas vraiment la réalité, elles s'y collent, la racolent plutôt.

De prime abord, une énonciation métaphorique peut paraître bizarre, les images ne reproduisant pas la réalité telle que nous la concevons. Mais l'imagination travaille à

⁵ Antonin Artaud a développé le concept de théâtre de la cruauté qui désire s'affranchir des acquis culturels, du texte, de la mise en scène et du jeu traditionnel en mettant de l'avant une expression basée sur un retour à une forme primitive liée au spirituel et à la métaphysique. Ces idées sont développées dans plusieurs textes datant des années 1932 à 1936 dans le recueil *Le théâtre et son double*.

faire sens et à rendre compréhensible cette nouvelle réalité. La métaphore inscrit un nouvel ordre du réel. Selon Paul Ricœur (1981), « la fiction révèle les potentialités enfouies de la réalité », celles-ci n'apparaîtraient que lorsque nous cherchons plus loin que ce que notre quotidien nous présente. Ainsi, l'énoncé métaphorique est un complément à l'existence puisqu'il complète notre compréhension du monde. Les références indirectes engendrées par la poésie offrent un dédoublement de la structure de la réalité dans la création de fictions. Les images produites créent une suspension de la réalité; les nouvelles images provoquent une réorganisation du jugement pour fusionner avec toutes les possibilités de notre être-au-monde au-delà du contrôle empirique et des objets manipulables. En ce sens, la poésie est une réalité cachée. Elle ne demande qu'à émerger et se révèle bien souvent à des moments inattendus.

Les images apparaissent. Je n'ai rien demandé. Il ne me reste qu'à les saisir.

J'agis en direct, je trafique le réel en me mettant dans des états qui peuvent ressembler à une transe. J'y suis moi ou quelque chose de moi y est. C'est pourquoi j'opte pour la performance-installation de longue durée; elle me permet de faire ressortir des *réalités autres*, de descendre plus profondément dans le sens caché des choses.

CHAPITRE III

PRATIQUE PERFORMATIVE ET INSTALLATION

3.1. Le programme et l'imprévu

J'aimerais bien tout contrôler. Alors, je fais des plans. J'écris des scénarios. Je décide de séries d'actions. La performance se doit d'être bien préparée. Elle exige de la performeuse de savoir où elle va. Mais la réalité la rattrape souvent. Cette dernière n'en fait parfois qu'à sa tête. Là où le feu devait prendre, il y aura de la pluie et ce ne sera que fumée. Et l'autre feu qui devait s'éteindre montera rapidement en puissance avec le souffle du vent et, menaçant de se propager dans le quartier, il faudra très rapidement trouver une solution afin de le contrôler.

La performance est capricieuse. La réalité l'est encore plus.

Une des idées principales des théories de la performance des néo-avant-gardes des années soixante était un refus de l'autonomisation de l'art, une façon de faire entrer l'art dans la vie. Aline Caillet (2008, p.48) dans le chapitre « Performer le réel » de son ouvrage *Quelle critique artiste? Pour une fonction critique de l'art à l'âge contemporain*, met en relief la différence énoncée par Hannah Arendt entre les *performing arts* et les *creative arts*. Les premiers se veulent un art d'exécution; l'œuvre se situe dans l'action de faire plutôt que dans le produit fini qui lui survit. Les seconds, les arts créateurs, impliquent l'élaboration de l'œuvre dans un espace dédié à sa production et qui sera présentée au public dans un second temps. Ceci dit, nous

comprendrons que ces différences sont marquées par les modalités d'exécution et de présentation des œuvres plutôt que par leur genre. En effet, bien que la peinture et la sculpture sont traditionnellement identifiées comme arts créateurs, *l'action painting* et *l'in situ* par exemple les a fait passer du côté performatif. Tout comme le « vrai spectacle de la vie » d'Artaud « fait basculer le théâtre des *creative arts* aux *performing arts*. » (p. 49) Ainsi, Caillet (2008) poursuit en expliquant que la performativité détient un propos politique sous-jacent puisqu'il présuppose une rencontre entre la création de l'œuvre et sa réception, des actions agissant directement dans le réel. *A contrario*, les *creative arts* induisent une autonomie de l'œuvre, voire une marchandisation de celle-ci, privilégiant une monstration à des amateurs-clients. Avec le renversement des *creative arts* du côté des *performing arts* dans les années soixante, on critiquait alors l'idée d'une présentation des œuvres d'art qui ne comportait pas nécessairement un partage ou un échange avec une communauté; l'œuvre étant plutôt un espace de tractation dans deux espaces distincts, entre la représentation de la pensée de l'artiste et sa réception par un public d'amateurs.

Basculer du côté des *performing arts* permettrait ainsi à la fois d'opérer une critique de la représentation et du réalisme qu'elle sous-tend et renouer avec la dimension critique de l'art : performer et non plus représenter, exécuter et non plus *stricto sensu* fabriquer. (Caillet, 2008, p. 50)

En résumé, la performance est un art qui fait, qui agit; elle ne doit pas représenter, les actions doivent s'inscrire dans le réel et visent à le modifier de façon plus ou moins significative. Néanmoins, après toutes ces années d'existence, l'art de performance s'est transformé en objet d'art, en un langage comportant ses propres codes et s'adressant à un public d'initiés. Dans le même ordre d'idée, je paraphraserai encore les mots de Caillet (2008) pour marquer la différence entre le théâtre et la performance qui, tous deux, nécessitent la présence d'une audience en temps réel.

Ainsi, la particularité de la performance (telle qu'elle se proposait dans les années soixante) est de miser principalement sur la présence de l'artiste dans son intégrité, dans la croyance de l'authenticité des gestes posés, dans la mise en évidence d'un processus et non d'un produit, de l'acte de création au détriment de l'objet créé. De plus, elle implique une proximité entre les spectateurs et l'artiste. En somme, la performance se doit d'abattre le quatrième mur qui existe traditionnellement au théâtre et qui le maintient dans un art de représentation visant à interpréter un texte par le jeu des acteurs, les décors, les éclairages, les ambiances sonores, etc.

Pour le projet de performance-installation que je désire présenter dans le cadre de ma maîtrise, je n'ai pas de scénario. J'ai quelques idées et j'ai pensé apporter certains objets. Je veux me laisser guider par l'intuition. Ceci représente un risque, mais ce risque est mesuré et j'espère qu'il sera fécond. Je sais que j'écirai pendant ma performance. Sûrement que je parlerai. Je regarderai dehors parfois. Je sais aussi que je veux une galerie toute blanche et propre. Mais ce que je dirai, écrirai, ferai, je ne le sais pas encore. Je veux me laisser porter par le temps. J'aurai des visiteurs. Je construirai quelque chose. Je ne veux pas de programme.

J'ai décidé d'habiter la galerie. J'espère pouvoir y dormir quelques nuits, afin de fusionner avec le lieu, avec cette galerie quelque peu anonyme de l'UQÀM. Je sais que parfois je pourrai être accessible. Je sais aussi que j'aurai besoin de m'isoler à certains moments. Je sais que d'autres artistes se sont déjà prêtés à cette expérience :

Chris Burden⁶, Joseph Beuys⁷, Tracey Emin⁸, Iwona Majdan⁹ pour ne nommer que ceux-là. Je sais que je ne réinvente pas la roue. Là n'est pas la question.

Faire une performance longue durée me permet de devenir une performeuse au sens pur. Ceci me projette dans un état qui se révèle sans concessions, qui va au-delà des limites de ma relation au monde, qui me fait habiter une autre dimension. Il m'est possible d'entrevoir cette dimension dans des performances plus courtes, mais il ne s'agit alors que d'une courte visite.

Mon projet s'apparente aux happenings des années soixante. De la même manière, je désire provoquer le hasard, l'accident, l'imprévisible. Je mets l'imprévu à ma disposition, je l'organise, je le convoque. Comme le rapporte Pierre Saurisse (2007) dans *La mécanique de l'imprévisible : Art et hasard autour de 1960*, les performeurs.euses engagés.e.s dans les happenings recevaient des instructions sommaires concernant leur *rôle*, étaient libres de livrer leur propre interprétation et étaient souvent choisi.e.s pour leur apport spécifique à l'œuvre. Ainsi, le hasard et l'improvisation étaient en quelque sorte contrôlés, mais soumis aux impulsions des artistes. Les happenings représentaient un mode d'expression brut par le biais d'un scénario souple qui pouvait à tout moment être perturbé par les artistes ou par les spectateurs. De plus, ces événements étaient résolument multidisciplinaires, réunissant la peinture, la musique, la sculpture, etc. L'utilisation de différentes matières et objets était de mise, ceux-ci étant souvent trouvés sur les lieux ou dans les déchets. Comme le dénote Saurisse, le hasard des happenings «représente la

⁶ *Bed piece* (1972) et *White light/White heat* (1975)

⁷ *I like America and America likes me* (1974)

⁸ *Exorcism of the last painting I ever made* (1996)

⁹ *Waiting for something to happen* (2000)

promesse d'une échappée hors des conventions artistiques, mais aussi sociales : performers et spectateurs sont compromis dans une relation où les ressorts de l'interaction émotionnelle et psychologique sont exacerbés comme nulle autre scène. » (2007, p.142)

De fait, mon projet fait écho à ces précurseurs de la performance puisque certains éléments ont été testés lors d'expérimentations préparatoires, mais je ne me cantonne pas à un ordre précis, ni ne prévois faire ou ne pas faire certaines actions, je désire laisser les choses arriver, comme un destin incertain obéissant à mes états d'âme, à la construction selon un raisonnement du moment, aux interactions avec le public ou l'absence de celui-ci. Je cherche à créer cette performance-installation avec spontanéité ce qui me demande de désapprendre des scénarios qui tentent de s'échafauder d'eux-mêmes dans mon cerveau, je compte maintenir ma vie quotidienne pendant ce laps de temps selon une logique de la réinvention expressive. Il convient assurément de ne pas me censurer et d'agir comme si ma vie était performance, une vie où quelques synopsis se soumettront aux imprévus.

Je veux jouer, rejouer *ou déjouer* ma vie.

3.2. Habiter le temps : déjouer le réel

À quelques reprises déjà, même si à échelle plus réduite, j'ai expérimenté de telles performances. En 2011 et 2012, j'ai fait, à douze mois d'intervalle, la performance

$(1x2b)+(1x4b)+(3x4b)+(2x6b)^{10}$, une performance longue durée pendant laquelle je dessinais sans arrêt jusqu'à ce que j'aie épuisé la quantité de fusain à ma disposition (voir figures 3.1 et 3.2). Celles-ci se sont tenues pendant les vernissages de deux expositions et je ne devais m'arrêter sous aucun prétexte : sans interagir avec le public, sans aller à la toilette, sans boire, etc. Le but était de m'absorber dans ce travail, de l'abattre et d'y rester concentrée même si la fête se déroulait autour de moi. Il s'agissait d'un commentaire sur la mondanité des vernissages où, comme artiste, je décidais de m'exclure volontairement et de faire *voir* mon travail sans me soumettre aux attentes sociales que mon statut me demande.

En 2013, j'ai fait l'exercice d'une performance répétée tous les jours de l'exposition (dix jours). *Tout ce qu'il y a à faire* avait été conçue selon un scénario rigide : les mêmes actions dans le même ordre tous les jours à heure fixe (voir figures 3.3 à 3.6). L'idée première était l'aliénation, je répétais des gestes emblématiques de la vie humaine qui nous ancre dans cette existence ou, au contraire soulage notre besoin de la fuir. La deuxième idée était d'ordre technique à savoir si le temps allait éroder le geste, faire dérailler le propos, si la fatigue des gestes répétés allait, dans l'ennui, me faire déroger de mes règles ou encore si j'allais refaire ces mêmes gestes de façon mécanique et sans émotion. Or, il s'est avéré que cette performance est devenue un piège. Elle a réglé ma vie pendant dix jours, la résumant à ce quinze minutes quotidien et m'a fait vivre des émotions insoupçonnées alors que l'action faite la veille revêtait un nouveau sens chaque jour. Le simple fait de manger une pomme passait au premier jour avec la nervosité qui m'étranglait, tandis qu'un autre jour je la dévorais avec appétit et joie de sentir sa croquante fraîcheur ou, encore lors des derniers jours avec écœurement et douleur aux gencives. La lecture du *cogito* répété cent fois par jour se déformait, puis se reformait, perdait son sens pour révéler son

¹⁰ Le titre fait ici référence au nombre de bâtons de fusain utilisés ainsi qu'au grade de dureté de ceux-ci. Ainsi : 1 bâton de 2b + 1 gros bâton de 4b + 3 petits bâtons de 4b + 2 bâtons de 6b.

galvaudage ou, au contraire, appuyait l'affirmation de mon être, me situait hors d'atteinte d'une certaine folie. Les propos que je tenais aux roses (je me penchais sur celles-ci pour leur chuchoter des phrases) changeaient tous les jours, entre messages d'espoir, déceptions ou déclarations romantiques. Chaque action comptait son lot de possibilités quant à son interprétation.

En 2014, dans le cadre du vernissage du *Projet HoMa 2*, ma performance-installation *3 x 21 grammes (parce qu'on dit que vivre c'est toujours mourir un peu)* me positionnait dans le rôle d'une femme captive dans un cubicule, dont les actions ne pouvaient être vues qu'à travers une fente dans le mur ou en montant sur une plate-forme surplombant le lieu (voir figures 3.7 à 3.11). Les accès étaient ainsi très limités et le contact avec le regardeur plutôt intime puisque le dispositif ne permettait qu'une vue restreinte (grandeur de la plate-forme : 70 cm x 70 cm). La performance ne comptait que trois actions simples. Premièrement : écrire, avec de la poudre de fusain, sur les murs du cubicule tout ce qui habitait mon esprit sans me censurer. Deuxièmement : respirer, aspirer et mâchouiller de la feuille d'or pour en faire une pépite. Troisièmement et finalement : peindre-embrasser la fenêtre avec de la gouache bleue comme une promesse de ciel sans nuage. Chaque matériau était pesé à 21 grammes, le poids de l'âme selon la théorie controversée du docteur Duncan MacDougall¹¹. Cette performance d'une durée d'environ trois heures était suivie de l'exposition de l'installation et d'une vidéo dans le hall d'entrée.

Les trois œuvres précédentes m'ont transportée dans un état de transe provoquée par la répétition du geste de même que par la durée. J'y ai expérimenté une descente

¹¹ Afin d'émettre cette théorie du poids de l'âme en 1907, le médecin américain aurait pesé des patients moribonds avant et après leur mort. L'âme s'échappant du corps laisserait ainsi 21 grammes en moins. Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Poids_de_l%27%C3%A2me

profonde dans l'expression à l'état pur, entre le *Moi* véritable et les forces de l'invisible, un abandon total qui m'a libéré de toute pression sociale. Ceci peut sembler très ésotérique, et sûrement matière à être critiqué. Toutefois, il s'agit pour moi comme pour d'autres praticiens des *performing arts* de trouver un sens profond et caché à *l'être-au-monde*¹².

Je peux encore me référer ici à Antonin Artaud (1964) qui souhaitait délaisser les repères du théâtre occidental pour se tourner vers des formes plus libres en prenant pour exemple le théâtre oriental, la culture mexicaine, le chamanisme, l'usage de psychotropes et autres activités conciliant magie et art. Ses théories sur le théâtre s'accordent à l'idée de l'expression brute comme seule expression valable: l'art devrait dénouer des sensations psychiques et, loin de les résoudre, il s'appliquerait à les *faire voir* ou, encore plus, à les *faire ressentir*. Artaud recommandait alors de s'éloigner du texte, du décor et d'une mise en scène préétablis pour puiser une force dans l'improvisation.

L'idée d'une pièce faite de la scène directement, en se heurtant aux obstacles de la réalisation et de la scène impose une découverte d'un langage actif et anarchique, où les délimitations habituelles des sentiments et des mots soient abandonnées. (Artaud, 1964, p.61)

Et, il poursuit en décrivant la nécessité de se défaire des fonctions culturelles acquises afin d'induire des idées foncièrement métaphysiques; le théâtre de la cruauté permet de transcender le réel et d'atteindre un état second:

¹² Un être présent dans le monde, vivant au milieu de ses semblables, héritier de l'Histoire, conscient des mystères de l'existence, se reconnaissant dans sa solitude et la possibilité de sa propre mort. Cette définition se réfère au *dasein* concept de l'existence dans la tradition philosophique d'Heidegger.
Source : <http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/encyclopedie/martin-heidegger/>

(...) par sa proximité avec les principes qui lui transfusent poétiquement leur énergie, ce langage nu du théâtre, langage non virtuel, mais réel, doit permettre, par l'utilisation du magnétisme nerveux de l'homme, de transgresser les limites ordinaires de l'art et de la parole, pour réaliser activement, c'est-à-dire magiquement, *en termes vrais*, une sorte de création totale, où il ne reste plus qu'à l'homme de reprendre sa place entre les rêves et les événements. (Artaud, 1964, p.143)

Cette notion du théâtre de la cruauté a été mise à l'épreuve par le dramaturge, metteur en scène et comédien Christian Lapointe lors du Festival TransAmérique en 2015. Son projet *Tout Artaud!?* (2015) prévoyait la lecture de l'œuvre complète d'Antonin Artaud en une performance qu'il qualifiait alors d'« hybride du spectacle littéraire et de la performance d'endurance » (Lapointe, 2015). Pour ce faire, l'artiste disposait de la salle du Théâtre de la Chapelle du 23 au 28 mai et avait prévu lire dans une économie de moyen (lecture au rythme soutenu et régulier, voix aidée d'un micro) en utilisant le protocole du record Guinness du marathon de lecture. L'idée de départ n'était pas de battre ce record, celui-ci n'étant qu'un prétexte pour baliser sa performance, soit une pause de cinq minutes toutes les heures dans la possibilité de les cumuler pour s'offrir un repos de près de deux heures après vingt-deux heures de lecture. Lapointe avoue que son intention était de diffuser la pensée d'Artaud tout en espérant faire apparaître le théâtre de la cruauté. Dans les mois précédant sa performance, en plus de son entraînement de course à pied, il s'est livré à un entraînement oculaire, a diminué drastiquement sa consommation d'alcool, a modifié son alimentation sous les conseils de nutritionnistes, a consulté des psychologues, des spécialistes du sommeil et a bénéficié des services d'un médecin pendant sa prestation. Ses propos recueillis avant l'évènement étaient ceux d'un homme qui se préparait à accomplir quelque chose qu'il savait difficile, qui se devait d'être préparé et qui allait transformer sa vie (Couture, 2015; Lapointe, 2015; Porter, 2014).

La performance de longue durée est une épreuve d'endurance.

La performance de Christian Lapointe s'est poursuivie pendant deux jours dix-neuf heures et quarante-cinq minutes. Le public était libre d'entrer et de sortir du théâtre ouvert vingt-quatre heures sur vingt-quatre. Par opposition à la marchandisation de la culture, le prix d'entrée était d'apporter des fleurs, un don à la Fondation québécoise pour l'alphabétisation était aussi suggéré. L'artiste était préparé physiquement, mentalement et émotivement; il savait que son corps n'aimerait probablement pas l'expérience, mais ce qu'il redoutait par-dessus tout était de se faire envahir par la pensée d'Artaud. Au lendemain de la fin de sa prestation, en conférence de presse, il déclarait : « J'aurais pu continuer, mais ça a arrêté. » (Lapointe, 2015) Le *ça* dont Lapointe parle est le spectacle qu'il donnait depuis plusieurs heures et dont il n'était pas tout à fait le maître puisqu'il se soumettait à la pensée de l'auteur, à l'écoute de son interprétation en direct et à la négociation avec le public.

Lors de cette conférence de presse, les propos que nous livre l'artiste confirment ma position quant à la performance longue durée. En effet, il y raconte son voyage initiatique et l'entrée dans cet *espace magique* qui est celui de la création en direct, de cet appel de la fulgurance qui l'a touché après un *réchauffement* d'une trentaine d'heures pendant lequel il s'était astreint aux règles qu'il avait lui-même établies. Puis, la lecture seule ne faisait plus de sens, son plan initial devait être abandonné; il se livrerait à l'écriture de plateau, jouant les mots d'Artaud, se laissant habiter par cette écriture, délaissant les passages qui ne l'inspiraient pas ou qu'il trouvait trop

lourds. Lapointe (2015) explique ainsi son jeu : « Pour être présent¹³, il faut s'absenter de soi-même. Le *Moi* social, on l'enlève! Et on laisse parler toutes les voix en dedans. On ne joue pas, on est joué. » Il dira aussi que le passage du temps était devenu aléatoire même s'il pouvait le lire sur l'horloge dans l'espace scénique; ces presque trois jours sont ressentis comme une seule longue journée dont le temps non linéaire partait dans toutes les directions. De fait, lorsque nous entendons Christian Lapointe parler de son expérience, celle-ci s'apparente à une transe où l'ego disparaît pour faire place à l'art.

L'être humain a besoin de fuir. Ceci a déjà été abordé. Cette fuite correspond d'une part à un besoin de s'extraire de la monotonie. Et, d'autre part, à toucher ce que l'on perçoit comme *plus grand que soi*. Le monde tangible et social coexiste avec le monde de l'invisible, de l'indivisible : les rites religieux ou magiques de ce monde nous le rappellent. Cependant, nul besoin de chercher si loin, l'être humain provoque ses fugues de bien des façons : par l'alcool, par l'amour, par la danse, par la méditation ou encore par le sport... L'art n'est seulement qu'un autre moyen de se rapprocher de cette *réalité autre*. Comme le démontre Catherine Clément dans *L'appel de la transe* (2011), cet état mystique prend différentes formes selon les cultures, mais il provient dans tous les cas de la nécessité de s'abstraire du monde ordinaire pour un temps plus ou moins long, selon des actions plus ou moins radicales.

La performance de longue durée est une transe, un moyen d'habiter une autre réalité. Entre confession et fabulation, je pourrai peut-être faire voir ma vérité ou peut-être changerais-je à jamais pour rester dans une autre dimension?

¹³ Présence étant ici entendu comme présence sur scène.

Le temps qui passe me transformera en quelque chose d'autre, je deviendrai un sujet observable de mon propre point de vue; je me regarderai agir de l'intérieur. Le temps permettra de me distancier de la notion de performance pour produire une vie performée où mon être ne pourra que devenir ce double qui m'habite. En mettant ainsi la vie ordinaire à l'écart, le temps passé en performance devient la vie telle qu'elle pourrait apparaître de façon poétique. Mon être entier sera absorbé par ce temps, je serai dans une vie parallèle. Dans cet espace clos que sera la galerie, je serai la seule héroïne, je deviendrai ce secret qui se cache de la vie de tous les jours. L'expérience de ce retranchement volontaire est partie prenante du projet; le but que je vise est assurément d'entrer dans un état second, un état de transe. Je veux être mon propre objet de recherche, je veux me situer hors de moi ou si profondément à l'intérieur de moi que je ne pourrai plus me reconnaître.

3.3. Être là et laisser des traces : la galerie comme atelier

La performance donne lieu à toute sorte de questionnement quant à sa pérennité et à sa conservation. De prime abord introduite comme un art éphémère, la pression des institutions et le désir des artistes d'exposer leur travail ont fait en sorte que nous (les artistes) débordons d'imagination afin de l'exposer. Par la vidéo, la photographie, la notation, le compte-rendu ou encore l'exposition de ses artefacts, l'art de la performance laisse des traces pour le futur. Ce phénomène constitue un enjeu incontournable et, tant les historiens de l'art que les muséologues se penchent sur la question des documents et des archives des œuvres éphémères (Bénichou; 2010, Giguère; 2012, Bégoc, Bouloch et Zabunyan 2010). Les différents auteurs s'entendent pour démontrer que ce type d'œuvres (*a priori* conçues pour être vécues dans le moment présent) peuvent être exposées grâce aux documents qu'elles

gènèrent. Bien souvent, cette documentation est dirigée par l'artiste afin d'en contrôler les conditions de réception *a posteriori*.

Mon projet n'échappe pas à ce fait. Il s'agit d'une performance-installation qui, comme sa dénomination l'indique, comporte une performance culminant dans une installation. Dès lors, l'exposition de mon œuvre peut être vue comme un *devenant*, un *étant* et un *a été*. Les conditions de réception sont alors multipliées : le spectateur pourra aller et venir tout au long pour assister à des bribes de la longue performance, une installation se construira pour être ensuite exposée comme un vestige des actions passées et qui pourra être vue à différentes étapes de sa conception. De même, je tiendrai un journal de bord qui rendra compte de mes activités et qui sera à la disposition des visiteurs. Puis, dans un autre temps, il y aura des archives vidéos et photographiques. Ces archives vidéo et photographiques seront utilisées comme documentation de l'œuvre après-coup, mais pourraient aussi être utilisées pendant le projet, réactualisées pour une exposition future, une publication ou une autre forme de diffusion. Cette façon de faire répond à la demande des institutions artistiques et universitaires, et, surtout, à mes intentions. Celles-ci incluent une exposition du processus matériel et mental, une représentation de la temporalité et des différentes perceptions de l'œuvre. Ces perceptions se déploient selon divers points de vue : celui de l'artiste, celui des spectateurs pendant la performance, puis dans le souvenir des événements et leur esthétisation. Les documents ont ainsi le potentiel de devenir des œuvres en soi.

Habiter et transformer la galerie par mes actions laissent assurément une large part à l'idée de démonstration du processus, mais elle est particulièrement liée à l'idée de la galerie comme atelier. Ces deux lieux ont généré, chez les artistes comme chez les théoriciens, des réflexions sur leur lien et leur fonction respective depuis le milieu du

20^e siècle. Comme nous le rappelle Laurier Lacroix (2006) : l'atelier, ce lieu intime de création est devenu depuis le 19^e siècle un espace de rencontre, de partage et, parfois, de commerce découlant entre autres, de la diminution de la commande comme but principal de la production ainsi que la mise en valeur du statut d'artiste et de son travail. Cependant, cela aura pour effet de mystifier l'espace de création et faire de l'atelier un lieu fétichisé :

L'atelier agirait comme une synecdoque capable de contenir la personnalité de l'artiste et l'ensemble de ses réalisations. Indépendamment de cette aura, l'atelier offre un espace de connaissance intuitive et d'appréciation directe des activités du créateur, et à ce titre, mérite qu'on le considère dans la chaîne des espaces de médiation qui permettent de communiquer une œuvre et son contenu. (Lacroix, 2006, p. 2)

Ainsi, l'atelier est considéré comme un lieu de travail, mais aussi de vie, celui-ci étant souvent juxtaposé à son habitation soit par l'emplacement ou par ses activités étendues. Daniel Buren (1983) quant à lui, explique l'atelier comme première limite de l'œuvre, lieu matriciel, vivant et privé qui peut se métamorphoser en lieu de négociations avec le commissaire ou le galeriste visant à faire exister l'œuvre aux yeux du public. « L'atelier joue donc le rôle de production d'une part, de lieu d'attente d'autre part, et enfin -si tout va bien- de diffusion. C'est alors une gare de triage. » (Buren, 1983, p. 63) Il poursuit en alléguant que la véritable place de l'œuvre, là où elle existe en elle-même, est dans l'atelier, mais si elle y restait, l'œuvre ne pourrait exister. Donc, l'œuvre se retrouvant dans la galerie ou le musée devient une œuvre morte qui existe dans une sorte d'*éternité* associée au cube blanc. L'auteur déplore le fait que les œuvres soient conçues de façon à être manipulables et transformables en vue de leur exposition. Selon Buren, l'œuvre se trouve de toute manière isolée du monde réel dès sa production. Même si dans l'atelier, elle se trouve le plus près de sa réalité puisqu'ensuite, elle ne fera que s'éloigner de sa propre réalité

« pour parfois même en emprunter une autre que personne, ni même celui qui l'a créée n'a pu imaginer et qui pourra lui être complètement contradictoire ». (Buren, 1983, p.63) Le lieu d'exposition étant celui qui marquera l'œuvre et qui l'influencera, encore plus que le lieu qui l'a vue naître et dont elle a été exclue.

Le lieu d'exposition selon Buren est un lieu s'apparentant à la mort et au paradis. Brian O'Doherty (2008) abondera dans ce sens quelques années plus tard avec la publication de quatre essais dédiés à l'idéologie du cube blanc. Le lieu d'exposition, à partir du modernisme, se présente comme un espace où l'œuvre est isolée pour favoriser son auto-évaluation. Rien ne doit y distraire l'esprit. Le lieu d'exposition se présente comme un lieu neutre, mais désormais soumis à des conventions qui le définisse comme tel : des murs blancs, une fenestration minime, un éclairage provenant du plafond, un plancher discret, peu de mobilier. Il s'agit d'un lieu associé à la mort et que l'on veut prétendre immuable, un lieu sacré dédié à l'art.

Cet espace sans ombre, blanc, propre, artificiel, est dédié à la technologie de l'esthétique. Les œuvres d'art y sont montées, accrochées, distribuées pour étude. Leurs surfaces irréprochables ne sont pas affectées par le temps et ses vicissitudes. L'art y vit dans l'espèce d'éternité de l'exposition et bien qu'on y distingue une multitude de « périodes » (le modernisme tardif), le temps n'a pas de prise sur lui. Cette éternité confère à la galerie un statut comparable à celui des limbes : pour se trouver là, il faut être déjà mort. De fait, la présence de ce meuble bizarre, votre corps, apparaît superflue, c'est une intrusion. (O'Doherty, 2008, p.37)

L'atelier chez O'Doherty revêt aussi la fonction de lieu privé de production, d'entreposage et d'échange. Ainsi, l'iconographie de l'atelier se dépeint d'autant de représentations chez différents artistes, l'un travaillant dans l'austérité et le dénuement n'ayant que son inspiration et les outils essentiels à son travail (Georg

Friedrich Kersting, *Caspar David Friedrich dans son atelier* (1812)) ou l'autre travaillant dans un fouillis de documents et d'outils (reconstruction de l'atelier de Francis Bacon, Hugh Lane Gallery, Dublin (1961-1962)). L'atelier est encore défini comme l'espace sacré, représentatif de la personnalité de l'artiste et de son mode de production. O'Doherty oppose l'immuable éternité du cube blanc au temps de l'atelier qui est non-linéaire, « un faisceau mouvant de temporalités » (O'Doherty, 2008, p.173) déterminé par les œuvres achevées ou en processus, celles qui sont abandonnées en attente d'être reprises; un temps dans lequel l'artiste évolue au gré de son processus de création. Ainsi, le temps de l'atelier est « élastique et étirable » (O'Doherty, 2008, p.173), il peut être inexistant, frénétique, immobile, peu importe; il est subjectif et instable.

Au cœur de ces turbulences temporelles, les œuvres dans l'atelier ont une vivacité (sans rapport avec le traitement qu'on leur fait subir) qu'elles n'emportent pas avec elles lorsqu'elles le quittent. Elles y sont donc esthétiquement instables. N'ayant d'autre société que l'artiste (et d'occasionnels visiteurs, des assistants et d'autres artistes) elles sont vulnérables : affectées par le moindre coup d'œil, par le moindre changement de lumière. Elles n'ont pas encore défini leur valeur propre. (O'Doherty, 2008, p.173)

C'est dans la galerie, dans le cube blanc, qu'elles prendront leur valeur, qu'elles se stabiliseront; elles y perdront leur mouvance et leurs possibles pour s'établir dans une sorte de pérennité.

Je vivrai comme un fantôme dans le cimetière de l'art.

À la lumière de ces considérations, prendre d'assaut la galerie pour la transformer en atelier peut ressembler à une double transgression. L'atelier, lieu privé, antre secret de

l'artiste, métaphore de sa personnalité se retrouve exhibé, son processus de création étalé et désacralisé. La galerie, lieu immuable devient lieu de mouvance et doit se soumettre aux activités de l'artiste. Pourtant, de cette manière, l'œuvre peut espérer prendre sa dimension totale et vivre un peu plus longtemps dans le cimetière que représente le cube blanc; elle réactualise la galerie qui devient laboratoire d'expérimentation in vivo, en perpétuels changements pour un temps déterminé. La galerie, loin de signifier la mort de l'œuvre, devient alors un lieu vivant, le lieu où l'art se fait.

La poésie du moment s'y construira lentement,

Sur les vestiges du passé,

Sur les promesses du futur.

3.4. Les choses et leur objet

J'ai énoncé en début de chapitre que je ne voulais pas de programme. Vous pouvez le recevoir comme une demi-vérité pourtant, il ne s'agit pas d'un mensonge. Je sais bien que j'ai peur. Et cette angoisse de me commettre ainsi, sans filet, dans les griffes de la critique provoque chez moi un besoin de me donner quelques paramètres qui puissent me donner réconfort et confiance pour la suite des choses.

Afin de pallier à cette peur, je mettrai en place un système de mesure du temps de façon à produire un certain rythme. Au moment où j'écris (plus d'un mois avant la

performance), je ne suis pas encore tout à fait certaine de ce que je ferai. Sûrement qu'il y aura une horloge et des chronomètres. Je pourrai ainsi être un peu plus consciente du passage du temps et, comme je sais que je perdrai cette notion malgré tout, je désire chronométrer mes actions. Le journal de bord que je tiendrai pendant la performance contribuera à temporellement circonscrire les actions. De plus, les actions seront regroupées par thème ou par groupes dans la galerie. En ce moment, je pense à quatre groupes-thèmes : autoproclamation, autoconstruction, autodéfense, autogestion. L'autoproclamation regroupera des actions de divulgation par les confessions par exemple. L'autoconstruction se réfère à l'idée du travail de construction d'espaces et de structures. L'autodéfense générera des actions visant à protéger ma personne de quelque manière que ce soit par la fabulation autour de ma personnalité ou le voilement de mon corps. L'autogestion inclura des actions visant à observer une certaine hygiène de vie pendant la performance en m'octroyant du repos, en m'alimentant, en faisant des bilans (journal de bord). Je tenterai d'obtenir un équilibre entre ces quatre postures : l'autogestion est celle qui prendra la plus grande part, environ onze heures réparties en huit heures de sommeil et trois heures d'alimentation, de bilan et de pauses diverses, le reste du temps sera partagé en part à peu près égale. Le but étant de construire une installation reflétant le plus fidèlement possible le moment vécu dans l'instant et dans l'évolution de la pensée en direct, en lien avec les éléments y intervenant. Ces groupes-thèmes ne seront pas explicités concrètement en galerie, pas plus qu'ils ne seront nécessairement délimités dans l'espace. Il ne s'agit que de me donner des petites idées pour avancer dans mon travail et, par-dessus tout, pour ne pas me sentir en panne.

Je sais aussi que j'apporterai quelques objets : des feuilles de gypse apprêtées, des outils de construction (agrafeuse, pinceaux, rouleaux, manchons, marteau, exacto, ciseau), des roses blanches ou rouges, un bouquet de ballons gonflés à l'hélium, des piles de feuilles de papier blanc, de grands papiers à dessin, des matériaux d'artiste

(fusain, poudre de fusain, feuilles d'or, peinture, encre, stylos ou autres crayons), des miroirs, une échelle ou un escabeau, des grandes cruches remplies d'eau, divers contenants, des rubans, des vêtements de rechange. J'aurai aussi quelques victuailles afin de me sustenter. Ces objets seront placés dans une pile en galerie avant le début de la performance et certains seront déplacés dans l'espace au gré des actions. Il ne sera pas obligatoire de tout utiliser.

Mon langage plastique se borne à certaines couleurs : le blanc, le noir, le rouge, le bleu, l'or. J'utilise la couleur comme un lexique qui ouvre des potentiels symboliques universels et polysémiques, la couleur fait appel à des dérives sensuelles et à l'instinct pour se frayer un chemin dans notre raison. Je dresse ici un inventaire de leur champ sémantique qui, sans être exhaustif, vise à conditionner votre compréhension de mes actions futures.

BLANC

Le blanc est la première couleur. Le début. La lumière. L'espoir. La possibilité de toutes les possibilités. Le blanc est pur, propre et vierge; c'est la page blanche. Le vide à remplir. Mais l'angoisse aussi. Le blanc c'est la mort, mais aussi la vie. Le blanc rend libre. Le blanc est toujours précaire, prêt à vaciller dans un devenir. Le blanc aveugle. Le blanc est vaste.

NOIR

Le noir est l'antithèse du blanc. Le noir c'est la mouche qui se pose au mur. C'est le marquage. L'écriture. Le noir est souillure. Le noir est le contour. La tache. La culpabilité et la vérité. Le noir souligne le temps. Le noir est distorsion. Le noir me fait faire des bêtises et me nargue. Le noir est la preuve de la débauche, la contamination. Le noir est la cendre et la suie, le travail et l'aliénation puis la mort encore.

ROUGE

Le rouge est ma couleur préférée. C'est la couleur de toutes les passions, de l'amour, du sexe, de la violence. C'est la couleur du feu qui me brûle. Le rouge souligne. Le rouge est urgence. Le rouge n'a aucune retenue. Le rouge est une joie démoniaque.

BLEU

Le bleu est ciel. C'est regarder dans le vide. C'est la mort, la fuite et la liberté. Le bleu est l'absence de nuages; c'est le bonheur d'une belle journée d'été paresseuse. Le bleu est un rêve. Le bleu est l'ivresse.

OR

L'or est magique. L'or est miracle alchimique. La réussite et la vocation. L'or appelle le sacré et le luxe ostentatoire. L'or nous révèle et apporte la rédemption.

Les accessoires simples, qui font partie du quotidien ou du matériel de base de l'artiste, combinés aux actions posées constituent le fil conducteur d'une narration sur fond d'autoreprésentation qui culminera dans une installation, celle-ci étant, du même coup, le témoignage de la performance. Le choix de ces éléments s'appuie d'une part sur leur portée symbolique, tel qu'expliqué précédemment. D'autre part, je privilégie une esthétique pauvre ou, ce que je nomme, une esthétique brute. Cette esthétique se tient bien loin des images propres et glacées, elle se situe du côté du direct, de l'immédiateté et de l'impulsion. Je travaille avec peu de moyens, je fais des petits monuments à toutes mes pensées, des sites funéraires pour celles qui sont parties et qui reviendront sous d'autres formes. En travaillant avec les moyens du bord, je me force à penser rapidement, à vivre dans l'urgence, à me constituer un abri de fortune. Et j'ai moi même, c'est déjà beaucoup.

Forcément, la poésie des objets, des couleurs, des textures, saura émerger; les idées sous-jacentes des objets surgiront au travers des gestes. Je fais appel au génie bricoleur qui a vu naître les bidonvilles; je colonise l'ordre du monde. Les matériaux ainsi que leur traitement ne sont pas pensés en fonction d'une œuvre pérenne, ils sont souvent détournés de leur usage traditionnel pour apporter un nouveau sens. De cette façon, les outils classiques de l'artiste entretiennent un lien inévitable avec la condition d'artiste, mais peuvent devenir nourriture ou agent de transformation métaphysique. Je tenterai de construire un lieu poétique entre l'espace psychique et l'espace matériel. Cette modification de l'espace sera provisoire et précaire; elle sera menée dans l'instant et ne pourra se transporter dans un autre espace-temps.

Je veux me construire une citadelle qui nous isolera de l'ennui.

Je veux m'affranchir de la surface du monde.

CONCLUSION

J'espère que vous comprenez bien. Je veux être seule avec vous, autant que vous êtes. Je ne sais plus ce que je dis. Je crois que je vous ai assez expliqué. Je veux m'insérer dans quelque chose de vrai, mais je suppose que je serai déroutée. Je m'empêtré souvent dans mon imaginaire quand je dois dire la vérité. Mais mon intention est d'être sincère. C'est pourquoi je me lance dans cette épreuve. J'essaie de cette manière de faire tomber les limites qui me séparent de vous. Je sais que ce sera un peu difficile. J'aurai sûrement envie d'embellir mon histoire.

L'autobiographie et l'autofiction sont proches. Le pacte est honnête et sincère. Je serai là comme un portrait de moi-même. Parfois, les portraits ne sont pas exacts. Ce sont des images soumises à la lumière, à l'instant vécu et surtout au jugement de ceux qui les regardent. Le portrait est une représentation. Les actions seront concrètes, elles sont essentielles pour qu'ensemble nous puissions croire qu'il se passe quelque chose. Parce qu'il suffit de croire et, dès ce moment, tout peut exister réellement. Si jamais je m'absente de moi-même, ce sera quand même moi qui serai là ou une image de moi, ou une image de vous qui me regardez. Et puis, il y aura des preuves de ces moments passés.

J'ose penser que ce que je ferai sera une quintessence de toutes les facettes de moi qui coexistent, se battent ou se caressent en moi. C'est pourquoi je tiens à être là plus longtemps sous votre regard. J'ose penser que tout fonctionnera bien. Mais je ne peux pas savoir, je n'y suis pas encore. Peut-être que je serai fatiguée. Peut-être que je m'efforcerai d'être vraie pour glisser dans le théâtre de moi-même, peut-être que

j'oscillerai entre ces deux états. Peut-être que je m'endormirai. Peut-être que je serai tétanisée par la peur. Peut-être que je serai éprise d'un sentiment grandiose.

Il est certainement question ici de tester mes limites et, du même coup, les vôtres. De garder vivante la vibrance de mes émois sans tomber dans l'excès qui nous fera basculer dans le pathos à grand déploiement. Il y aura de la joie aussi. Nous resterons vivants ensemble. Et pourtant, nous serons sûrement dans un monde clos, à l'abri du temps et de ses vicissitudes comme ils se plaisent à dire.

Peut-être que rien de tout cela n'arrivera. Je sais que je ferai tout en mon pouvoir pour être là où je devrai être au moment opportun. Je vous prie de me pardonner si j'échoue. Ce serait terrible, mais possible. Si la folie me guette sans que je la laisse entrer en moi, il se peut que je parte. Je ne veux pas. Mais parfois, je fuis. Et l'imprévu fait partie de ma démarche dans ce projet. Je vous laisserai un message bien entendu. Je sais dire au revoir et merci. Je reviendrais alors pour faire l'état des lieux dans ma citadelle inachevée.

Nous pouvons voir cela comme une expérience.

Alors, je serai un rat de laboratoire,

Ou un clone de moi-même.

Les idées et les émotions qui m'habiteront seront transmises directement, sans le recul que pourrait m'offrir un atelier privé. Je serai vulnérable. En ce sens, je vous contaminerai un peu. Je construirai un espace cathartique assurément. Je me positionne exactement dans cette lignée. Je n'ai pas de grandes prétentions; je suis

consciente des réflexes artistiques qui m'habitent, ceux-ci ayant été introduits par mes apprentissages culturels. Je ne suis pas seule. Je suis issue d'une histoire comptant quelques millions d'années, je sais aussi que je baigne dans l'air du temps au même titre qu'un artiste dans un autre coin du globe qui doit exister quelque part sur internet. Je suis un être de la mondialisation. C'est pourquoi je vous demanderai de me pardonner si parfois je réitère des gestes déjà posés ou des images déjà vues. J'ai seulement la prétention d'être là avec vous, de m'adresser à vous de la façon la plus directe que je puisse le faire. Ce projet s'inscrit dans un souci d'authenticité et de fulgurance. Et il s'agit certainement d'un défi que je m'impose. J'espère aussi ouvrir un discours sur la condition d'artiste et sur une certaine liberté d'expression au travers cette performance-installation. De fait, les artistes semblent souvent se soumettre de bon gré aux lois institutionnelles qui les régissent, je n'y fais sûrement pas exception, je suis un personnage construit de toute pièce.

Je voulais vous dire que j'avais remarqué

Un trou dans la réalité.

Et je ne sais pas coudre,

Je peux seulement broder.

ANNEXES

ANNEXE A- FIGURES



Fig. 2.1 *To be the one*, 2013. Vue d'ensemble.



Fig. 2.1 *To be the one*, 2013. Vue d'ensemble

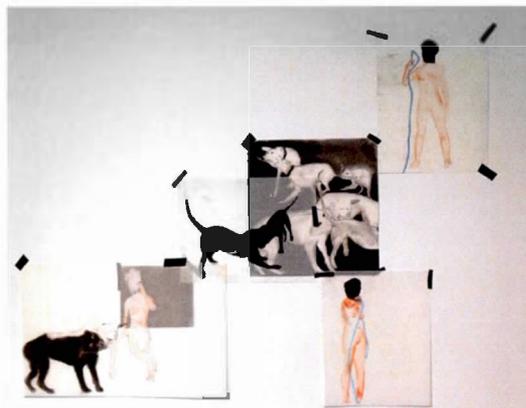


Fig. 2.3 *To be the one*, 2013. Détail 1.

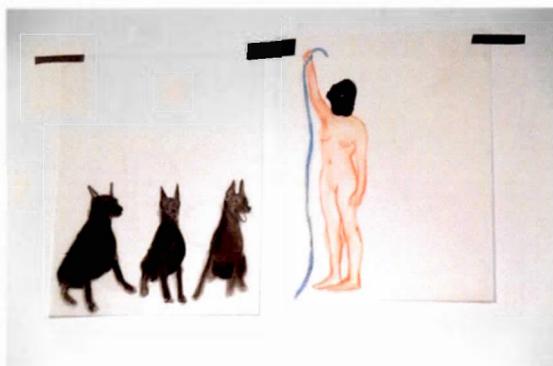


Fig. 2.4 *To be the one*, 2013. Détail 2.

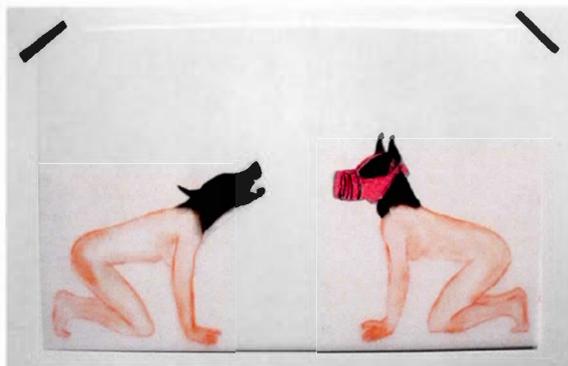


Fig. 2.5 *To be the one*, 2013. Détail 3.



Fig. 2.6 Annette Messager.
Mes jalousies, 1972



Fig. 2.7 Annette Messager.
Mes jalousies, 1972



Fig. 2.8 et 2.9

Annette Messager. *Les effroyables aventures d'Annette Messager, truqueuse*, 1975

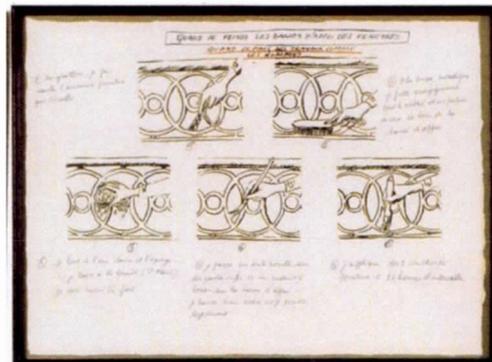
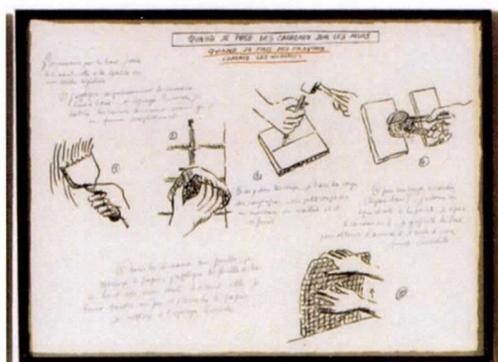


Fig. 2.10 Annette Messager. *Quand je fais des travaux comme les hommes*, 1974



Fig. 2.11 Tracey Emin, *My abortion* 1990 1963-1993/2000
Dessins , notes et objets exposés en 1993 et en 2000



Fig. 2.12 Tracey Emin, *My bed*, 1998

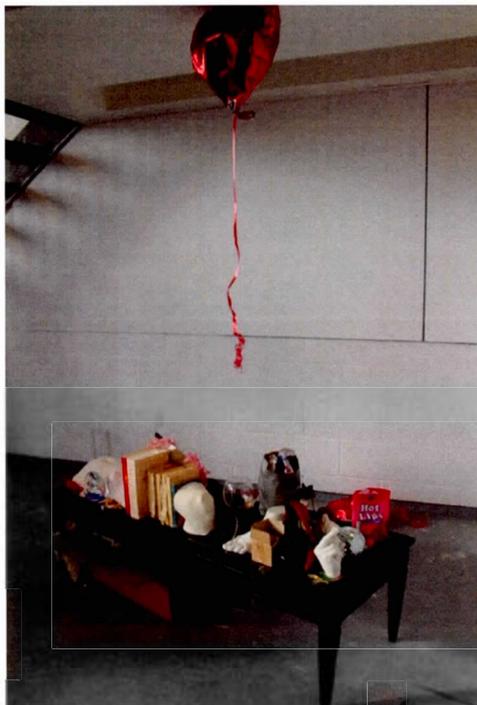


Fig. 2.13

Vanitas. Toutes ces petites choses que vous ne regretterez pas (pour MM), 2014.
 Vue d'ensemble.



Fig. 2.14

Vanitas. Toutes ces petites choses que vous ne regretterez pas (pour MM), 2014
 Vue rapprochée.



Fig. 3.1 $(1x2b)+(1x4b)+(3x4b)+(2x6b)$, 2011
Vernissage de l'exposition *Plus blanc que blanc*, Galerie Point Rouge, Montréal



Fig. 3.2 $(1x2b)+(1x4b)+(3x4b)+(2x6b)$, 2012
Vernissage de l'exposition *Trait noir/Espace blanc*, Espace Projet, Montréal

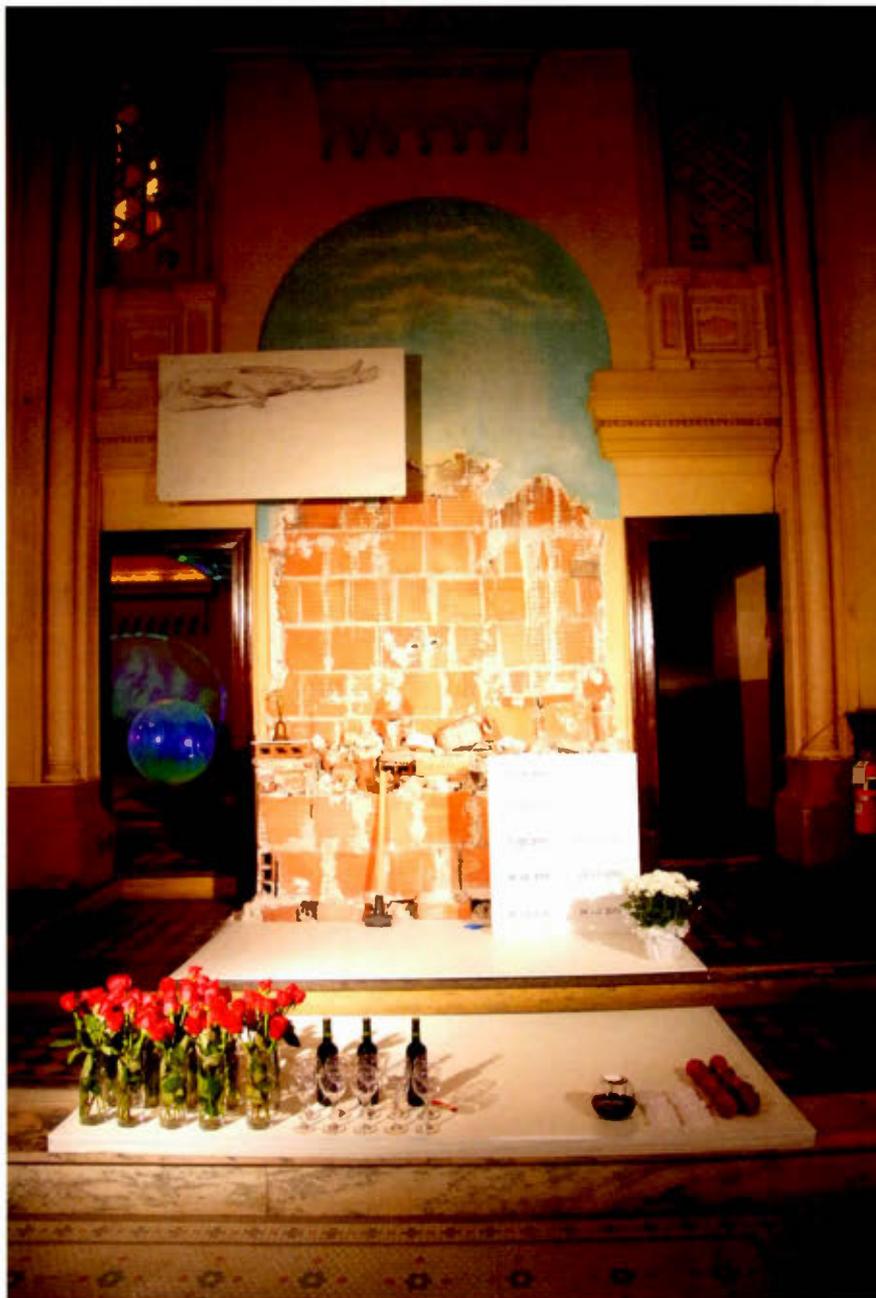


Fig. 3.3 *Tout ce qu'il y a à faire*, 2013.
Exposition *Architecture des possibles*. Église Sainte-Brigide-de-Kildare, Montréal.
Vue de l'installation avant le début des performances.

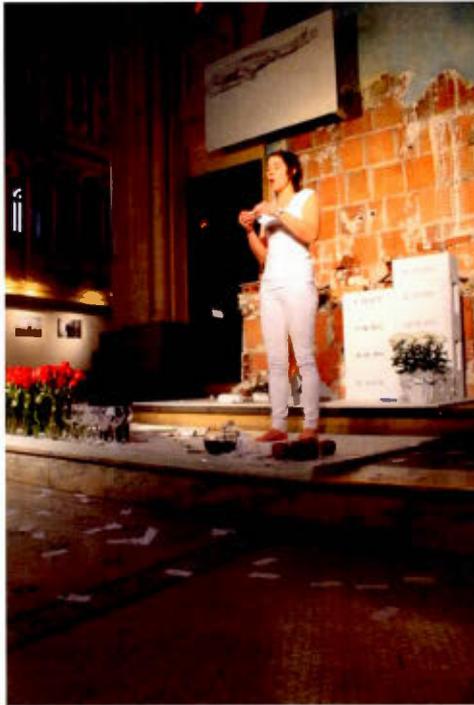


Fig. 3.4 *Tout ce qu'il y a à faire*, 2013
Exposition *Architecture des possibles*,
Église Sainte-Brigide-de-Kildare, Montréal

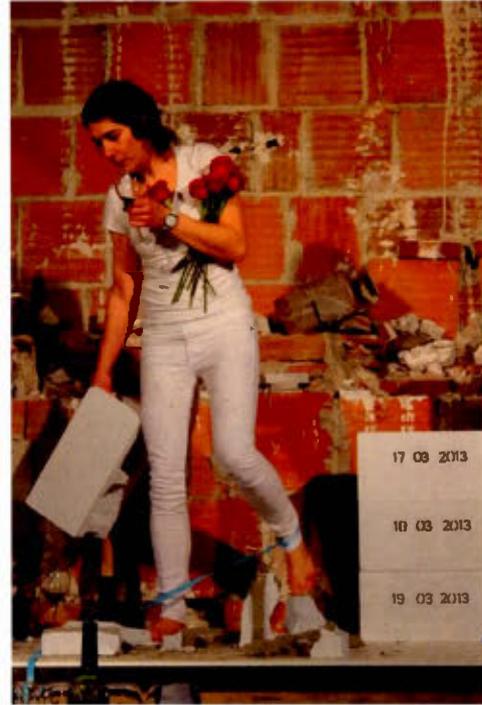


Fig. 3.5 *Tout ce qu'il y a à faire*, 2013
Exposition *Architecture des possibles*,
Église Sainte-Brigide-de-Kildare, Montréal



Fig. 3.6 *Tout ce qu'il y a à faire*, 2013
Exposition *Architecture des possibles*, Église Sainte-Brigide-de-Kildare, Montréal



Fig. 3.7 *3x21 grammes (parce qu'on dit que vivre c'est toujours mourir un peu)*, 2014
 Exposition *Projet HoMa 2*, Maison de la Culture Maisonneuve, Montréal.
 Vue extérieure de l'installation.



Fig. 3.8 *3x21 grammes (parce qu'on dit que vivre c'est toujours mourir un peu)*, 2014
 Exposition *Projet HoMa 2*, Maison de la Culture Maisonneuve, Montréal.
 Vue intérieure de l'installation.



Fig. 3.9 *3x21 grammes (parce qu'on dit que vivre c'est toujours mourir un peu, 2014*
Exposition *Projet HoMa 2*, Maison de la Culture Maisonneuve, Montréal
Première action (écrire).



Fig. 3.10 *3x21 grammes (parce qu'on dit que vivre c'est toujours mourir un peu, 2014*
Exposition *Projet HoMa 2*, Maison de la Culture Maisonneuve, Montréal
Deuxième action (transformer des feuilles d'or en une pépite).



Fig. 3.11 *3x21 grammes (parce qu'on dit que vivre c'est toujours mourir un peu, 2014*
Exposition *Projet HoMa 2*, Maison de la Culture Maisonneuve, Montréal
Troisième action (peindre-embrasser la fenêtre).

ANNEXE B : COMPTE-RENDU DE L'ŒUVRE :

De midi à minuit (pour se retrouver dans une brèche de mon existence)

Le 19 février 2016, lors d'une séance d'expérimentations dans le lieu d'exposition, une cimaise bascule et m'écrase les orteils. Il en résulte de multiples fractures sur cinq orteils aux deux pieds. La performance *De midi à minuit (pour se retrouver dans une brèche de mon existence)* eut lieu le 24-25-26 mai 2016. Il s'agit très certainement d'un happening qui a été teinté par ce handicap et qui a influencé ma façon de faire de la performance.

L'espace avait été préparé la semaine précédente. J'y avais apporté tous les matériaux que je pourrais potentiellement utiliser et je les avais rangés dans deux petits cagibis-vitrines. Dans l'espace d'exposition, tout était propre et vide, à part une horloge sur le mur avec une déclaration (voir page suivante) et une chaise de bureau à roulettes. Les premiers instants furent éprouvants : j'avais visiblement le trac et je ne savais que faire de toutes ces heures devant moi fatiguée et ayant de la difficulté à me mouvoir avec grâce et élégance. Quelques minutes après midi, deux premières visiteuses arrivaient (ma nièce que je n'avais pas vue depuis longtemps et son amie); la pression se faisait rapidement sentir et je devais entrer en action, ce que je fis avec conviction. Cette conviction fut aussitôt rattrapée par une lassitude et une déception de ne pouvoir communiquer simplement, de m'enfermer dans un personnage de performeuse. Je construisis alors une cachette dans un coin de la galerie au moyen d'un grand papier où je me réfugiai jusqu'à leur départ. Je sortis de ma cachette et me mis à tourner en rond, remplie de colère, de honte et de désespoir. C'est alors qu'un autre visiteur entra et j'entrepris donc de me cacher de nouveau, mais cette fois sous un grand drap noir en disant que je ne savais plus que faire. Le temps allait être long... Après son départ, j'écrivis une déclaration à l'entrée que je collai sur le plancher afin que tous soient prévenus :

24 mai 2016 12h18

À faire

Je ne dois pas savoir

Cette déclaration me soulagea et m'effraya tout à la fois. Improviser complètement, ne pas être soucieuse du jugement des visiteurs, oublier au fur et à mesure ce que je prévoyais, ne pas avoir de but pour l'aspect final de l'installation furent mes résolutions. Puis, j'installai un petit matelas tout au fond de la galerie pour me reposer et sortis un microphone sans savoir ce que j'allais en faire.

Le reste des heures passa rapidement. Trop rapidement. Entre quelques actions solitaires ou devant public, je décidai de parler à tous. Le vernissage en cette première journée dans cet espace vide donna le ton, j'entrepris de présenter chaque visiteur lors de leur entrée à l'aide du microphone et, lorsque je ne connaissais pas le nom de la personne, je lui demandais sans amplifier ma voix. Ce fut la seule règle que je respectai jusqu'à la fin.

Ainsi, les heures se suivirent sans se ressembler au rythme des visiteurs qui se firent nombreux et qui se multiplièrent de façon exponentielle jusqu'aux quidams; des curieux se sentant soudainement invités à prendre part au happening. J'intervenais auprès d'eux, leur donnant carte blanche, m'abandonnant toute entière, devenant la personne qu'ils désiraient ou, enfin, ce que je croyais deviner. Et je parlai, je parlai et je parlai. Sans aucun filtre, je ne cessais de converser que lorsqu'un.e visiteur.euse me demandait la parole. J'offris toutes les identités que je pus revêtir : l'enquiquineuse, l'enfant, la mère, l'amoureuse, l'entremetteuse, l'étudiante, la courtisane, l'amie, la confidente, l'infirmes, la folle, l'artiste, l'indolente, l'intervenante, etc. Mon petit matelas se changea en nuage, en grabat, en radeau, en autel. Il servit de point de rencontre entre vous et moi, entre vous et vous. Je suis devenue le miroir de moi-même comme le vôtre. En ce sens, j'ai créé des situations dans lesquelles je vous ai laissé de plus en plus de liberté, celle-ci empiétant de plus en plus sur ma volonté d'orchestrer le tout sans diriger. Ce faisant, nous avons constamment négocié nos positions de pouvoir. J'ai été sincère. J'ai été généreuse.

Entrant en fusion avec l'espace, je me suis transformée avec lui au gré des situations ; nous étions dans une autre dimension, dans l'antre de tous les possibles. Un lieu qui s'est avéré un asile pour la folie, la fête, les confidences, les discussions intellectuelles et artistiques (sujet préféré : mon « œuvre » et ses tenants et aboutissants) et qui a pu vous rassembler dans un ring de boxeur, une boîte de nuit, un salon de thé, une garderie, une salle de bricolage, une kermesse, un temple païen, un théâtre... Quelques actions marquèrent différents espaces au fil de ces trente-six heures. Sans me limiter à des questionnements artistiques, chaque recoin de la galerie fut occupé de manière fluide et organique. Quelques exemples de ce qui se retrouva dans la galerie : le ciel (le grand carton bleu avec une flèche qui semble nous diriger), le sacrifice (moi-même offerte en odalisque sur mon petit matelas, les « offrandes » sur le drap noir), l'antichambre (l'espace complet dans l'idée d'un devenir, mais, particulièrement, le petit coin caché par le grand papier blanc où je me suis parfois réfugiée), le bureau (la chaise et la pile des 10 000 feuilles surmontée d'un bocal d'encre), un atelier d'artiste (les deux dépôts de matériaux et l'espace offert au spectateur), un centre d'archives (mon journal de bord affiché sur un mur au fur et à mesure de son élaboration ainsi que tous les témoignages et les déclarations disposées un peu partout dans l'espace selon la logique du moment), la fête (les différents jeux auxquels je me suis prêté ainsi que certains de mes visiteurs, les ballons, les paillettes), la mer (une bassine remplie d'eau salée avec un petit bateau), etc.

En ce qui concerne l'installation découlant de la performance, je pourrais parler d'un langage plastique singulier qui a assurément été dicté par le choix des matériaux et des couleurs, une iconographie dont les artéfacts s'entrecroisent dans ma pratique. J'avais bien prévu le coup de ce côté comme je vous avais prévenu : j'avais apporté des matériaux et objets qui me sont chers et qui revêtent une symbolique particulière se déclinant dans plusieurs de mes œuvres afin de former un champ lexical. Il ne pouvait s'agir que d'un autoportrait.

En somme, cette expérience fut riche en émotions, mais fut surtout un exercice salutaire de lâcher-prise sur ma création. En me forçant à oublier constamment mes plans et en ne me censurant d'aucune manière, mon ma pensée s'est consacré entièrement au ici et maintenant de la création; cette transe vécue en trois intervalles de 12 heures devint un mode de vie qui me rendit complètement malléable et perméable aux autres et aux évènements. Il me fallut quelques jours pour me remettre de cet état second et revenir à une vie normale tant je me suis dédiée à cette existence que j'ai fabriquée et réinventée pendant ce moment inouï hors du monde ordinaire. Ceci m'est apparu beaucoup plus proche de la vie que l'art lui-même ou serait-ce le contraire? Je ne peux dire. Je peux seulement dire merci.

Vous trouverez dans les pages qui suivent la déclaration fondamentale et quelques photographies choisies de la performance.

*crédit photo : Christian Bujold

Je suis venue ici de midi à minuit.

C'est l'heure de faire.

Je suis venue ici de midi à minuit.

Sans savoir exactement que faire.

Je suis venue ici de midi à minuit.

Dans l'espoir de bien faire.

Je suis venue ici de midi à minuit.

C'est l'heure.

Et pourtant, il n'y a plus d'heure.

J'ai imaginé que je pourrais me retrouver ici et vous avec moi. Parfois, je serais dans la solitude, parfois j'aurais des spectateurs, des compagnons. J'ai tout imaginé sans trop vouloir y penser. Je voulais me laisser surprendre par moi-même, je voulais dire une vérité qui ne pouvait se révéler que dans l'instant.

Sincèrement,

kjg



24 mai 2016

L'artiste sur son matelas, ses victuailles, un microphone et un bricolage



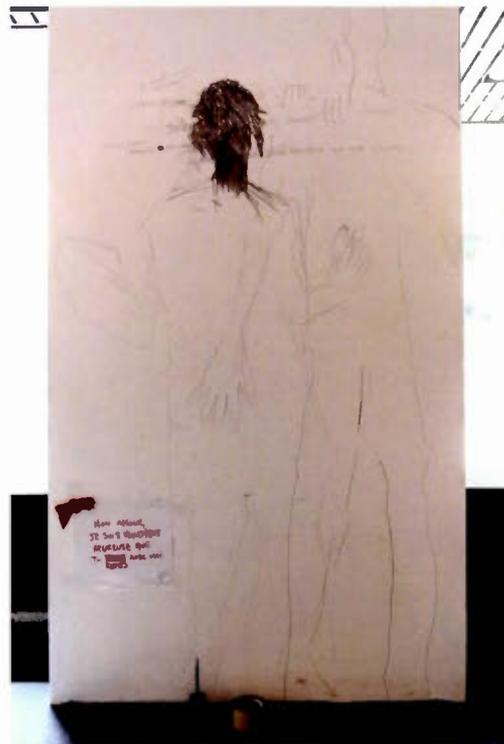
24 mai 2016

La cachette, l'artiste, les 10 000 feuilles blanches et une visiteuse.



24 mai 2016

L'artiste couronnant un visiteur sous le regard d'autres visiteurs.



25 mai 2016

Autoportrait de l'artiste, autoportrait de son amoureux (les autoportraits de ses deux filles seront faits subséquemment afin de compléter la famille). Notes de l'artiste.

25 mai 2016

À l'entrée : voie directe pour le ciel
(grand papier peint en bleu masquant
la fenêtre, flèche en ruban adhésif
noir débutant à la porte de la
galerie).



25 mai 2016

Jeu ou passe-temps. Escabeau,
papier, encre, adhésif noir, paillettes
dorées.





25 mai 2016
L'artiste dans son espace.



25 mai 2016
Détail. Ruban adhésif doré et papier blanc.



25 mai 2016

L'artiste au travail, mur du journal de bord.



26 mai 2016

Dernière soirée. Amies, nouvelles rencontres et famille.

LISTE DE RÉFÉRENCES

- Encyclopaedia Universalis (firme). (2008-). *Encyclopaedia Universalis*. Paris : l'auteur. Récupéré de <http://www.universalis-edu.com>
- Druide informatique Inc. (c2012), Antidote (Version 8). [Logiciel, CD-ROM]. Montréal : Druide informatique.
- Artaud, A. (1964). *Le théâtre et son double*. Paris : Gallimard
- Austin, J. L. (1991). *Quand dire c'est faire*. Paris : Éditions du Seuil.
- Barthes, R. et Marty, É. (1993). La mort de l'auteur. Dans *Œuvres complètes*. Paris: Éditions du Seuil. -Ed. originale 1967-
- Bégoc, J., Bouloch, N. et Zabunyan, E. (2010) *La performance entre archives et pratiques contemporaines*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes; Châteaugiron : Archives de la Critique d'Art.
- Bénichou, A. (2010). *Ouvrir le document. Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*. Dijon : Les Presses du Réel.
- Buren, D. Fonction de l'atelier. Dans A.A. Bronson et P. Gale. (1983) *Museum by artists*. Toronto : Art Metropole.
- Caillet, A. (2008). Performer le réel dans *Quelle critique artiste? Pour une fonction critique de l'art à l'âge contemporain* (p.48-57). Paris : L'Harmattan
- Clément, C. (2011). *L'appel de la transe*. Paris : Stock.
- Couture, P. (2015, 19 mai). La petite mort. *Voir*. Consulté à l'adresse <https://voir.ca/scene/2015/05/19/fta-christian-lapointe-tout-artaud-la-petite-mort/>
- Deleuze, G. (1987). « Qu'est-ce que l'acte de création? » conférence aux étudiants de la FEMIS, 1987. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=2OyuMJMrCRw>
- Eliot, T. S. (1975). Tradition and the individual talent. Dans *Selected prose of T.S. Eliot* (p. 37-44). New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Foucault, M. (1969). « Qu'est-ce qu'un auteur? ». Conférence à la Société Française de Philosophie, le 22 février 1969, publiée dans le *Bulletin de la S.F.P.*, juillet-septembre 1969.

Giguère, A. (2012). *Art contemporain et documentation : la muséalisation d'un corpus de pièces éphémères de type performance* (thèse de doctorat). Science de l'information et de la communication. Université d'Avignon; Université du Québec à Montréal.

Grenier, C. (2008). *La revanche des émotions. Essai sur l'art contemporain*. Paris : Éditions du Seuil.

Komorowska, A. (2014, 2/2014). La face cachée de la honte. Réflexions sur la théâtralité d'une émotion. *Nouvelle revue esthétique*, 2, p. 39-46.

Laborit, H. (1976). *Éloge de la fuite* (É. R. Laffont Ed.). Paris: Gallimard.

Lachance, M. (2000). La crise du sujet entre béance et surdétermination. In G. d. l'UQAM (Ed.), Dans Verdier, J.-E., Galerie de l'UQAM et all. *Là où ça est doit advenir le Je*. Montréal: Galerie de l'UQAM.

Lacroix, L. (2006). L'atelier-musée, paradoxe de l'expérience totale de l'œuvre d'art. *Anthropologie et Sociétés*, 30, n° 3. p. 29-44. Consulté à l'adresse URI: <http://id.erudit.org/iderudit/014924ar>. DOI: 10.7202/014924ar

Lalonde, J. (2004). *Le cabinet web de curiosités*. Consulté à l'adresse : <http://www.archee.qc.ca/ar.php?page=article&no=236&mot=cabinet%20web%20des%20curiosit?s>

Lapointe, C. (2015). Entretien avec Christian Lapointe. Propos recueillis par Quentin Margne. Consulté à (<http://www.fta.qc.ca/fr/spectacles/entretien/2015/entretien-avec-christian-lapointe>).

Lapointe, C. (27 mai 2015). Conférence de presse animée par Martin Faucher. Consulté à <http://www.theatre-video.net/video/Conference-de-presse-de-Christian-Lapointe-au-9e-FTA>

Lauson, C., Rugoff, R. et Emin, T. (2011). *Love is what you want*. [catalogue d'exposition]. London: Hayward Publishing.

Lejeune, P. (1996). *Le pacte autobiographique* (Nouvelle édition augmentée. ed.). Paris: Points.

Magnant, M. (2002). *Vivre en vérité? Essai sur l'idée d'authenticité*. Nantes : Pleins feux.

Messenger, A. et Thomas, C. (2007). Mes années 70. Biographie d'Annette Messenger. Dans A. Messenger et S. Duplaix (dir.). *Annette Messenger : Les messagers*. [catalogue d'exposition] (p. 168-175). Paris : Centre Pompidou : Xavier Baral.

O'Doherty, B. (2008). *White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie*. Zurich : JRP-Ringier.

Office québécois de la langue française (2007). Selfie. Dans *Le grand dictionnaire terminologique*. Consulté le 25 octobre 2015 à l'adresse http://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/ficheOqlf.aspx?Id_Fiche=26527058

Poinsot, J.-M., & Musée d'art moderne et contemporain (Genève Suisse). (2008). *Quand l'oeuvre a lieu : l'art exposé et ses récits autorisés* (Nouv. éd. rev. et augm. ed.). Dijon : Presses du Réel. Genève: Musée d'art moderne et contemporain.

Porter, I. (2014, 7 août). Artaud en 100 heures de monologues. *Le Devoir*. Consulté à l'adresse <http://www.ledevoir.com/culture/theatre/415303/artaud-en-100-heures-de-monologues>

Ricœur, P. (1981, mai). Imagination et métaphore. Texte d'une communication à la Journée de Printemps de la Société Française de psychopathologie de l'Expression, Lille. Texte publié en 1982 dans la revue *Psychologie Médicale*, 14.

Saurisse, P. (2007). *La mécanique de l'imprévisible : Art et hasard autour de 1960*. Paris : L'Harmattan.

Smithard, P. (1997, 76). It's a tenuous line between sincerity and sentionalism. *Make*, 76, p. 27-29.