



**Poétique et discours du corps-frontière : explorer les
frontières sociales et culturelles et le rapport de la
corporalité à l'espace**

Thèse

Mélissa Simard

Doctorat en littérature et arts de la scène et de l'écran
Philosophiæ doctor (Ph. D.)

Québec, Canada

Poétique et discours du corps-frontière
Explorer les frontières sociales et culturelles et le rapport de la
corporalité à l'espace

Thèse

Mélissa Simard

Sous la direction de :

Liviu Dospinescu, directeur de recherche
Constanza Camelo Suarez, codirectrice de recherche

RÉSUMÉ

Cette thèse en recherche-crédation s'intéresse aux différentes formes du corps-frontière et à ses représentations dans l'art performance. Corporéité hybride (par sa culture, son genre, son orientation sexuelle ou sa classe sociale), le corps-frontière s'inscrit comme entité hors norme, en rupture avec les discours dominants. Dans un premier temps, la thèse traite de l'analyse d'œuvres de performeurs établis au Québec et à l'international. Tous ont en commun d'avoir abordé les thématiques de la déshumanisation et de la marginalisation, en plus d'avoir utilisé dans leurs œuvres la corporalité intime, l'espace public et / ou l'empreinte corporelle comme médiums. Dans un second temps, la thèse fait état de manière autopoïétique d'un processus de création artistique visant à représenter les récits de trois populations : les personnes issues de l'immigration, les personnes malvoyantes et les femmes. Les différents laboratoires de création ont poétisé le rapport que le corps entretient avec l'espace public pour exploiter le potentiel antihégémonique des arts de la performance. En explorant ce territoire socialement partagé et en décloisonnant des discours qui autrefois étaient réservés à l'espace privé, les œuvres ont contribué à marquer l'espace urbain symboliquement et poétiquement, avec comme objectif final d'influencer le regard vis-à-vis du corps social et du territoire. En permettant aux différentes représentations alternatives des corporéités de franchir la frontière imposée par le corps social et ses codifications, les projets ont aussi façonné une réaffirmation et une reprise de possession symbolique des identités troubles, des corporéités aux identités dépossédées. Ainsi, cette démarche *corpopoétique* et performative prenant comme sujets des populations minoritaires, susceptibles de vivre les frontières sociales, a permis de changer le statut du corps-frontière en celui de corps transfrontalier. En tant que non-lieux marginalisés, les corps-frontières disposent d'un potentiel pour s'exprimer comme lieu de mémoire individuelle et collective, par l'intermédiaire de la performance qui aborde leurs réalités et par le biais d'une esthétisation des discours.

ABSTRACT

This creation as research thesis focuses on the different forms of the borderbody and its representations in performance art. Hybrid corporality (through its culture, gender, sexual orientation or social class), the borderbody is inscribed as an out-of-norm entity, in breach of the dominant discourses. First, the thesis analyses the works of established performers, both in Quebec and internationally, who have addressed the themes of dehumanization and marginalization and who have used in their works the intimate body, public space and/ or corporal traces as mediums. In a second phase, the thesis relates autopoietically a process of artistic creation, which concentrated on representing the narratives of three populations: immigrant people, the visually impaired and women. The various creative laboratories have poetized the relations that maintains the body with the public space. By exploring this socially shared territory and spreading discourses that were once reserved for the private space, the creations contributed to symbolically and poetically transform the urban space, with the ultimate objective of rehumanizing a disembodied territory. By enabling the various representations of corporalities to cross the frontier imposed by the social body and its codifications, the projects also aimed at a symbolic reaffirmation/ restsession of disturbed identities, dispossessed corporeities. Thus, the performative corpo-poetic approach taking as subjects of minority populations, or likely to live on social boundaries, has made possible to change the status of the borderbody to one of transboundary body. Non-lieux spaces, borderbody and reality have a potential to express themselves as places of individual and collective memory, through the intermediary of the artist who approaches their reality through the performance and the aestheticization of their discourses.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	iii
ABSTRACT	iv
TABLE DES MATIÈRES	v
LISTE DES FIGURES	ix
LISTE DES TABLEAUX	x
ANNEXES	xi
REMERCIEMENTS	xii
INTRODUCTION	1
1. LA RECHERCHE-CRÉATION : PROBLÉMATIQUE, MÉTHODOLOGIE ET CONCEPTS-CLÉS	6
1.1 SUJET DE RECHERCHE	6
1.2 PROBLÉMATIQUE	9
1.3 QUESTIONS DE RECHERCHE	13
<i>Question principale</i>	13
<i>Questions secondaires</i>	13
1.4 CADRE CONCEPTUEL ET THÉORIQUE	15
1.4.1 <i>Cadre conceptuel : Les frontières sociales</i>	15
1.4.1.1 Le corps en état de liminalité	19
1.4.1.2 Rapport dialectique à la norme	22
1.4.2 <i>Codification des corps dans l'espace public</i>	26
1.4.2.1 La frontière comme non-lieu	28
1.4.2.2 Somatisation de la violence symbolique	31
1.4.2.3 Le corps déshumanisé	34
1.4.2.4 L'évitement ritualisé	36
1.4.3 <i>Créer des zones de réhumanisation</i>	37
1.4.3.1 Les territoires de l'intime en résistance	39
1.4.3.2 Affirmation du corps-frontière	44
1.4.3.3 Performer la frontière en soi	47
1.4.3.4 Lier et métisser les corps symboliques	49
1.5 OBJECTIFS DE RECHERCHE	51
1.6 HYPOTHÈSE DE RECHERCHE	52
1.7 MÉTHODOLOGIE	56
1.7.1 <i>La recherche pour la création</i>	57
1.7.2 <i>Méthodologie de la recherche création : l'autopoïétique</i>	58
1.7.3 <i>Approches à la création artistique</i>	60
1.7.3.1 Médiation interculturelle	61
1.7.3.2 Esthétique relationnelle	62
1.7.3.3 Incorporation poétique du corps-frontière	64
1.8 CONCLUSION	67

2. L'ART DE LA TRANSGRESSION DE LA FRONTIÈRE SPATIALE	69
2.1 DÉAMBULATION ET ATOPIE	70
2.1.1 <i>La dérive chez les situationnistes</i>	72
2.1.2 <i>Psychogéographie et art actuel</i>	75
2.1.3 <i>Récit du lieu pluriel : l'atopie</i>	79
2.2 FORMES D'ART ACTUEL ET DÉTOURNEMENT DE L'ESPACE PUBLIC	82
2.2.1 <i>Jouer avec le contexte de l'œuvre</i>	83
2.2.2 <i>Performance et contexte social : récit critique d'un corps manœuvrant la société</i>	84
2.2.2.1 <i>L'art performance comme trace de la mémoire individuelle et collective : Régina José Galindo ¿Quién puede borrar las huellas?</i>	85
2.3 MANŒUVRE ET INTERVENTION FURTIVE – POÉSIE DE L'ACTION, RENCONTRE, DÉPLACEMENT ET INVISIBILITÉ	89
2.3.1 <i>Les rêves des marginaux : Karen Spencer et Porteur de rêves</i>	91
2.3.2 <i>Art furtif : récit d'une expérience</i>	93
2.3.3.1 <i>Collectif Avis public</i>	94
2.4 PERFORMATIVITÉ ET ATOPIE DU BRUIT : LE SON COMME EMPREINTE	99
2.4.1 <i>Les futuristes et l'art du bruit</i>	100
2.4.2 <i>John Cage et la déterritorialisation du son</i>	102
2.4.3 <i>Espionner l'espace : marcher, écouter, créer, raconter</i>	104
2.4.3.1 <i>Des balades sonores de Murray Schafer à la réglementation sonore</i>	105
2.4.4 <i>Performance déambulatoire : détourner le territoire par le son du récit</i>	107
2.4.4.1 <i>Infiltration sonore et subversion : Projet blanc d'Olivier Choinière</i>	110
2.5 CONCLUSION : L'EMPREINTE COMME MÉMOIRE DU CORPS AYANT MARQUÉ LE NON-LIEU	112
3. PERFORMANCE DU CORPS BRISÉ ET DÉSHUMANISÉ	114
3.1 LE CORPS-FRONTIÈRE ET LE DISCOURS SOCIAL DU CORPS EN SOUFFRANCE DANS LE BODY ART	117
3.1.1 <i>Le corps-frontière artaldien comme métaphore de la déshumanisation</i>	120
3.1.1.1 <i>Les machines désirantes</i>	122
3.1.2 <i>La douleur comme résistance politique : Gina Pane</i>	124
3.1.2.1 <i>Le corps du martyr comme corps-frontière</i>	126
3.1.3 <i>Le mur invisible chez Ron Athey</i>	128
3.1.3.1 <i>Incorruptible Flesh de Ron Athey</i>	129
3.2 LA FRONTIÈRE DU GENRE.....	131
3.2.1 <i>Corps féminin marginalisé et mur invisible : Ana Mendieta</i>	133
3.2.2 <i>Féminité et pression sociale</i>	136
3.2.2.1 <i>Le corps de la femme ménopausée</i>	137
3.2.3 <i>Le corps hors norme comme espace politique</i>	139
3.2.3.1 <i>Freaks en liberté : femmes-barbues et femmes-gorilles dans la guérilla performative</i>	142
3.2.3.2 <i>Coco Fusco et la dialectique de la femme-singe : la Planète des singes comme allégorie de la planète Terre</i>	146
3.3 <i>Traduire l'expérience : la reconstitution de l'horreur invisible par le récit corporel dans la performance féministe</i>	149

3.3.1	<i>Documenter et représenter la monstruosité sociale</i>	151
3.3.1.1	<i>La fonction thérapeutique du récit : reconstruire une mémoire frontière</i> ...	153
3.3.2	<i>Le corps violé comme corps-frontière : Rape Scene d'Ana Mendieta</i>	155
3.3.3	<i>Un récit performatif sur les conditions de travail dans les maquiladoras</i>	157
3.3.4	<i>La frontière du regard</i>	162
3.4	CONCLUSION : DONNER VOIX AU CORPS INTIME OPPRIMÉ	164
4.	TRANSCRIRE LE CORPS ET LA MÉMOIRE À TRAVERS L'ACTION ARTISTIQUE	168
4.1	LE PROJET MINORITÉ INVISIBLE : EXPLORER LES FRONTIÈRES DE LA VISION	169
4.1.1	<i>Handicap visuel : sens, frontière et sonorité</i>	170
4.1.2	<i>Recherches préliminaires, rencontres et déroulement du projet</i>	172
4.1.2.1	<i>Recherches et entrevues préparatoires au projet</i>	173
4.1.3	<i>Découverte des espaces urbains à l'aveugle</i>	175
4.1.3.1	<i>À la découverte de l'espace sonore de Michel</i>	175
4.1.3.2	<i>À la découverte de l'espace sonore de Pierre</i>	176
4.1.3.3	<i>À la découverte de l'environnement sonore de René</i>	177
4.1.4	<i>Expérimenter la cécité</i>	178
4.1.4.1	<i>Appréhender les sensations sonores et la voix</i>	182
4.1.4.2	<i>Diffusion radiophonique de l'œuvre finale</i>	184
4.1.5	<i>La voix : référent intime du corps</i>	185
4.2	PROJET MA ROBE ET LE VENT : CRÉATION PERFORMATIVE AVEC FEMMES ISSUES DE L'IMMIGRATION	187
4.2.1	<i>Phase relationnelle : le corps-image et le vêtement comme lieu et non-lieu</i>	189
4.2.1.1	<i>La robe : symbolisme et récit</i>	190
4.2.1.2	<i>Recherche préliminaire : rencontre avec les femmes immigrantes</i>	193
4.2.2	<i>Frontières sociales et spatiales à travers les témoignages</i>	194
4.2.3	<i>Conception et déroulement de la performance</i>	197
4.2.3.1	<i>Étape 1 : Départ de la gare</i>	197
4.2.3.2	<i>Récit d'une performance psychogéographique</i>	199
4.2.3.3	<i>Étape 2 : Tableau vivant et projection</i>	201
4.2.4	<i>Le document vidéo comme mémoire</i>	204
4.2.4.1	<i>Héritage du cinéma vérité dans <i>Ma robe et le vent</i></i>	205
4.2.4.2	<i>La performance comme témoignage du réel</i>	206
4.2.5	<i>Réception de l'œuvre et réflexions post-performance</i>	208
4.3	FEMMES AVEUGLES, FEMMES MUSELÉES ET DÉAMBULATION : PERFORMANCE MOSQUÉE-ÉGLISE	210
4.3.1	<i>L'offrande comme geste de mémoire</i>	210
4.4	CONCLUSION : RETOUR SUR LES PROJETS DE RECHERCHE-CRÉATION.....	216
4.4.1	<i>Minorité invisible : retour sur les parcours et rencontres</i>	217
4.4.2	<i>Ma robe et le vent : liens symboliques territoriaux et nouvelle communauté</i> ...	219
4.4.3	<i>Mosquée-Église : tisser des liens symboliques entre les corps</i>	221
5.	SYNTHÈSE DE LA RECHERCHE-CRÉATION – À LA DÉCOUVERTE DE LA LIMINALITÉ ET DE LA REPRÉSENTATION ALTERNATIVE DU CORPS	223
5.1	LA GÉOPOÉTIQUE.....	226
5.1.1	<i>La psychogéographie</i>	227

5.1.2 Territoires sensibles	230
5.1.3 Territoires-mémoires	234
5.1.4 Le territoire imaginaire	237
5.2 POÉTISATION DU CORPS SOCIAL : SOCIOPOÉTIQUE	238
5.2.1 Création de liens sociaux alternatifs	240
5.2.2 Activer l'espace public	242
5.2.3 Le récit poétique du corps social.....	245
5.3 POÉTIQUE MÉDIATIQUE.....	248
5.3.1 La corpopoétique.....	249
5.3.1.1 Corps-image et violence symbolique	250
5.3.1.2 L'objet comme image dialectique de la frontière.....	252
5.3.2 L'audiopoétique : retransmettre la frontière invisible par image sonore.....	255
5.3.2.1 Médiation sonore	256
5.3.2.2 Le récit : rencontre poétique.....	259
5.4 CONCLUSION	260
CONCLUSION GÉNÉRALE.....	262
BIBLIOGRAPHIE	276
ANNEXE A	292
ANNEXE B.....	294
ANNEXE C	295
ANNEXE D	296
ANNEXE E.....	297
ANNEXE F.....	298

LISTE DES FIGURES

<i>Figure 1 : Schéma des différentes frontières quotidiennes pouvant marquer le statut du corps</i>	16
<i>Figure 2 : Étapes de la recherche-crédation autopoïétique selon Danielle Boutet</i>	59
<i>Figure 3 : Processus de poétisation de la recherche-crédation</i>	69
<i>Figure 4 : L'avis d'éviction au 92, rue Christophe-Colomb</i>	96
<i>Figure 5 : Collectif La Barbe, Campagne d'affichage, Toulouse, 2012.</i>	149
<i>Figure 6 : Guerrilla Girls, Do Women Have To Be Naked To Get Into The Met. Museum?, campagne d'affichage, 2012.</i>	150
<i>Figure 7 : Sensations lors de l'expérimentation de la cécité</i>	179
<i>Figure 8 : « Carte mentale des territoires sonores traversés », cahier de création de Minorité Invisible, décembre 2013.</i>	182
<i>Figure 9 : « Robe de Charlène », projet Ma robe et le vent, juillet 2015, photo : Mélissa Simard.</i>	193
<i>Figure 10 : « Performance Ma robe et le vent », 7 août 2015, Rivière-du-Loup, photo : Didier Ouellet.</i>	198
<i>Figure 11 : « Croquis des actions en vue de la performance », Cahier de création de Ma robe et le vent, 2015.</i>	201
<i>Figure 12 : : « Début de l'installation vidéo et performance », Ma robe et le vent, 7 août 2015, Rivière-du-Loup, photo : Didier Ouellet.</i>	202
<i>Figure 13 : « Croquis en vue de la performance finale », Cahier de création pour Ma robe et le vent, 2015.</i>	203
<i>Figure 14 : Mosquée-Église de Mélissa Simard et Sepideh Shokri-Poori, performance, Québec, 27 juillet 2015, photo : Claudia Blouin.</i>	211
<i>Figure 15 : Mosquée-Église de Mélissa Simard et Sepideh Shokri-Poori, performance, Québec, 27 juillet 2015, photo : Claudia Blouin.</i>	212
<i>Figure 16 : Mosquée-Église de Mélissa Simard et Sepideh Shokri-Poori, performance, Québec, 27 juillet 2015, photo : Claudia Blouin.</i>	214

LISTE DES TABLEAUX

Tableau 1 : Frontières recensées à travers les récits des femmes immigrantes 196

ANNEXES

Annexe A : Questionnaire des spectateurs, performance *Ma robe et le vent*

Annexe B : 908323412son1.mp3 – Capsule numéro 1 du projet *Minorité invisible*

Annexe C : 908323412son2.mp3 – Capsule numéro 2 du projet *Minorité invisible*

Annexe D : 908323412son3.mp3 – Capsule numéro 3 du projet *Minorité invisible*

Annexe E : 908323412vid1.avi – Documentation vidéo du projet *Minorité invisible*

Annexe F : 908323412vid2.avi – Documentation vidéo du projet *Ma robe et le vent*

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier toutes les personnes qui m'ont soutenue sans relâche dans la réalisation de ce projet doctoral :

En premier lieu, ma famille et mes précieux amis.

Toutes les personnes qui se sont impliquées dans mes laboratoires : l'équipe du Centre d'artistes Dare-Dare, l'équipe du Musée du Bas-Saint-Laurent, Stéphanie Jeanne Bouchard, Marie-Laure Rozas, Élisabeth Christian, Blandine Cuvelier, Charlène Dupasquier, René Binet, Michel St-Jean et Pierre Arsenault.

Le collectif La Pocha Nostra et tous les participants du workshop de 2013 à Tucson pour leur inspiration.

Tous les collègues et amis qui m'ont accompagnée dans les projets de création en me fournissant créativité, aide technique et support moral, notamment Sepideh Shokri-Poori, Camilche Cardenas, Pedro Carbajal, Simon Douville et Murielle Jassinthe.

Mon directeur Liviu Dospinescu et ma codirectrice Constanza Camelo Suarez pour leurs judicieux conseils et leur appui constant.

Je tiens également à remercier chaleureusement les membres du jury qui ont généreusement accepté d'évaluer mon projet doctoral.

À vous tous, merci!

INTRODUCTION

L'idée de travailler sur le corps-frontière m'est venue pour la toute première fois pendant une formation intensive avec le groupe de performeurs La Pocha Nostra (LPN), dont fait partie le théoricien et artiste Guillermo Gómez Peña. Au fil des ateliers, nous avons exploré nos corps de manière à les *décoloniser* et à porter un regard critique sur notre propre culture. Le but de ces exercices était de bâtir un contre-discours concernant l'assignation culturelle et aussi de penser le corps comme un territoire hybride à libérer de la vision colportée par le pouvoir (p. ex. les médias de masse). J'ai commencé à entrevoir le corps comme un médium complexe, assez subversif pour être capable de porter un discours sur son identité, qu'elle soit sexuelle, culturelle ou sociale.

Une thématique récurrente dans le travail de La Pocha Nostra, que nous avons eu l'occasion d'expérimenter lors de la formation, est celle du « posthumain » appliqué comme corps-frontière. L'expérimentation artistique du collectif tourne beaucoup autour de cet être mythique transformé par la technologie : mi-homme / mi-machine ou à l'ADN modifié. Par des costumes et des accessoires de robots et une esthétique rappelant le mouvement du *cyberpunk*, LPN tente de détourner les codes identitaires et de jouer la carte des discours déshumanisants, en performant des personnages de l'entre-deux. En étant fascinée depuis toujours par le domaine de la science-fiction et par ses personnages de zombies et de mutants, les corps déshumanisés issus de la culture populaire et de ces univers sont devenus pour moi des métaphores de notre époque postmoderne et de son contexte sociopolitique. Ces corps en état d'entre-deux et qui brouillent les codes identitaires ont touché mon imaginaire. Je me suis mise à réfléchir d'autres formes de corps désincarnés et déshumanisés : des formes de corps pour lesquels l'état de frontière n'est pas nécessairement manifeste ou visible, mais pour qui il s'agit d'un état permanent, inhérent à leur statut social et leur état de marginalisation.

À travers le lieu où se situait la formation, dans une ville très proche de la frontière entre l'État de l'Arizona et le Mexique, je fus confrontée à une situation politique et sociale dont l'ampleur réelle m'était auparavant inconnue. Du côté sud de la frontière, des narcotrafiquants se livrent une guerre sans merci pour le territoire. Cette bataille du crime organisé produit son lot de dommages collatéraux et augmente le sentiment d'insécurité des populations. De plus en plus de gens tentent un exil vers l'incertain rêve américain. Du côté nord de la frontière, les autorités américaines s'attaquent à ce mouvement de population en renforçant la surveillance de la frontière et en resserrant la législation. Certaines nouvelles lois adoptées en Arizona ont pour effet de criminaliser l'immigration, voire de déshumaniser le migrant.

Je me suis rendue, en compagnie de participants du *workshop*, à la Cour d'État, où le tribunal de l'immigration rend une centaine de verdicts par jour. Les condamnés attendent, chaînes aux pieds, un procès sans défense où le juge les condamne à la prison puis à la déportation pour le simple crime de s'être retrouvés sur le territoire des États-Unis. Selon l'association *No mas Muertes/ No More Deaths*, qui s'occupe de l'aide humanitaire pour les personnes traversant le désert de Sonora entre l'Arizona et le Mexique, les individus déportés risquent la déshydratation, la faim, les sévices physiques et verbaux de la part de la police de la frontière (*Migra*), de même que la mort¹.

En tant que témoin de ce simulacre politico-juridique qui force certaines personnes à se soumettre à la loi et à s'expatrier de l'autre côté de la frontière, j'ai profité des derniers jours du *workshop avec* la Pocha Nostra pour performer le discours entendu en cour. J'ai alors pensé le corps comme un lieu possible de mémoire de la frontière. J'ai inscrit sur mon corps, changé pour l'occasion en véritable verbatim juridique, les multiples phrases entendues lors du jugement. J'ai exhibé ce discours aux spectateurs venus voir la performance finale de la formation, dans le Cirque Roots. Comme le dit un adage plusieurs fois entendu lors de mon séjour, « ce n'est pas nous qui traversons la frontière, c'est la frontière qui nous traverse ». La frontière m'avait marquée de cette façon et je la laissais

¹ No mas Muertes/ No more deaths, *The Health Impact of Deportation : The Fact Sheet*, [En ligne], December 2012, <http://forms.nomoredeaths.org/wp-content/uploads/2014/10/DIS-Fact-Sheet-Dec2012-final.pdf>, page consultée le 26 janvier 2015.

me traverser sensiblement. Je me rendais compte que le monde de la justice et les décideurs politiques établissent des systèmes de punition basés sur le respect d'une ligne invisible, une frontière géopolitique. Cette délimitation m'apparaissait comme étant créée de toutes pièces, dans le but de distinguer des personnes selon leur origine culturelle et ainsi empêcher les sujets du Sud d'intégrer librement le Nord. Je me rendais compte par ailleurs que la frontière, en tant que construction politique, détenait un pouvoir à portée symbolique, au-delà d'une simple délimitation sur une carte géographique où l'on sort son passeport. La frontière est une manière de se comporter en société, d'exclure l'un ou d'intégrer l'Autre, une manière de censurer, d'imposer un système de pensées.

J'ai ressenti le besoin de continuer le travail sur la frontière en terre québécoise. J'ai éprouvé une nécessité d'étudier et de rendre compte de la frontière non seulement comme un territoire marqué par une scissure géopolitique, mais aussi comme concept pouvant s'appliquer à d'autres sphères de la vie humaine, qu'elle soit individuelle ou sociale. Penser la frontière comme une réalité socialement construite et corporellement imbriquée est devenu le leitmotiv de ma recherche-crédation doctorale. J'ai souhaité voir les limitations sociales qui forcent les corps des sujets à se soumettre à des mécanismes de contrôle des actions et des discours. J'ai voulu voir en quoi la frontière, bien que parfois invisible, peut devenir tellement omniprésente qu'elle serait, en quelque sorte, somatisée ou intégrée dans le corps et la mentalité des individus qui la subissent.

En étant une artiste issue du domaine théâtral et de la recherche culturelle, l'art action s'est imposé à moi comme une manière de construire des ponts entre les disciplines et avec la communauté. En faisant communiquer l'art action (performance, intervention furtive, manœuvre) avec les arts médiatiques (art audio, art vidéo), j'ai tenté de transformer mon corps en témoin de la frontière et d'exprimer un discours *corpopoétique*². Je me suis servi de mon propre potentiel performatif issu de la découverte et l'expression de la corporalité pour établir un constat sur ma société.

² Cette notion sera élaborée comme approche à la création et définie à la section 1.7.3.3 Incorporation poétique du corps-frontière.

En ce sens, j'aborde au sein de cette recherche-création les frontières sociales de mon milieu de vie et j'explore différemment un espace public que je parcours quotidiennement. Je tente de créer des espaces de communication éphémères pouvant réhumaniser l'espace public. Par ce temps partagé collectivement, la performance permet aussi de partager des expériences individuelles douloureuses et d'instaurer des liens de solidarité entre les concitoyens. J'ai décidé, autrement dit, d'élaborer des dispositifs et des œuvres relationnelles   caractère performatif qui permettraient aux corps de composer un nouveau rapport sensitif avec l'espace, en plus de forger de nouvelles connexions psychologiques et sociales.

Mon expérience de création performative avec le collectif La Pocha Nostra a confirmé cette envie de faire de l'art pour l'activisme, ou de l'*artivisme*. J'ai souhaité développer des projets artistiques performatifs en collaboration avec des populations transfrontalières. J'ai voulu peaufiner ma vision de ces communautés soumises aux frontières sociales, comme étant celles de microsociétés (minoritaires), qui sont classifiées, voire marginalisées par la culture majoritaire, pour des raisons politiques, économiques, culturelles ou identitaires. J'ai décidé de développer deux projets majeurs avec deux communautés : les personnes vivant avec un handicap visuel (*Minorité invisible*) et les femmes issues de l'immigration (*Ma robe et le vent*). J'ai aussi exploré le corps-frontière tel que ressenti au quotidien par plusieurs femmes, dans *Mosquée- glise*, une création performative menée dans le cadre de cette recherche-création.

Dans le cadre de cette thèse en recherche-création, j'ai choisi de parler de différentes expériences de création qui, à mon sens, permettent de comprendre tous les aspects entourant une exploration artistique ayant comme sujet l'incorporation (au sens de faire corps) des frontières sociales. Parallèlement à mes expérimentations artistiques, j'ai effectué l'analyse de la représentation du corps-frontière au sein de certaines œuvres marquantes issues du domaine de l'art performance. Des  uvres qui, à mon sens, sont très inspirantes dans leur manière d'aborder la transgression et la déshumanisation : leur manière de traiter artistiquement le corps intime subissant de la violence, qu'elle soit systémique, sexuelle ou symbolique.

Dans le « Chapitre 1. La recherche-création : problématique, méthodologie et concepts-clés », je dresse le portrait des avenues théoriques et j'expose le sujet de ma thèse. Je transcris les questions de recherche qui m'ont guidée, de même que la méthodologie et le cadre conceptuel et théorique. Dans le « Chapitre 2. L'art de la transgression de la frontière spatiale », j'aborde la question de la frontière spatiale et des formes d'art contemporaines qui s'intéressent au contexte social et territorial de l'œuvre. Je cerne des approches artistiques qui ont pour but d'infiltrer l'espace public et de parcourir les frontières. Au cours du « Chapitre 3. Performance du corps brisé et déshumanisé », je parle des modes d'expression de l'art performance et sa manière d'aborder les frontières sociales et la déshumanisation, par la mise en scène du corps-frontière. Par le biais du « Chapitre 4. Transcrire le corps et la mémoire à travers l'action artistique », j'expose le processus de création entourant les projets d'action artistique sur le terrain de la recherche. J'évoque trois laboratoires de création : *Minorité invisible*, *Ma robe et le vent* et *Mosquée- glise*. Dans le « Chapitre 5. Synthèse de la recherche-création –   la découverte de la liminalité et de la représentation alternative du corps », j'effectue un retour afin de rassembler et réfléchir les notions abordées dans le cadre de cette thèse. J'établis ainsi un ultime lien entre les explorations artistiques de la frontière et des différents concepts théoriques.

1. LA RECHERCHE-CRÉATION : PROBLÉMATIQUE, MÉTHODOLOGIE ET CONCEPTS-CLÉS

Le présent chapitre expose le sujet ainsi que le cadre conceptuel et méthodologique de ma thèse entourant l'étude du corps-frontière. Au cours de ce premier chapitre, j'élabore le sujet de recherche, la problématique, l'hypothèse, de même que le cadre conceptuel et théorique. Conséquemment, j'aborde les méthodologies de recherche et les approches à la création ayant guidé la réalisation des différentes étapes de l'analyse théorique et de la réalisation artistique.

1.1 *Sujet de recherche*

La thématique principale de la recherche et de la création de ce projet doctoral est la question des frontières inhérentes à l'environnement social de l'individu et leur impact sur la corporalité. Zone intermédiaire (*interzone*) entre l'espace public et l'espace privé, le corps agit aussi comme façade de l'individu. Le corps est interface – un habitacle affrontant l'habitat, au sens où il représente l'intimité du sujet et sert de véhicule dans les relations avec l'environnement spatial et social. Des mesures ou comportements conventionnés par la société et certaines institutions peuvent avoir comme effet de limiter la liberté du corps d'autrui. Ces mots d'ordre visent parfois à réguler les comportements et la présence. En bout de ligne, ils catégorisent le sujet et limitent ses rapports avec la sphère publique. Pour fonctionner, le corps social devient également un lieu de répression des envies et des libertés du corps intime³. Une entente tacite – sorte de contrat social – entre les membres du corps social (les individus) permet sa pérennité. Comme l'affirme Foucault : « Pendant que

³ Le concept de *corps social* est intégré à travers ma recherche théorique. Tout comme chez Foucault, il agit comme métaphore de la société. Chaque individu (cellule) ferait fonctionner les organes (institutions). Il s'oppose au concept de *corps intime* qui, lui, est le lieu du déploiement de l'individualité (pensées, émotions, intériorité, comportements intimistes) et de la sphère privée.

les juristes et les philosophes cherchaient dans le pacte un modèle primitif pour la construction du corps social, les militaires, et avec eux les techniciens de la discipline, élaboraient les procédures pour la coercition individuelle des corps⁴. »

Des corps individuels sont, dans certains cas, poussés à s'exclure du corps social, entité représentant la vie collective, la sphère partagée avec d'autres individus. Ce phénomène peut aussi être imposé de manière plus insidieuse, par différents codes déterminés par le politique (lois écrites et non écrites), par un environnement urbain mésadapté ou par des zones sociales marquées politiquement et socialement. La relation avec l'espace public, comme lieu de rencontres et d'exercice de la vie en société, est ainsi source de certains types de frontières, de limitations. De ce fait, nous pouvons identifier les frontières marquant nos sociétés non seulement comme des marqueurs géographiques – ces frontières traversées par les migrants – mais aussi comme des zones d'exclusion (sociales, politiques, économiques, culturelles). Elles deviennent ainsi des marqueurs sociétaux qui soulignent l'altérité de certains groupes ou individus.

Les frontières sociales sont multiples et comportent de nombreuses répercussions sur les individus, leur corporalité et leur milieu de vie. Les frontières existent dans l'environnement et dans le tissu urbain et elles se retrouvent, notamment « entre les pauvres et les personnes déplacées et la classe moyenne ou riche vivant dans la ville. [...] Les frontières ne sont donc pas des choses concrètes pouvant être géographiquement localisées dans n'importe quelle zone, mais une vaste catégorie de concepts et d'expériences⁵ ». Suivant le sens de cette affirmation, les frontières dans le monde seraient des limites socialement et institutionnellement construites. Les mouvements des êtres humains seraient soumis à des barrières sociétales, en plus des barrières spatiales, qui encadreraient leur mobilité et leurs actions.

⁴ Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975, p. 171.

⁵ Traduction libre de : « *These borders are between the poor and displaced people and the middle or upper class people living in the city. [...] The border is not a physical thing localized to any geographical area, but a broad concept and experience.* », Hannah Joy Falk, *Border Crossing and Migration in Latin American Art* Border, [En ligne], Automne 2011, <https://www.uoguelph.ca/arts/sofam/bordercrossings-and-migration-latin-american-art>.

Mon intérêt en tant que chercheuse se concentre sur la problématique de l'être humain dont le corps individuel doit se soumettre à l'autorité. Je cherche à saisir de quelle façon l'expérience d'un corps intime opprimé peut se symboliser par la performance ayant lieu dans l'espace public. Tout spécialement lorsqu'il réclame une liberté d'action et de représentation, pour éviter de se fondre dans un corps social standardisé et contrôlé. Une partie de ma démarche consiste à observer l'individu et son corps en situation d'exploration des zones frontalières intrasociétales. Je souhaite connaître et mettre à l'épreuve artistiquement les mécanismes individuels qui agissent et interagissent avec le territoire (aménagé et conventionné) qui, dans certains cas, marginalisent le sujet. Face à cette problématique du corps et de son impossible communication et réalisation de la liberté spatiale et sociale en raison des frontières, je sonde le potentiel d'affirmation individuelle déployée par la présence et par l'expression artistique. Et ce, en faisant appel aux différentes formes de l'art action permettant de composer avec le corps social et ses caractéristiques.

La réalisation d'un espace-temps alternatif, créé par l'entremise de divers médiums à caractère performatif, peut transformer le rapport à soi et à l'autre. Le temps et le lieu de la performance peuvent être vus comme des zones de transition (négociation spatiale) : un processus de résistance, d'affirmation et d'élaboration d'une parole symbolique. Le sujet au corps-frontière pourrait faire évoluer son état de dépossession et d'exclusion sociale par la mise en actions et en paroles. Il matérialiserait alors, grâce à certains discours entourant la corporalité et sa situation sociale, une communication privilégiée avec l'espace public. Le corps-frontière ne serait donc plus un corps confiné et codifié, en transgressant par le geste et la parole ladite limite – qu'elle soit politique ou idéologique (contre-discours, postcolonialisme), esthétique (aspects performatif et interartistique) et communicationnelle (interaction artiste et public, échanges culturels ou métissage, discours critique).

Je souhaite, par le biais de l'expérimentation artistique, prendre en compte les différentes frontières spatiales, corporelles et discursives à travers la création. Il s'agit de voir dans quelle mesure la pratique artistique peut aborder ou surmonter les codes imposés par l'État, les institutions et la société. Je sonde les méthodes de l'agir poétique et symbolique, pour

transformer le territoire partagé collectivement (espace artistique et espace public) : théâtre de l'hybridité et de la médiation interculturelle, multiples références disciplinaires. Le concept du corps et communication entre la sphère privée et la sphère publique qui m'intéresse relève donc du corps hors norme, souvent marginalisé par l'hégémonie discursive, par ces discours présents dans la culture de masse ou émis par le pouvoir. Je compte ramener des discours issus de la marge (sous-cultures) vers le centre (la culture dominante).

J'aborde le potentiel de la poétisation pour réaffirmer symboliquement corps de l'individu socialement exclu, dans une perspective d'autonomisation, de pouvoir d'agir et de libération de la parole individuelle (de l'intime). Plus précisément, j'expérimente et rends manifestes différentes possibilités allouées au sujet opprimé et à l'artiste pour s'allier afin d'exposer, contrer et transgresser des limitations socialement imposées par la culture dominante. Le corps-frontière deviendrait un corps au potentiel performatif qui, par la parole, le son ou l'image, peut déjouer les rites d'évitement et les codes oppressants présents dans l'espace public (mis en place par la société et les institutions).

1.2 Problématique

Dans le cadre de la présente recherche-crédation, le potentiel de création d'une *identité narrative*⁶, ainsi que d'une réaffirmation symbolique de la corporalité, font l'objet d'une recherche théorique et d'une exploration à caractère performatif. Plus précisément, mon principal objet d'étude est le corps intime et le rapport qu'il peut entretenir avec le territoire collectif, par le biais de la communication interpersonnelle et l'élaboration d'un discours poétique (sphère privée de l'individu à travers la sphère sociale). Je cherche à exprimer et

⁶ Le concept d'« identité narrative » est défini par Paul Ricœur comme « la sorte d'identité à laquelle un être humain accède grâce à la fonction narrative ». L'identité narrative est, en ce sens, un récit de soi et une manière de raconter où s'entremêlent l'histoire, l'autobiographie et la fiction. Voir Paul Ricœur, « L'identité narrative », *Esprit*, n° 140/141, juillet-août 1988, p. 295.

comprendre la spécificité du sujet hors norme, qui nécessite de s'affirmer symboliquement et socialement contre des pouvoirs institués.

Le corps-frontière est, en quelque sorte, victime d'une scission symbolique, voire d'une discordance entre le corps intime et le corps social. Dans cette thèse, je confronte les deux visions de la corporalité : celle de l'intime et celle du social. La réalité du corps intime est celle qui se déroule dans la vie privée. Il est le point de rencontre entre l'intériorité (imaginaire, émotions, savoirs, pensées, pulsions) et l'extériorité (culture, société, politique, espace public) de l'être humain. Le corps intime est en fait un maillon, voire une cellule du corps social (corps métaphorique représentant la société). Le corps social est le corps de la sphère publique, formée de tous les corps intimes qui entrent en interaction et agissent ensemble.

Le sujet qui fait *frontière* est en position de marginalisation ou de *liminalité*⁷ sociale. Son droit à disposer de l'espace (par son existence et sa présence) et son droit d'accéder pleinement à la vie sociétale – de s'inscrire dans le temps présent et la mémoire collective – sont restreints. Par les limitations sociales, économiques, politiques et communicationnelles qu'il subit dans son quotidien, le positionnement de ce corps est celui de la frontière, celui de la marge, de la limite entre l'acceptation et la non-acceptation. Pour les individus détenteurs du pouvoir et faisant partie de la culture majoritaire (contrôlant les discours), ce corps-frontière peut être un élément socialement indésirable : il inspire parfois la crainte, le dégoût, le jugement. Ce corps est marqué par l'altérité et, puisqu'il est qualifié de manière péjorative, par des discours dominants et autres représentations collectives⁸.

⁷ Ce concept théorique attribuable entre autres à l'ethnologue Arnold Van Gennep (1960) sera défini à la section 1.4.1.1 : Le corps en état de liminalité.

⁸ La notion des « représentations collectives » a été d'abord élaborée par Émile Durkheim puis reprise entre autres par Serge Moscovici. Elles composent les conceptions mentales qui sont transmises du collectif vers l'individu, comme la religion, la science, la mythologie, l'idéologie, etc. « En fournissant une interprétation du monde physique et du monde social, les représentations collectives assurent l'emprise de la société sur l'individu. » Voir Isabelle Danic, « La notion de représentation pour les sociologues. Premier aperçu », *ESO Travaux et documents*, Université de Rennes II, n° 25, décembre 2006, p. 29.

Le sujet en situation de minorité sociale et de vulnérabilité discursive est parfois qualifié d'anormal ou de monstrueux, phénomène relevé notamment chez Foucault⁹. Ce corps fait *frontière*, car il est limité dans la sphère publique : il demeure parfois totalement invisible, évité, ou encore, il est rendu *ultravisible* par le discours dominant et l'attitude négative envers lui. Ce corps est disposé à la marge des rapports sociaux par les regards, les interactions et les discours qu'il subit. Il est victime de certaines formes de violence symbolique résultant des rapports de forces inégaux présents au sein de la société : pouvoir détenu par des individus privilégiés, par des groupes dominants ou des institutions politiques. La frontière serait l'effet de plusieurs éléments de violence symbolique et de l'exercice d'un pouvoir biopolitique visant le contrôle du corps intime, voire son effacement, à travers le corps social.

En lien avec cette limitation sociale et discursive de l'individu, je distingue des moyens d'élaborer un contre-discours vis-à-vis de la culture dominante. C'est cette façon de contourner les différents mécanismes de la frontière – également mécanismes de violence symbolique – qui est explorée et théorisée dans cette thèse en recherche-crédation en utilisant l'art action. Ainsi, à travers les démonstrations théoriques et pratiques conjointement présentées dans la thèse, j'envisage de placer les concepts de limites intrasociétales au centre d'un processus de poétisation du corps et son environnement. Pour atteindre cet objectif, mon principal médium artistique est l'art action auquel se greffent différents médiums complémentaires, notamment l'art audio et les pratiques relationnelles.

J'entrevois la mise en action corporelle et artistique des récits de l'intime et du collectif et la réalisation d'un discours, ou plutôt d'un contre-discours, comme manière de déjouer certaines normes liées à des facteurs d'exclusion sociale ou à la stigmatisation identitaire de la personne (genre, culture, orientation sexuelle, handicap, classe sociale, etc.). À travers la théorisation de quelques expérimentations artistiques, je questionne certains aspects d'une pratique performative ayant pour cibles les limites sociales et spatiales – particulièrement les limites symboliques : normatives, discursives et représentatives – présentes dans la vie

⁹ Michel Foucault, « Les anormaux (1974-1975) », *Le Foucault électronique édition 2001*, [En ligne], <http://ekladata.com/a5J-kPD0FAZwSKkLJzNbvFa1Jw/Foucault-Michel-Les-Anormaux-1974-1975-.pdf>, page consultée le 6 mai 2014, p. 32.

humaine. Je cherche à montrer et à incorporer symboliquement ces mécanismes sociétaux responsables des préjugés ou de l'exclusion, et qui se matérialisent dans l'espace public.

À partir d'exemples puisés au sein de ma pratique artistique et dans celles de certains performeurs professionnels dont les démarches artistiques et thématiques m'inspirent¹⁰, je parcours les moyens de résistance possibles qu'offre l'art performance en tant que stratégie de désarmement des différentes codifications et normes sociales, différentes fonctions des lieux (limitations). Par ailleurs, l'acte de traversée sociale et spatiale pourrait agir comme tentative de subversion vis-à-vis de la norme sociale et les mécanismes symboliques qui s'y rattachent. Le potentiel du discours performatif à engendrer une prise de conscience sur la corporalité et l'identité serait propice à désamorcer des formes de violence symbolique socialement implantées (discours hégémoniques, la représentation sociale, les rites normatifs culturels et sociaux, l'évitement ritualisé).

J'investis théoriquement et artistiquement un processus visant une compréhension de la corporéité limitée par le pouvoir et placée dans un rapport dominant/ dominé, dans la culture et le territoire. Cette recherche-crédation représente la possibilité de revaloriser symboliquement et socialement, d'inscrire l'existence de la frontière dans l'histoire partagée collectivement. Autrement dit, je veux permettre au corps de s'exprimer en forgeant un espace performatif, en développant un espace-temps dédié à une expression corporelle et verbale. Je recherche les composantes possibles d'une réaffirmation du sujet au corps intime divergent de la majorité, dans sa relation (communication) avec le corps social et l'espace public. L'art action, à l'instar d'autres pratiques artistiques actuelles, accorderait l'opportunité à l'artiste et aux individus qui l'accompagnent dans sa démarche (sujets dans l'art relationnel ou la médiation artistique) d'exposer, de critiquer et de dépasser les frontières. L'objectif de cette démarche est de parler des limitations corporelles, sociales, territoriales, culturelles et idéologiques qui balisent les espaces collectifs du quotidien.

¹⁰ Ces performances ont été sélectionnées comme fond d'analyse pour cette thèse car elles abordent des moyens artistiques de contester le corps social, l'institution et autres organes hégémoniques. En abordant des thématiques telles que la déshumanisation et le contrôle social, les performances choisies pour le corpus sollicitent aussi l'empathie du spectateur et son éveil sur certains faits sociaux opprimant le corps intime et sa liberté.

En ce sens, je désire m'imprégner de l'expérience du corps intime pour bâtir une poétisation performative qui s'inscrit à travers le corps social. Je veux ramener les discours issus de la marge vers le centre et ainsi espérer *réhumaniser* un corps social déshumanisé, un espace public désincarné symboliquement.

1.3 Questions de recherche

Question principale

La question principale de mon projet de recherche-crédation est la suivante : *comment le corps-frontière peut-il réhumaniser l'espace public à travers une pratique artistique à caractère performatif ?*

Questions secondaires

Parallèlement à cette orientation principale, je souhaite établir les fondements de l'art de la transgression de frontières inhérentes au statut du corps dans la société afin de déterminer les types d'influences que le corps hors norme et l'établissement de contre-discours détiennent sur la création artistique, particulièrement dans le contexte de l'art action. Conséquemment, la première question secondaire de ma recherche se formule ainsi : *par quels moyens l'action performative parvient-elle à contrer symboliquement les limites discursives et spatiales imposées par la culture dominante et s'imposer en tant qu'acte de transgression ?* Par ailleurs, en lien avec ces formes de frontières sociales du corps et son potentiel de transgression, j'explore les possibilités de l'art de la performance dans l'élaboration d'un processus d'affirmation du corps intime à travers le corps social. Ainsi, les autres questions qui guident mon travail sont les suivantes : *de quelle manière est-il possible pour le chercheur de comprendre et pour l'artiste d'exprimer, de traduire et de composer un contre-discours sur l'expérience corporelle et sociale de la limitation sociale*

(liminalité) ? Quelle est la relation entre le corps performatif, les frontières sociales et son milieu de vie (société et territoire) : quel rapport l'art entretient-il avec le lieu, sa fonction et la mémoire qui s'y rattachent ? Comment la mise en relation artistique avec le territoire s'inscrit-elle dans une optique de trace mémorielle, d'élaboration d'un temps distinct et d'un discours sur la dépossession du corps intime ? Comment ce temps distinct performatif crée-t-il la poétisation de l'expérience d'exclusion sociale et comment parvient-il à établir un récit personnel alternatif (une narrativité identitaire ou une intimité discursive) ?

Pour répondre à ces questions, je tiens compte de la performativité du corps et de son environnement social (espace public), tous deux lieux d'un processus d'échange, de réalisation collective et identitaire, d'élaboration d'une autre temporalité et d'un discours alternatif. Je questionne le corps comme vecteur de transgression sociale, de relations diverses avec l'espace public.

Dans cet horizon de recherche, l'une des visées de ma recherche-crédation est de *réhumaniser* un espace urbain déshumanisé par les mécanismes de pouvoir, un espace public marqué par le non-lieu et, normalement, exempt de toute communion sociale ou intime prolongée. Cet espace public, par la performativité et la représentation de discours de la marge, est dorénavant investi collectivement et performativement et devient empreint de vecteurs communicationnels et artistiques. La performativité du corps et la monstration des frontières sociales tendraient à créer une autre mémoire, des dialogues décroisonnés et des représentations alternatives. La mise en discours et la représentation alternative du corps développeraient un espace de transgression et d'affirmation identitaires, permettant de sortir le sujet opprimé de son état de marginalisation. Le corps-frontière se libérerait alors des frontières engendrées par la société, les institutions et l'État. Et ce, en prenant en charge sa propre définition transfrontalière identitaire : une affirmation de sa liminalité sociale ou de son hybridité culturelle.

1.4 Cadre conceptuel et théorique

L'élément central du cadre conceptuel de cette recherche-crédation demeure le concept de somatisation de la *frontière*. Au sein de ma théorisation et mise en pratique artistique des différentes limitations de la corporalité de l'individu, il importe de différencier les frontières sociales qui pourront être rencontrées pendant l'exploration artistique. Ainsi, les mécanismes de contrôle du corps qui ont cours dans la vie collective constitueraient ce que nous appelons les *frontières sociales*. Par différents modes de mise en discours et de représentations symboliques, ces frontières peuvent faire corps et évoluer en différents espaces de réflexion et de communication. Au sein du cadre théorique explicité ci-dessous, je ferai état de la manière dont l'espace public influence la corporalité. Dans ce même ordre d'idées, je définirai la façon dont l'espace performatif peut devenir un espace-temps alternatif, un espace au potentiel performatif ou poétique, lorsque libéré des contraintes institutionnelles et politiques. Le corps, comme acteur de la géographie sociale, détiendrait un rôle de marqueur identitaire, et en même temps, un potentiel de changer l'espace, changer sa représentation, de même que d'exercer sa liberté communicationnelle.

1.4.1 Cadre conceptuel : Les frontières sociales

Le schéma ci-dessous (cf. figure 1) couvre les différents types de frontières qui peuvent influencer le tissu social. Au cours de la recherche-crédation, certaines de ces frontières seront couvertes de manière non exhaustive, à travers la poétisation de leur relation avec le corps-sujet. Dans cette conception étendue de la frontière, on comprend que les frontières sont des éléments importants de la vie humaine qui servent parfois à baliser le rapport avec la société et l'environnement. En ce qui a trait au concept de frontière sociale, Georg Simmel émet le postulat suivant : « Toute frontière est un évènement psychique ou plutôt psychologique¹¹ ». Il précise, « La frontière n'est pas un fait spatial avec des conséquences sociologiques, mais un fait sociologique qui prend une forme spatiale.¹² » Cette affirmation

¹¹ Georg Simmel, *Sociologie : Études sur les formes de la socialisation*, Paris, Presses Université de France, 1999 [1908], p. 610

¹² *Ibid.*, p. 65.

permet d'entendre que les frontières spatiales, ces frontières tangibles, seraient en fait la résultante de frontières intangibles (immatérielles). Ainsi, une frontière géopolitique, comme celle entre les États-Unis et Canada, aurait aussi des répercussions sur les frontières psychologiques, symboliques, identitaires et institutionnelles, etc.

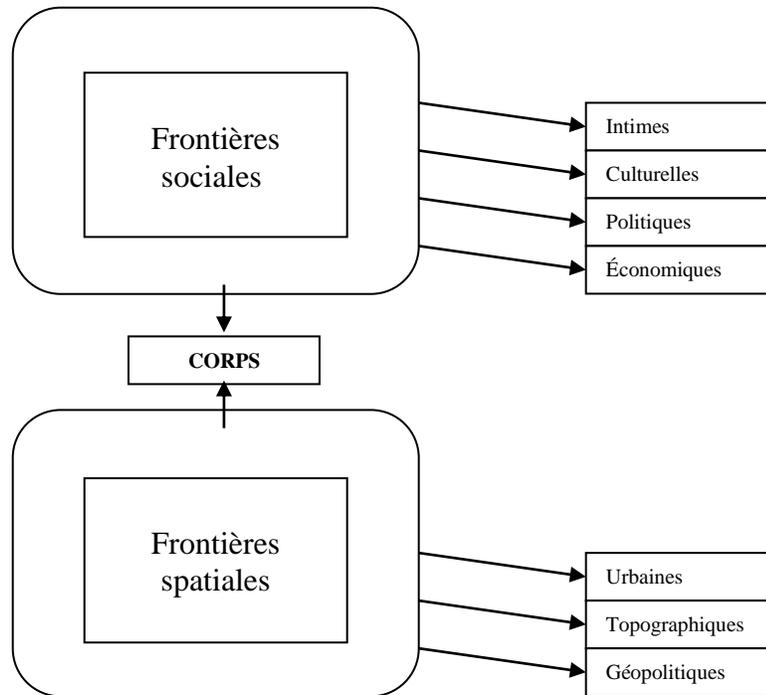


Figure 1 : Schéma des différentes frontières quotidiennes pouvant marquer le statut du corps

Ces frontières se manifestent sous différentes formes : elles sont présentes au niveau sociétal de manière implicite et explicite. Certaines limitations prennent des formes matérielles et concrètes puisqu'elles sont la résultante de faits territoriaux, urbains et géopolitiques. D'autres frontières, plus immatérielles, donc invisibles, surgissent malgré nous dans la vie collective. Ces limitations sont faites de rapports de pouvoir invisibles, de discours, de codes sociaux ou légaux, d'éléments culturels ou identitaires. Pour Bernard Reitel, il existe deux types de frontières dans le monde, que seule la traduction en langue anglaise permet de différencier : « Deux définitions de la frontière semblent donc coexister : l'une a une dimension culturelle et sociale et est exprimée par l'anglais *frontier*

et l'autre a une dimension plus politique (frontière d'État) et est traduite par *border* ou *boundary*.¹³ » Il ajoute que la frontière est un élément qui marque l'espace-temps. Puisqu'elle contraint le mouvement et le corps, la frontière est un élément qui fait rupture, sépare les objets entre eux. La frontière comble donc selon lui trois aspects du vivre-ensemble, soit une « dimension politique », une « dimension symbolique » et une « dimension matérielle¹⁴ ».

Selon le schéma présenté ci-dessus, il existe deux types de frontières : celles qui sont de nature sociale ou les autres de nature spatiale. Ces deux catégories de limitations influencent la corporalité de l'individu. Loin d'être totalement indépendantes, ces frontières s'influencent et contribuent à forger la trajectoire et les discours relatifs au corps social. Elles sont aussi non-inclusives : chaque frontière peut donc être directement reliée à plusieurs autres frontières, qu'elles soient spatiales ou sociales. En ce qui a trait aux frontières sociales, les *frontières intimes* relèvent des frontières psychologiques et identitaires. Les frontières psychologiques sont propres à l'état mental et émotionnel des individus : angoisses, craintes, etc. Les frontières identitaires relèvent de l'identité individuelle, propre au rapport sociétal qu'entretiennent le corps intime et ses caractéristiques : le genre, la sexualité, l'origine, le statut social, etc. Les *frontières culturelles* sont des frontières relatives au langage et au discours (notamment aux limites discursives), à la culture et aux traditions. Les *frontières économiques* sont toutes les frontières relatives au marché, au système économique en place et au rapport social basé sur les moyens financiers (classe sociale / propriété). Les *frontières politiques* sont celles qui relèvent des structures politiques et juridiques, du fonctionnement étatique, idéologique et administratif, ainsi que des cadres légaux.

En ce qui concerne les frontières spatiales, les *frontières urbaines* sont relatives à l'architecture, à la planification urbanistique, à la construction des maisons, des quartiers, des villes ou des routes, ainsi que toutes autres infrastructures. Elles délimitent aussi les espaces d'ordre privé et public (p. ex. intérieur ou extérieur des maisons). Les *frontières*

¹³ Bernard Reitel, « La frontière », *Hypergéométrie*, [En ligne], <http://www.hypergeo.eu/spip.php?article16>, page consultée le 3 avril 2015.

¹⁴ *Idem*.

topographiques sont en lien avec la morphologie terrestre : fleuve, montagne, falaise, rocher, etc. Les *frontières géopolitiques* sont des frontières présentes sur le terrain et servant à délimiter la fin et le commencement de différentes administrations régionales ou étatiques.

Comme je l'ai énoncé précédemment, en référence à la pensée de Simmel, les frontières spatiales sont tributaires des frontières sociales. Par exemple, la propriété qui est une frontière urbaine est aussi liée à la frontière économique. En soi, si toutes les frontières spatiales dépendent de frontières sociales, toutes les limitations seraient déterminées par de petites ou grandes hégémonies. Les hégémonies sont des systèmes de domination culturelle, politique et sociale imposés par une classe ou plusieurs classes dirigeantes. L'hégémonie se définit comme : « [L]'exercice d'un leadership intellectuel et moral qui prétend représenter l'intérêt universel et qui s'étend au système interétatique. La priorité aux fondements idéologiques et culturels explique le comment du consentement et de la participation des groupes subordonnés à des classes dominantes prétendant les représenter.¹⁵ »

Ma recherche à travers la création vise à contrer les hégémonies sociétales, qui forment des frontières invisibles et visibles pouvant affecter les individus et les marginaliser. De ce fait, les limitations agissent au sein des espaces collectifs jusque dans la sphère privée, voire la corporalité de l'individu. Je sonde, par la recherche théorique et l'action artistique, la situation d'autrui, susceptible de subir au quotidien le discours hégémonique. Le corps-frontière serait la matérialisation corporelle des frontières sociales. L'action performative a comme potentiel de forger des mécanismes d'expression qui impliquent la parole et le corps. Je m'intéresse à la représentation des frontières sociales, à une intégration artistique (corporelle et discursive) des hégémonies, comme forme de contre-pouvoir. Je cherche à constater et à poétiser la façon dont les corps réagissent et s'expriment par rapport aux différentes formes de frontières présentes dans le quotidien de l'être humain. Je confronte

¹⁵ Alex Macleod, Evelyne Dufault et F. Guillaume Dufour, *Relations internationales : Théories et concepts*, Outremont, Athéna, 2004, p. 99.

ces frontières intrasociétales qui influencent la corporalité et j'aide à forger une représentation antihégémonique de l'Autre.

1.4.1 Le corps en état de liminalité

Le corps est un territoire au sens allégorique. Il est cet espace nomade qui symbolise tout d'abord la frontière entre le Moi et l'Autre. Le *Sôma*¹⁶, enveloppe de chaire individuelle, est la frontière du territoire intérieur, de la pensée intime et des émotions : il est le lieu de l'intimité. Le corps intime détient une identité propre à l'individu pour la conception du corps en tant que sujet. Il se définit aussi par son action, ou son incapacité d'action (frontière). Jacques Fontanille indique qu'« [i]l s'agit alors de l'expérience spécifique du corps propre en tant qu'enveloppe sensorielle et psychique, en tant que pellicule, frontière et membrane qui sépare et qui met en communication le moi et le monde pour moi¹⁷ ». Le corps-frontière peut qualifier le corps intime du sujet limité par le politique et toutes ses formes de domination sociale (identitaire, culturelle, sexuelle, territoriale), résultant à une étiquette, des préjugés, une divergence de la norme sociale.

Corps et sujet se confondent, tel que le suggère Michela Marzano dans *Philosophie du corps* : « L'expérience quotidienne du corps brouille la distinction du sujet et de l'objet, parce que le corps de l'homme est à la fois un corps-sujet et un corps-objet, un corps que l'on "a" et un corps que l'on "est"¹⁸ ». Selon cette acception, *corps*, *sujet* et *personne* liminaux peuvent se regrouper sous la dénomination de corps-frontière, bien que certaines distinctions s'avèrent parfois nécessaires, soit pour distinguer, d'un côté, le corps comme interface avec l'espace, centre de l'action et vecteur sensible et, de l'autre côté, la personne – comme conscience, subjectivité, mémoire. Cette vision vient actualiser celle de

¹⁶ Le *Sôma* en grec signifie « corps ». Le concept de somatisation dont je tiens compte dans ma recherche théorique relève de l'incorporation consciente et non-consciente des frontières sociales chez le sujet opprimé.

¹⁷ Jacques Fontanille, *Soma et Séma : Figure du corps*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2004, p. 125.

¹⁸ Michela Marzano, *Philosophie du corps*, Paris, Presse Universitaires de France, 2009, p. 7.

théoriciens comme Henri Bergson, qui distingue le *moi-superficiel* (le corps) et le *moi-profond* (le sujet/ la personne) dans son ouvrage *Matière et mémoire*¹⁹.

La théoricienne et poète Gloria E. Anzaldúa est l'une des premières à introduire le concept métaphorique du corps humain comme territoire frontière, comme entité politique spatiale à part entière. Pour Anzaldúa, le corps est un territoire qui se partage entre le monde visible et invisible : il est chair et réalité physique, mais il est aussi à la fois culturel, spirituel et rituel. Dans certaines cultures disposant d'une croyance de l'au-delà et de l'âme, l'enveloppe corporelle est le lien entre l'individu mortel et un cosmos, l'infini. Dans la conception de cette théoricienne, le corps-frontière dispose aussi d'un poids politique, puisqu'il est un lieu de rencontre entre plusieurs réalités, voire plusieurs identités. Le corps-frontière est donc celui du sujet postcolonial, métissé et hybride, qu'il soit femme, personne de couleur, homosexuel, transgenre, etc. Elle voit l'alliage entre le corps réel et le corps symbolique comme lieu de déploiement des consciences multipliées, véritable pont entre plusieurs univers, reprenant le terme de langue Nahuatl de *neplanta* qui signifie « terre du milieu » : « *Neplanta* est une terre inconnue, qui vit à travers cette zone liminale et veut aussi dire un état de déplacement constant – un sentiment inconfortable, même alarmant²⁰. » Selon ce point de vue, la liminalité du corps-frontière l'oblige à ressentir des émotions propres à un état de nomadisme identitaire.

Dans le champ de l'anthropologie, le terme « liminal » a été introduit notamment par Van Gennep pour parler de l'humain en situation de « rite de passage ». Il s'agit d'un corps passant en situation de frontière sociale symbolique et rituelle, en temps social partagé. Cette manière de parler de l'état d'entre-deux vécu par l'être humain, entre l'avant et l'après de la transition rituelle, a été élaborée notamment dans l'ouvrage de Van Gennep intitulé *The rites of passage*²¹. Elle a aussi été couverte par Richard Schechner dans

¹⁹ Henri Bergson, *Corps et matière. Essai sur la relation du corps et de l'esprit*, Paris, Presses universitaires de France, 1965.

²⁰ Traduction libre : « *Tierra entre medio* », « *Neplanta es tierra desconocida, and living in this liminal zone that means being in a constant state of displacement – an uncomfortable, even alarming feeling.* », Gloria Anzaldúa et AnaLouise Keating, *This Bridge We Call Home : Radical Visions for Transformation*, New York, Routledge, 2013, p. 1.

²¹ Arnold Van Gennep, *The rites of passage*, Chicago, University Press of Chicago, 1960.

*Performance studies : An Introduction*²², dans laquelle l'auteur a appliqué cette notion au monde de la performance. Plus récemment, on assiste à une réactualisation du concept de liminalité, principalement due aux phénomènes de globalisation et de migrations des populations. Le terme sert toujours à qualifier le corps confronté aux frontières sociales, celui qui est exclu temporairement de la masse. Cet entre-deux du corps est causé par son statut ou sa position sociale. La liminalité serait un espace intermédiaire, un état de non-lieu, entre l'acceptation et la non-acceptation par un groupe ou la société.

L'espace liminal est un espace mobile et muable qui suit le mouvement des populations. Comme l'indique Marie-Christine Fourny dans un article participant à l'adaptation de cette notion au contexte territorial contemporain :

Elle [la liminalité] caractérise, notamment en géographie, une étendue issue du passage et de la transition. Mais elle ne considère pas la seule dimension morphologique de zone frontalière intermédiaire : l'espace liminal est celui où se gère la relation et où se fixe le statut social de celle-ci. La liminalité permet de ce fait de saisir cette dynamique entre la forme spatiale de la frontière et la fonction frontalière de l'espace.²³

Ainsi, la frontière est un espace liminal qui affecte le corps qui la traverse. Les deux éléments partagent cet état de non-lieu : le corps est le véhicule qui permet à l'humain de traverser la frontière. Le corps transporte l'individu à travers cette *interzone*.

Fourny explique que la liminalité est toujours « un rapport dynamique à la norme²⁴ ». La frontière est un espace de négociation, de rapports antinomiques et de communication. Cet espace liminal frontalier est aussi un lieu fait de contraires, de dialogues entre les mondes opposés, des êtres humains se retrouvant territorialement ou socialement divisés, créant ainsi une situation d'altérité. La frontière comme territoire liminal est donc un espace fait de rapports dialectiques entre l'ici et l'ailleurs, entre le connu et l'inconnu, voire entre l'interdit et le permis. Les êtres humains liminaires contestent l'ordre établi, ils tentent de révolutionner, d'influencer le cours des choses. Ils nagent dans une zone d'ambiguïté

²² Richard Schechner, *Performance Studies : An Introduction*, New York/London, Routledge, 2013.

²³ Marie-Christine Fourny, « La frontière comme espace liminal », *Revue de géographie alpine*, [En ligne], n° 101, vol. 2, 2013, page consultée le 20 novembre 2015.

²⁴ *Idem*.

identitaire. À cet égard, Teodoro Patera indique que la contestation sociale passe par différentes formes :

Premièrement, dans un groupe social donné, un événement se produit, qui constitue une rupture dans les relations sociales, à cause de l'infraction d'une règle ou d'une coutume ; la deuxième phase est le véritable moment de crise, caractérisé par une forte tension et une aggravation du conflit, suivie dans la troisième phase par une tentative de réajustement qui donne lieu à une confrontation entre les parties en conflit, pour parvenir finalement, si cela est possible, à la réintégration dans le système social bouleversé par le conflit (mais on peut également arriver à une scission irrémédiable)²⁵.

Cette rupture événementielle est exactement celle que compose la performativité par la traversée de la frontière sociale ou spatiale. Dans cette acception, la frontière se définit par l'avènement d'un espace-temps particulier, qui surgit pour rompre le cours du temps social. La frontière bouleverse la tradition et les acquis sociaux, elle crée un état de partage où l'individu acquiert un caractère indéfini. Enfin, elle relève d'un caractère hybride, d'un statut partagé entre différentes temporalités (le passé et le futur). La frontière est donc un espace impliquant l'évènement symbolique : un temps transfrontalier qui renferme de multiples possibilités, autant négatives que positives. La frontière devient une occasion de se conformer à la pression sociale et la tradition, ou une opportunité de contestation. La crise engendrée par la liminalité peut inviter à rebâtir les codes des rituels sociaux. Le sujet peut choisir de renverser ainsi l'ancien système, celui qui faisait norme avant l'évènement perturbateur. La mise en performance du corps liminal peut donc être une opportunité de faire dialoguer l'ancien et le nouveau, dans un rapport dialectique et contestataire, pour établir de nouvelles règles sociales.

1.4.2 Rapport dialectique à la norme

De ces rapports dialectiques, ces échanges de perspectives opposées, se dresse la possibilité de comparer les discours, de les synthétiser afin de mieux comprendre les tenants et aboutissants de la frontière. Parce qu'ils sont faits de rapports sociaux, politiques,

²⁵ Teodoro Patera, « Liminalité et performance : de l'anthropologie de Victor Turner aux *Folies Tristan* », *Perspectives médiévales*, [En ligne], n° 35, 2014, mis en ligne le 01 janvier 2014, peme.revues.org/5025, page consultée le 6 janvier 2015.

individuels et médiatiques, les espaces frontaliers sont des endroits marqués par plusieurs discours : ils sont des lieux interdiscursifs. L'espace interdiscursif est le lieu « de référence à d'autres discours²⁶ ». La frontière – lieu où se trouve le sujet limité - est un lieu d'intersections, le point de rencontre formé entre l'émission et la réception de paroles provenant de différents espaces limitrophes. La frontière est, de ce fait, un lieu d'interférences multiples, où les discours se mêlent et s'entremêlent.

L'individu devient la cible, le lieu de l'émission et de réception de maints actes de langage concernant la situation sociale ou spatiale qu'il traverse. En ce sens, comprendre la condition du corps-frontière relève des approches dialectiques visant à comprendre les représentations collectives, puisque les multiples « représentations contribuent à la production de la réalité. La réalité existe ici, non comme donné naturel, atemporel, mais comme construction humaine, socio-historique.²⁷ » Ces représentations se retrouvent conditionnées aussi par les discours divergents ou convergents émis par ces sphères de la vie collective qui fondent l'opinion publique : pouvoir politique, médias, industrie culturelle, individus, etc. Erving Goffman parle à ce titre de « stigma » social, situation de l'individu marqué au fer rouge dans l'espace public, par sa différence, son rapport trouble à la norme (identité de la majorité). Il indique : « Les Grecs [...] sont à l'origine du terme stigma en référence à un signe corporel exposant quelque chose d'inhabituel et de mauvais à propos du statut moral du signifiant. Le signe était coupé ou brûlé dans le corps et avertissait que le titulaire était une esclave, un criminel, ou un traître – une personne affectée, polluée rituellement, à éviter, surtout dans l'espace public.²⁸ »

Jean-François Côté aborde la question des écrits de fiction et réflexions sur la frontière et ses représentations narrative et identitaire (le soi altéré par la frontière)²⁹. L'article traite du

²⁶ Liana Pop, *Espaces discursifs : Pour une représentation des hétérogénéités discursives*, Louvain/ Paris, Éditions Peeters, 2000, p. 17.

²⁷ Isabelle Danic, « La notion de représentation pour les sociologues », *op. cit.*, p. 30.

²⁸ Traduction libre de : « *The Greeks, [...], originate the term stigma to refer to bodily signs designed to expose something unusual and bad about the moral stratus of the signifier. The signs were cut or bunt into the body and advertised that the bearer was a slave, a criminal, or a traitor – a blemished person, ritually polluted, to be avoided, especially in public space.* », Erving Goffman, *Stigma : Notes on the Management of Spoiled Identity*, New York, Simon and Schustler, 1986, p. 1.

²⁹ Jean-François Côté, « Littérature des frontières et frontières de la littérature : de quelques dépassements qui sont aussi des retours », *Recherches sociographiques*, vol. 44, n° 3, p. 499-523.

voyage au cœur de l'œuvre littéraire dans une perspective qui peut aussi s'appliquer au contexte non fictionnel. Côté cerne les récits de la frontière qui « mettent nécessairement en cause la rencontre de l'altérité, et permettent peut-être aussi d'envisager la formulation d'une transformation de l'identité culturelle au sein des représentations romanesques³⁰ ». L'auteur cherche à comprendre comment la traversée du territoire et la quête d'interdits – l'idée de forger une contre-culture, un contre-courant – contribuent à la métamorphose intérieure du personnage, sa narration identitaire. Des romans *On the road* de Jack Kerouac à *Volkswagen Blues* de Jacques Poulin, Côté évoque le rapport entre l'identité et l'altérité mis en œuvre par l'image d'un corps parcourant la frontière et vivant la déroute territoriale. Il affirme : « ce qui agit ici, c'est bien la dialectique de la reconnaissance des consciences dans sa formulation hégélienne, mais dans les termes où cette reconnaissance va se jouer sur le plan symbolique de la traversée des frontières et de l'exploration d'un territoire inédit, par le récit de voyage³¹ ». Le fait de parler de la frontière, de s'y projeter et de la questionner met encore en lumière le rapport dynamique de la liminalité, de même que le fait que la frontière soit un lieu de discours incessants, dont les acteurs sont en constante redéfinition dans leurs rapports territoriaux et sociétaux.

Côté met en évidence la structure représentative interne et externe déployée par le narrateur-nomade pour lequel la description des frontières spatiales se résume à déterminer les frontières intimes, son identité propre. Au sein de cette littérature, la frontière est un élément implicite présent dans le discours et la réflexion interne. L'analyse de ce genre de récits, bien qu'ils soient du domaine de la fiction, permet de réfléchir l'espace comme un lieu d'échange discursif et représentatif où la frontière s'inscrit à travers le corps du personnage qui en fait une quête intérieure et identitaire, un rapport dialectique. Ce rapport dialectique entre la représentation territoriale et la représentation interne peut aussi intervenir à travers la création artistique où les discours déployés agissent de manière corporelle, verbale et poétique.

³⁰ *Ibid.*, p. 52.

³¹ *Ibid.*, p. 507.

Dans ces romans, la frontière spatiale est aussi une métaphore de la frontière intérieure des personnages en quête de sens. Ils abordent une dérive, une quête d'appropriation corporelle individuelle vis-à-vis du territoire extérieur. Cette perspective contre-narrative, qui prend en considération les récits anti-normatifs, peut aussi servir la création performative basée sur la réalité d'autrui. Ainsi, ces récits hors normes visent à changer le visage d'une histoire sociale hégémonique, sortir de ces discours bâtis par les dominants. Dans cette optique, il faut prendre en considération des narrations faites d'expériences d'individus et de communautés en marge. Comme le dit Molly Andrew, la dynamique contre-narrative est composée par « les histoires dans lesquelles le peuple parle et vit, ce qui offre une résistance de manière explicite ou implicite aux narrations identitaires dominantes.³² » La contre-narration s'oppose donc aux fondements culturels homogénéisants de la société et vise à affirmer la pluralité des identités individuelles. En ce sens, le corps qui vit la frontière (sociale ou politique), qui se raconte, qui parle de son expérience distincte, représente un procédé de résistance vis-à-vis de la norme sociétale. Plus précisément, il contribue à briser la rectitude discursive, la normalisation de l'espace public et l'assignation identitaire.

Si certains discours parlent de la frontière, ceux qui sont issus des institutions (c.-à-d. du centre) servent à la créer ou encore à renforcer son efficacité. Dans le contexte contemporain de migrations des populations et de la mondialisation économique, les frontières se ferment pour les humains et s'ouvrent pour les marchandises. Certaines frontières qui se perméabilisent aux échanges économiques deviennent plus opaques en ce qui a trait aux mouvements des êtres humains. Pour Louise Tassin, les institutions politiques qui délimitent le territoire contribuent non seulement à instaurer des frontières nationales, mais également à forger des frontières symboliques³³. L'auteure s'exprime sur la classification des sans-papiers, sur leur détention ou sur la rétention provisoire des immigrants à leur entrée sur le territoire européen. Elle parle des pratiques médiatiques et

³² Traduction libre de : « *The stories which people tell and live with offer resistance, either, implicitly or explicitly, to dominant cultural narratives.* », Molly Andrew, « *Counter-narratives and the power to oppose* », Molly Andrew and Michael G.W Bamberg, *Considering Counter-Narratives : Narrating, Resisting, Making Sense*, London, University of West London, 2004, p. 1.

³³ Louise Tassin, « D'une frontière à l'autre », *Hommes et migrations*, [En ligne], n° 1304, 2013, p. 51, <http://hommesmigrations.revues.org/acces.bibl.ulaval.ca/2639>, page consultée le 10 décembre 2013.

politiques occidentales en matière d'immigration comme étant discriminatoires, car elles participent à matérialiser la frontière géopolitique et sociale. L'assignation de statut à l'être humain en situation de liminalité territoriale et sa réclusion contribuent à la stigmatisation puisque, comme l'indique Tassin : « non seulement la structure impose des interactions quotidiennes entre des individus socialement distincts, mais les assignations ordinaires y sont en outre redoublées par des catégorisations institutionnelles qui, à long terme, prolongent la frontière physique par l'attribution de statuts – et donc de représentations – différenciés³⁴. » L'institution médiatique est aussi complice de l'institution juridique et politique dans ce procédé de dépossession identitaire, sociale et politique des corps. La frontière représentative du corps d'autrui contribue à accentuer le rapport dialectique. La représentation sociale du corps altéré s'allie aux mécanismes de pouvoirs et à la frontière géopolitique pour repousser l'Autre.

La frontière, créée par les discours et les procédés de marginalisation, est celle avec laquelle il me faut dialoguer. C'est cette frontière que je me suis proposé de contrer par le biais de mes œuvres artistiques. En ce sens, le rapport entre la culture dominante (culture hégémonique) et les sous-cultures (cultures occultées) ne peut se penser sans tenir compte des discours poussés en « périphérie » et leur rapport avec le « centre »³⁵. Il me faut penser les rapports dialectiques au sein de ma société, comprendre les lieux où se dressent les sociétés majoritaires et sociétés minoritaires. L'objectif est de déjouer différents acteurs sociaux oppressants et établir des représentations alternatives du corps intime en état de frontière sociale (périphérie).

1.4.2 Codification des corps dans l'espace public

Synonyme de territoire urbain partagé, l'espace collectif – appelé aussi espace commun ou espace public – est un espace symbolique, forgé par l'interaction entre de nombreuses paroles du pouvoir dominant, discours et narration et leur remise en question par des

³⁴ *Idem.*

³⁵ Alain Reynaud, *Société, espace et justice : Inégalités régionales et justice socio-spatiale*, Paris, Presses universitaires de France, 1981, p. 62.

individus en situation de résistance, de contre-narration. Cet espace, jugé comme étant nécessaire à la démocratie, est nécessaire à l'organisation de la Cité grecque, comme le conçoit la philosophe Hannah Arendt. Il s'agit d'un espace représenté sous le thème de *Polis* ou d'*Agora*, lieu de discussion et de prise de décision. Véritable rassemblement de citoyens, il peut servir à l'élaboration d'une société meilleure et du bien commun. Comme l'indique Arendt, l'espace public est le lieu de la démocratie, « l'organisation du peuple qui vient de ce que l'on agit et parle ensemble, et son espace véritable s'étend entre les hommes qui vivent ensemble dans ce but, en quelque lieu qu'ils se trouvent.³⁶ » Cet espace public, tel que l'exprime la pensée d'Arendt, marque la frontière présente entre la sphère privée de l'homme et la sphère publique. Plus précisément, l'espace privé comme l'endroit servant à l'exercice de la vie familiale et individuelle en opposition à l'espace public comme un lieu servant à discuter de l'avenir politique de la société, à communiquer entre citoyens. Dans notre société actuelle où la parole citoyenne est de plus en plus limitée et contrôlée (c.-à-d. interdiction de manifester ou d'occuper l'espace), l'espace commun est un espace dont l'ancienne vocation d'espace public est poussée en désuétude. Par conséquent, sa fonction démocratique est effritée. L'exercice du pouvoir n'est plus lié à celui de l'agora, mais se fait dans un lieu clos, loin de la plèbe. Dominique Wolton actualise le concept de « l'espace public » moderne, qui est désormais distinct de « l'espace commun ». « L'espace public » est un espace symbolique où est présente la parole et la discussion politique, « l'espace commun », quant à lui, est ce territoire physique socialement partagé et exploité collectivement par tous les citoyens³⁷. L'espace commun peut être un espace public s'il permet de créer une communauté, des facteurs d'autogestion collective, ainsi qu'une communication décisionnelle et sociale.

L'espace public est aussi un lieu d'exercice du pouvoir et le lieu de contrôle des corps. Selon les affirmations de Michel Foucault, le système en place dans l'espace public se donne un rôle de surveillance du corps individuel et met en place des mécanismes pour construire une « économie politique des corps³⁸ ». Autrement dit, des institutions telles

³⁶ Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Lévy, 1983, p. 258.

³⁷ Dominique Wolton, « Espace public », [En ligne], Centre national de recherche scientifique, <http://www.wolton.cnrs.fr/spip.php?article67>, page consultée le 20 janvier 2015.

³⁸ Michel Foucault, *Surveiller et punir : Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 2003, p. 33.

l'école et la prison opèrent afin de maintenir le contrôle, d'imposer une discipline au corps et de former les corps à l'obéissance par différents mécanismes comme des lois, des codes, des mécanismes de surveillance, une éducation (ou rééducation) du corps. Dans un système basé sur la prospérité économique, chaque corps a pour mission d'opérer une rentabilité et de se conformer au modèle de la réussite. Foucault dénote aussi que les mécanismes politiques, institutionnels et politiques produisent « une forme de pouvoir qui s'exerce sur la vie quotidienne immédiate [...], une forme de pouvoir qui transforme l'individu en sujet soumis à l'autre par le contrôle et la dépendance³⁹ ».

Le corps-frontière est ce corps non catégorisable qui dérange par l'impression d'incontrôlabilité ou d'insoumission qu'il dégage. Par son manque d'appartenance à une catégorie fixe et à une classe dominante, il est sous-représenté par les institutions politiques. Il voit son existence sociopolitique, celle vécue à travers le corps social, être limitée et codifiée. La corporalité de cet individu subit des rapports défavorables et peut souffrir d'une certaine aliénation vis-à-vis de la vie publique, de l'exercice de son droit à jouir d'un pouvoir ainsi que d'un poids démocratique. Souvent représenté négativement dans différents discours hégémoniques, ce corps est même parfois catégorisé, profilé, voire criminalisé. Le corps-frontière est présent dans nos sociétés, sous diverses formes : il peut être le corps du dissident politique, le corps du prisonnier, le corps du sans-abri, le corps de la femme violentée, le corps de l'exilé, le corps *racisé*, etc.

1.4.2.1 La frontière comme non-lieu

Le sujet réagit au « dispositif » d'oppression qu'il retrouve dans l'espace public : « Au-delà, ou à l'intérieur même de ce dispositif, se déploie une existence du corps-frontière qui, tour à tour, entend se libérer de la pesanteur des lieux et des préceptes auxquels il doit se conformer, puis retombe sous leur coupe.⁴⁰ » La frontière sociale qui soumet le corps est symptomatique d'un espace public qui serait absent de liens sociaux véritables entre les

³⁹ *Ibid*, p. 57.

⁴⁰ Nacira Guénif-Souilamas, « Le corps-frontière, traces et trajets postcoloniaux », *In* Achille Mbembe et al., *Ruptures postcoloniales*, La Découverte, Cahiers libres, 2010, p. 218.

individus, d'un manque de réels procédés de solidarisation et d'une consolidation collective. Dans l'espace public soumis aux lois économiques, non seulement toutes les trajectoires corporelles sont contrôlées, mais les rapports entre individus, s'ils ont lieu, sont soumis à des règles culturelles, sociales et politiques. Les échanges verbaux, nécessaires au développement d'un véritable espace public, sont contraints à un temps social influencé par la quête de rentabilité économique. Les rapports sociaux deviennent donc calculés et précis, ils sont soumis à une efficacité de mouvements et même à des objectifs dictés indirectement par le système.

Pour l'ethnologue Marc Augé, les diverses frontières de la « surmodernité » se définissent de manière physique (celles du territoire), mais aussi de manière structurelle et symbolique (classifications sociales, codes culturels, cadre légal). Chez Augé, la « surmodernité » est l'une des manières de définir l'époque contemporaine. Il s'agit d'une période où la mémoire collective et l'authenticité des liens sociaux s'effritent : « Voies rapides, échangeurs, aéroports, chaînes hôtelières aux chambres interchangeable, grandes surfaces ou stations-service, camps de transit des réfugiés... tous ces "non-lieux" surpeuplés, où se croisent en silence et s'ignorent des milliers d'individus, forment des parenthèses anonymes et sans jeu social⁴¹. » Dans le monde actuel qualifié de « surmoderne », Augé affirme que les frontières sont les résultantes d'un espace changeant et de multiples transitions. Le territoire, lieu de passage et de frontières, est en mutation et en constante redéfinition : « Il nous faut réaffirmer la frontière, cette réalité sans cesse déniée et sans cesse réaffirmée. En somme, elle se réaffirme sous des formes durcies comme des interdits et entraîne des exclusions. Il faut repenser la notion de frontière pour essayer de comprendre les contradictions qui affectent l'histoire contemporaine.⁴² »

L'idée de la « frontière » comme matérialisation du non-lieu, comme élément caractérisant de plus en plus l'espace urbain dans les sociétés actuelles, est un concept clé de mon projet de recherche-crédation. Cet espace, dont la fonction est celle du passage et de l'absence de relation humaine prolongée, sera exploré, communiqué et intégré dans des explorations

⁴¹ Marc Augé, *Pour une anthropologie de la mobilité*, Paris, Éditions Payot et Rivages, 2009, p. 15.

⁴² *Idem*.

d'art action. Si les précédentes définitions évoquent la frontière comme un lieu de changement, un lieu de rapports dynamiques avec la norme, les non-lieux pour Augé sont le stade révolu de cette négociation. Les non-lieux interviennent lorsque le dialogue est clos, lorsque la normalité ou les contacts prescrits et formels ont préséance et que la neutralité prévaut.

Chez Augé, les frontières sont des non-lieux, car elles obligent le corps à traverser rapidement, à s'identifier et se conformer. La frontière induite par le contrôle social marque l'espace public. Ce dernier, puisqu'il est marqué par la frontière sociale, n'est pas un environnement propice à la mise en valeur de soi ou de contacts prolongés entre les êtres humains. Les rapports entre les individus sur le territoire urbain, à l'instar d'autres lieux publics, se transforment en relations artificielles dépourvues de solidarité ou de compassion. La frontière devient un non-lieu par ses impacts spatiaux et sociaux : elle contribue donc à l'effacement de la mémoire et à une transmission limitée de la parole individuelle.

Le corps humain, en tant qu'interface sociale et zone de contact avec l'espace extérieur, partage aussi les caractéristiques de la frontière géographique et symbolique, si l'on reprend la définition de Marc Augé qui définit aussi le « non-lieu » comme « espace qui n'est ni historique, ni temporel, ni identitaire⁴³ ». Chez Marc Augé, le corps oscille entre lieu et non-lieu, entre l'anonymat et l'identité. À l'instar d'un territoire issu de la surmodernité, le corps est lieu de transformation : un lieu d'échange et de multiples trafics, comme le serait une frontière nationale. Le corps-frontière est un espace liminal, un corps dont l'autonomie s'effrite dans la sphère publique, un corps dont l'autodétermination et même l'exercice de ses droits et libertés sont parfois menacés. Le corps est déraciné, son pouvoir d'agir et d'autodétermination est réduit dans l'espace social.

Cette vision du corps comme lien social, présence physique et lieu de transition identitaire est évoquée par l'analyse de l'anthropologie corporelle selon David Le Breton. Pour cet auteur, le corps est un lieu de changement, un « chantier sans fin » et un lieu de définition,

⁴³ Marc Augé, *Non-lieux : Introduction à une théorie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, p. 100.

redéfinition et de frontières individuelles et collectives : « L'individu est le coauteur de son corps. Nos sociétés brisent la métaphysique qui faisait du corps une incarnation radicale et stable, un enracinement identitaire. [...] L'individu devient nomade de lui-même. Dans une société d'individus, le corps est le point ultime où se croise le sentiment de soi et, simultanément, le lieu où l'autre commence.⁴⁴ » Le corps, zone intermédiaire entre la vie publique et la vie privée, est aussi un espace de communication des émotions et des discours. À travers les relations et la vie en société, certains corps acquièrent une position de soumission aux normes sociales et deviennent des espaces intimes exclus, dont l'existence à travers la vie publique est limitée. Le corps est alors une zone aliénée dont l'identité propre et sa parole ne sont pas mises en valeur. Le corps-frontière, s'il se soumet ou se censure, est rendu anonyme et deviendra aussi la représentation vivante de ce non-lieu qu'est la frontière. Ce corps disposé en situation minoritaire, contrôlé, tente d'éviter les lieux de communication et l'espace public et il n'affirme pas son identité.

1.4.2.2 Somatisation de la violence symbolique

Dans cette quête de monstration pour saisir le corps-frontière performatif, il convient d'abord de définir notre conception du corps comme zone frontière ou, plus précisément, la façon dont se transcrit la norme et ce qui détermine la représentation dans l'espace public du corps qui se situe en marge. Le corps-frontière serait, comme je l'ai précédemment énoncé, un corps en transit entre la normalité et la marginalité.

Selon Antonio Guerci, le corps normal est celui qui fait partie de la norme, soit « la normalité comme *aurea mediocritas* ou comme appartenance au groupe de ceux qui ne sont ni stigmatisés ni stigmatisables⁴⁵. » Ainsi, le corps devient frontière en s'excluant volontairement, en se faisant exclure ou en n'ayant pas d'identité fixe. Le corps-frontière est un corps stéréotypé, ou qui ne correspond pas aux étiquettes de la normalité. Il est, avant toute chose, limité vis-à-vis du corps social – société en tant que corps – au sens où la corporéité devient trouble non pas dans l'intimité, mais dans la vie sociale. Le corps-

⁴⁴ David Le Breton, « Ingénieurs de soi : technique, politique et corps dans la production de l'apparence », dans *Sociologie et sociétés*, vol. 42, n° 2, 2010, p. 142.

⁴⁵ Antonio Guerci, *Normalité, norme, normativité. Anthropologie physique des corps autres*, Louvain-la-Neuve, De Boeck, 2007, p. 57.

frontière devient marginal pour une société qui tend à normaliser les corps et les circonscrire dans des catégories sociales et qui, de surcroît, favorise tacitement leur inclusion sociale ou leur exclusion.

C'est donc le rôle du corps-frontière en tant qu'objet social au potentiel interactionnel dans un espace public codifié qui m'intéresse pour cette recherche-crédation. En termes de corps en dehors des normes sociales, l'inscription du corps individuel en tant que corps-frontière peut se produire de différentes manières, principalement par les caractéristiques psychologiques, physiques, culturelles ou sociales. L'espace de la rue, au sortir de l'habitat intime de l'être humain (sphère privée), est le lieu de la vie publique, le lieu d'interactions sociales. Les réactions que suscitent le corps dans cet espace et les répercussions psychologiques ou émotionnelles provoquées par la rencontre avec l'autre dans ce lieu sont des éléments significatifs de la corporalité.

Le corps-frontière est aussi marqué par les gestes (langage non verbal) autant que par les paroles des membres de la société qui le contraignent (limites discursives). Le sujet en état de liminalité manifeste cet état de corps puisqu'il est étiqueté et marqué par un certain mécanisme de marginalisation orchestré de la part des vecteurs de pouvoir (concitoyens, institutions, marché, État). Ce système agit sur le plan symbolique : religion, culture, discours, représentation sociale et hiérarchisation. Cette sorte de pression tacite et invisible qui soumet le corps est appelée « violence symbolique » par Pierre Bourdieu.

Pour Bourdieu, la violence symbolique opère un rapport dominant/ dominé au sein de la société, où le sujet opprimé accepte malgré lui son infériorité. Il soutient : « La violence symbolique est cette coercition qui ne s'institue que par l'intermédiaire de l'adhésion que le dominé ne peut manquer d'accorder au dominant (donc à la domination) lorsqu'il ne dispose, pour le penser et pour se penser ou, mieux, pour penser sa relation avec lui, que d'instruments qu'il a en commun avec lui⁴⁶ ». Le dominant acquiert donc une sorte de pouvoir qui s'efforce de maintenir un ordre social. Il se crée alors une hiérarchisation où le dominant se place de manière pernicieuse en situation de supériorité. Les effets de la

⁴⁶ Pierre Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil, Collection Liber, 1997, p. 245.

violence symbolique se font donc ressentir jusque dans le corps des personnes socialement dominées, ce qui en fait indirectement une violence réelle (physique).

Tel que proposé par Gérard Mauger, la violence symbolique cause à long terme des dommages psychologiques et sociaux considérables. Cette forme d'agression, bien que symbolique, peut être considérée comme « une véritable violence sur ceux qui la subissent, engendrant la honte de soi et des siens, l'autodénigrement, l'autocensure ou l'auto-exclusion⁴⁷. » Cette forme de coercition du corps s'inscrit dans les rapports sociaux symboliques (communicationnels, spatiaux, discursifs) et produit une situation d'identification négative des sujets. Le corps de ces sujets subit un rapport de forces et est placé dans un état de frontière, confiné à un lieu symbolique socialement construit. La violence symbolique devient créatrice du corps frontière à travers la « somatisation des rapports sociaux de domination⁴⁸ ».

Cet état de domination de la société par rapport au corps est aussi présent dans la notion « d'habitus » chez Bourdieu. L'auteur entend l'habitus comme une pression sociale qui se fait ressentir sur le corps d'autrui : « L'habitus peut être considéré comme un système, subjectif, mais non individuel, de schèmes de perception, de conception et d'action communs à tous les membres d'un même groupe ou classe et qui constitue la préconisation de toute objectivation et aperception⁴⁹ ». Ainsi, la corporalité, ses comportements, ses trajectoires et actions sont des effets du « déterminisme social⁵⁰ ». Certains rapports à la société normalisent le corps, ses gestes et son apparence : liens familiaux, classes sociales, groupes de pairs, etc. Les structures d'asservissement et de contrôles sociaux sont donc responsables du développement des habitus : ils maintiennent le corps dans une situation prédéterminée par son rang dans la société. Les systèmes d'oppression et l'intégration de

⁴⁷ Gérard Mauger, « Sur la violence symbolique », dans Hans-Peter Müller et Yves Sintomer, *Pierre Bourdieu, théorie et pratique*, Paris, La Découverte, 2006, p. 90.

⁴⁸ Pierre Bourdieu et Loïc J. D. Wacquant, *Réponses - pour une anthropologie réflexive*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, p. 28.

⁴⁹ Traduction libre de : « *The habitus can be considered as a subjective but not individual system of internalized structures, schemes of perception, conception, and action common to all members of the same group or class and constituting the precondition for all objectivation and apperception.* », Pierre Bourdieu, *Outline of a Theory Practice*, New York, Cambridge University Press, 1977, p. 86.

⁵⁰ Hong Sung-Min, *Habitus, corps et domination : Sur certains présupposés philosophiques de la sociologie de Bourdieu*, Paris, L'Harmattan, p. 1.

l'habitus font en sorte que chaque sujet respecte les codes et les espaces reliés à sa condition sociale.

1.4.2.3 Le corps déshumanisé

La thématique de la déshumanisation et sa représentation par le biais de l'art performance est présente au sein de mon étude. Je conçois la « réhumanisation » de l'espace public comme une quête de mon exploration artistique, comme un objectif de redonner de l'importance à ce qui avait auparavant perdu son caractère humain sous le poids des contraintes sociales. La déshumanisation est un processus de « désengagement moral » envers un groupe ou une personne. Cette faculté de nier le caractère humain de quelqu'un vient servir de justification à la violence qu'il peut subir socialement. Le manque d'empathie envers l'Autre provoque une distanciation totale, ce qui contribue au processus de frontière sociale qu'est la déshumanisation : « En marquant une distanciation volontaire entre soi et l'objet de la haine – distanciation partielle ou totale lorsqu'elle se mue en déshumanisation de l'autre – l'individu s'autorise un acte de violence que la proximité intellectuelle et affective avec la victime aurait rendu coûteux.⁵¹ »

Le corps déshumanisé, qui souffre du manque d'empathie, n'est pas un phénomène nouveau, propre à l'époque contemporaine. Déjà chez Aristote, les corps qui semblent présenter une « forme partielle » ou une allure hors norme sont qualifiés de monstrueux. Ces corps monstrueux par leur état d'entre-deux sont donc des corps-frontières, des corps exclus, parce qu'incomplets. Aristote voit le monstrueux comme un état de « passage ». Il indique : « On peut dire que la forme est le pourquoi des choses et leur cause finale. [...] Les monstres ne sont qu'une déviation de ce but vainement cherché.⁵² » Des êtres humains aux identités hybrides ou corporellement différents sont, selon Aristote, des monstres. Ils sont des individus de la transition. Entre l'incomplet et le complet, ils sont la

⁵¹ Xavier Crettiez, *Violence et nationalisme*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2006, p. 207.

⁵² Aristote, *Physique : Leçon sur les principes généraux de la nature*, vol. 2, Paris, A. Durand Librairie/ Librairie philosophique de Ladrange, 1862, p. 57.

matérialisation d'une matière incapable de parvenir et de se composer en une forme terminée.

Michel Foucault parle de la « monstruosité » comme un fait de discours historiquement antérieur à l'« anormalité » sociale⁵³. Ainsi, ce qui est aujourd'hui qualifié « d'anormal » constitue ce qui, à une autre époque, était qualifié de « monstrueux ». Ces êtres humains subissent encore aujourd'hui un certain contrôle de la part des autorités et de l'institution de la famille qui souhaite les contrôler, les guérir ou les circonscrire à un endroit particulier adapté à leur condition. De ce fait, l'individu dit monstrueux est celui qui, par ses caractéristiques morales ou physiques, est à la frontière entre ce que la loi et la société définissent comme étant normal ou anormal (permis ou interdit). Ce sujet, à traiter ou éviter, relève d'une défectuosité ou de l'inconnu, facteurs d'altérité et d'incompréhension : que ce soit par l'origine ethnique, la religion, la sexualité, le handicap, la taille, le poids, l'alimentation, la criminalité, la maladie, etc. À titre d'exemple, Foucault parle du traitement que réservaient les autorités aux gens atteints de la lèpre ou de la peste. L'un était forcé de renoncer à ses biens, à sa maison et à son identité pour s'exclure involontairement de la société et l'autre était forcé de se circonscrire à une zone précise de quarantaine et un contrôle étroit des autorités sanitaires. Le sujet contaminé est touché dans sa liberté d'existence, mais aussi dans sa territorialité. Foucault indique, au sujet de la peste : « Le moment de la peste, c'est celui du quadrillage exhaustif d'une population par un pouvoir politique, dont les ramifications capillaires atteignent sans arrêt le grain des individus eux-mêmes, leurs temps, leur habitat, leur localisation, leurs corps⁵⁴ ».

Ainsi, la monstruosité d'autrefois n'est plus désignée comme telle dans le discours sociétal actuel. L'anormalité, le fait de dévier de la norme, est aujourd'hui perceptible différemment dans l'espace public, notamment l'espace médiatique. Les différentes formes de frontières sociales sont dorénavant plus subtiles. Les corps socialement exclus font frontière par différents moyens utilisés par la machine sociale. Les mécanismes de marginalisation sont

⁵³ Michel Foucault, « Les anormaux (1974-1975) », *op. cit.*, p. 32.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 33.

volontaires ou involontaires et peuvent être même très implicites, comme le démontre Bourdieu avec la notion de violence symbolique.

1.4.2.4 L'évitement ritualisé

Dans *Anthropologie du corps et modernité*, Le Breton offre une perspective qui définit le corps comme lieu de changement, soumis aux aléas de sa société : cette théorie est particulièrement utile afin de définir le corps-frontière. La différenciation que l'auteur opère entre le corps traditionnel (celui des festivités et des rituels), faisant partie d'un tout social et le corps de la modernité (individualiste), est parfaitement de mise pour comprendre le corps « en marge », ce corps qui fait frontière. La vie quotidienne, pour Le Breton, implique une série de rituels performés par le corps et d'émotions vécues par le sujet. L'individu opère aussi certains rituels d'anti-sociabilisation, que Le Breton appelle rituels « d'effacement⁵⁵ ». Ces actes répétés servent l'individu afin de se conformer aux codes sociaux et à ne point provoquer l'angoisse de la surprise, de la dérogation de la norme. Pour Le Breton, la seule manière socialement pardonnable pour déroger de cette norme serait la douleur ou la maladie. Mais encore, la société qui manque d'espace relègue à d'autres lieux les soins des malades et des personnes âgées. Dans de tels environnements, le corps est privé de son historicité, de sa notion mémorielle, « il est déraciné », et on n'attend plus de ce corps que sa survie, car il est « conçu pour “fonctionner” dans un espace et non pour y vivre⁵⁶ ».

Les lieux de maladie et de mort ne sont pas les seuls à être des lieux d'effacement du corps. Selon Le Breton, les lieux industriels sont aussi sans mémoire, des lieux « neutres » ou « intemporels⁵⁷ ». Dans ses lieux, le corps n'a d'autres choix que de se conformer. Nous nous trouvons donc dans le monde du « corps surnuméraire », où « le corps devient parfois l'utopie de la ville et même de la maison⁵⁸ ». C'est pourquoi Le Breton spécifie que,

⁵⁵ David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Presses universitaires de France, 1990, p. 125.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 110-111.

⁵⁷ *Idem.*

⁵⁸ *Idem.*

lorsque le corps déroge de la norme, il doit, pour être socialement accepté, se faire silence, discrétion et effacement. La surprise due au corps, le dérangement, le manque d'identification possible de l'un vis-à-vis de l'autre, crée une gêne incroyable : « L'impossibilité de s'identifier à lui (à cause de son infirmité, du désordre de ses gestes, de sa vieillesse, de sa laideur, de son origine culturelle ou religieuse différente, etc.) est à la source de tous les préjudices que peut subir un acteur social⁵⁹ ». La société fait donc frontière par antipathie, un comportement qui tendrait à exclure le corps marqué par l'altérité, voire à le déshumaniser.

L'analyse de la corporalité de Le Breton permet de penser le corps dans la société actuelle et de voir comment le contexte social influence sa perception et sa représentation. Il propose de penser le corps comme un vecteur important des relations qu'entretient l'humain avec un environnement multiple et complexe. Cela permet aussi de voir comment la performativité du corps devient un lieu de changement, un lieu de remise en question de la norme et de l'assignation représentative. En ce sens, je tente de déterminer par ma recherche-crédation la façon dont le corps en état de frontière peut contourner l'effacement ritualisé provoqué par la société.

1.4.3 Créer des zones de réhumanisation

Dans le chapitre « Essai de cartographie humaniste pour la représentation à la frontière » de l'ouvrage *La carte dans tous ses états*, Patrick Picouet (2011) parle de la nécessité de montrer d'autres visages de la frontière et de la représenter comme le lieu des relations humaines. Pour l'auteur, une révision des cartes d'un point de vue humaniste est nécessaire, afin d'entrevoir les frontières géographiques dans une conception sociale et humaine. Il affirme que de toute frontière, même géographique, résulte un sentiment de « territorialité » : « Celle-ci renvoie à l'imaginaire, au vécu et surtout à notre être au monde, à une

⁵⁹ *Ibid.*, p. 139.

géographicité et à notre historicité.⁶⁰ » La frontière, selon Picouet, est pour ainsi dire, un lieu aux multiples territorialités partagées, aux nombreux faits historiques sociaux et individuels, et aux multiples temporalités. Il indique par le fait même que la frontière constitue une « image dialectique » constituant l'amalgame « des images du passé et du présent, de l'individu et de la société, de l'imaginaire et du vécu⁶¹ ».

Pour certains théoriciens de l'art performance, ce mode de création artistique est d'ores et déjà un partage de frontières interpersonnelles et corporelles. Et ce, dans son essence même et dans son déroulement. L'analyse d'une performance doit prendre en compte l'intentionnalité de l'artiste, le contexte de création et les effets produits par la réalisation de l'action comme une expérience dans l'espace, partagée entre le performeur et le public. La performance serait donc essentiellement un lieu de rencontre, voire un territoire commun où s'abolissent les frontières entre des corps comme celui de l'artiste et du public, qui autrement n'entreraient pas en communication symbolique :

La pratique performative est un trampoline qui juxtapose des éléments pouvant même être des opposés, des contraires. Leur présence dans une zone territorialisée peut offrir des réalités divergentes [...]. Le niveau de réception peut interférer dans la livraison de la proposition [...]. En tant que nature vivante, la proposition performative est soumise aux aléas des conditions dans son mode de présentation. Faisant également face à son caractère souvent spontané dans une praxis opératoire qui se relativise au fur et à mesure de sa trajectoire, le moment est vécu parce que le vécu s'atomise dans des dispositions qui sont des remises en question, la plupart du temps de sa nature même⁶².

De ce fait, il résulte de la mise en œuvre de l'action performative une expérience physique et corporelle induite par l'artiste. Mais encore, on peut y observer le déploiement d'un message – véhiculé par des actions corporelles, poétiques ou discursives – une communication à travers l'espace partagé entre l'artiste et les spectateurs, témoins de la proposition performative.

⁶⁰ Patrick Picouet, « Essai de cartographie humaniste pour la représentation des relations à la frontière », dans Nicole Lucas et Vincent Marie (dir.), *La carte dans tous ses états*, Le Manuscrit, Paris, 2011, p. 49-50.

⁶¹ *Ibid.*, p.

⁶² Richard Martel, *L'art dans l'action : L'action dans l'art*, Québec, Les Éditions Intervention, Québec, 2012, p. 110.

La pratique performative est considérée comme étant composée de trois sphères (trois niveaux), soit « l'intime, le privé et le public⁶³ ». La performance s'articule, par ailleurs, comme « dialogues et rencontres, les trois niveaux de tissus complètent la relation de l'individu à la sphère sociale par une mise en commun des trajectoires et des énergies : un désir de communication et d'échange⁶⁴ ». Le corps intime devient objet public et artistique dans un échange basé sur la corporéité qui fonde la performance. Le corps qui performe dans l'espace public contribue à anéantir la rectitude du corps social qui souhaite réprimer l'intimité et sa libération.

1.4.3.1 Les territoires de l'intime en résistance

Dans le cadre de ma recherche-crédation, la mise en performance des géographies de l'intime fait partie de mes préoccupations. Je cherche à réfléchir sur la manière de considérer les différents récits des marginaux (récits des territoires individuels liminaux) et de les transformer par un processus de poétisation. Je tente de transmettre les discours de la marge vers l'espace public (espace dominé culturellement et codifié) et ainsi opérer une résistance du corps intime vis-à-vis d'un corps social déshumanisé.

Afin de comprendre la notion de corporéité rapportée aux normes sociales, il importe de comprendre comment le corps peut devenir le lieu ultime de libération de contraintes et comment il peut créer des discours, moments et des lieux dédiés à son épanouissement. Les contre-espaces, espaces de résistance à l'hégémonie sociale ou culturelle, changent d'appellation selon les théoriciens qui l'abordent. Ces lieux se résument globalement en des endroits où les sous-cultures, celles des individus et des groupes marginaux, peuvent se déployer. Les sous-cultures étant pensées comme des contre-cultures (en anglais *subcultures* ou *countercultures*) : « Elles sont des mondes parmi le plus grand monde que constitue la culture nationale.⁶⁵ »

⁶³ *Ibid.*, p. 126.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 128.

⁶⁵ Traduction libre de : « *They are worlds within the larger world of our national culture.* », Mira Komarovsky et Stanfeld S. Sargent, « Research into Subcultural Influences upon Personality », *Culture and Personality*, New York, Viking Fund, 1949, p. 143.

L'individu peut contrer l'état de marginalisation en se libérant symboliquement ou en se rassemblant avec ses semblables : il crée des lieux de résistance au pouvoir. Il peut s'affirmer en tant que membre d'une communauté marginale et disposer d'accès privilégiés à des endroits reclus qui servent l'épanouissement. Ces lieux appartenant à la marge, plongés dans le secret et le mystère, possèdent des codes inconnus des masses. La notion d'« antimonde », telle qu'utilisée par Myriam Houssay-Holzschuch, permet de prendre conscience des lieux résistant aux pouvoirs dominants, les contre-espaces partagés par les membres d'une communauté marginale. C'est dans ces lieux que se forment les discours des communautés marginales. Houssay-Holzschuch affirme : « Il [l'antimonde] joue sur les registres de distance et de visibilité : l'antimonde est mis à distance par la société moralisatrice, utilise sa distanciation et s'épanouit dans l'écart, fait rejouer la marge au centre⁶⁶. » L'antimonde relève d'une géographie sociale qui tient compte de la marginalité. Il est pensé comme lieu d'épanouissement hors norme et il est, en quelque sorte, la version collective et plus déviante de « l'hétérotopie » de Michel Foucault qui, elle, s'attarde aux lieux de l'individu. Différents lieux cachés de l'espace public font office d'antimondes, où se développent des cultures marginales, celles des communautés de la frontière sociale : les bars gais, les librairies anarchistes, les centres de femmes, les ghettos, etc.

Michel Foucault a développé la notion « d'hétérotopie », qui permet d'apporter une autre perspective au corps intime et individuel, comme celle d'un territoire insoumis socialement en voie de réaffirmation symbolique. Il a d'abord évoqué le concept le 14 mars 1967, lors d'une conférence au Centre d'études architecturales à Paris, comme étant : « des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables⁶⁷ ». Le corps, grâce au lieu hétérotopique, serait un territoire hybride entre le réel et l'imaginaire. Chez

⁶⁶ Myriam Houssay-Holzschuch, *Antimondes : Espaces en marge, espaces invisibles*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 5.

⁶⁷ Michel Foucault, *Dits et écrits 1984*, « Des espaces autres » (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, octobre 1984, p. 46-49.

Michel Foucault, les hétérotopies sont des lieux neutres, des « contre-espaces⁶⁸ », qui peuvent être utilisés de manière utopique.

L'étude d'une possible « hétérotopie » corporelle, qui remettrait en question l'emprise de la norme sociale sur la définition de soi, fait partie de ma recherche-crédation. Le corps, sorte de chef-lieu de l'intimité, est censuré dans différents rapports sociaux. En souhaitant s'extraire des fonctions des lieux imposées, il pourrait s'autoconstruire un environnement alternatif. Il peut se créer des lieux d'échappement au contrôle de l'espace public, s'inventer des lieux sacrés, en dehors des schèmes d'oppression. Il peut ainsi définir des lieux où il se sent bien, des zones *autres* libérées de la société et de ses normes. Ces espaces sont souvent déployés par l'imaginaire, voire l'expression du corps dans son intimité et dans ses rêves. Il se crée un lieu d'évasion où il peut exister sans contrainte : une volonté de contrer le lieu dominé, de se retirer des dictats sociaux, des idéologies et des formes de violence qui marquent l'espace public.

Plus précisément, ces espaces hétérotopiques sont des lieux bien réels qui permettent de créer une autre temporalité, des moments hors de l'ordinaire où le temps semble s'arrêter. Foucault évoque pour ce faire les lieux que les sociétés traditionnelles, ou « primitives » considéraient comme interdits ou sacrés. Ce sont aussi des lieux où les pouvoirs s'appliquent différemment, où la surveillance de l'individu ne s'opère pas comme dans certains lieux publics soumis au contrôle. Ainsi, pour lui, le corps est cet endroit « toujours ailleurs⁶⁹ », hors du monde, qui n'a pas de lieu et en même temps, qui détient tous les lieux. Le corps est « nulle part ». Il est, selon la définition de Foucault, « ce petit noyau utopique à partir duquel je rêve, je parle, j'avance, j'imagine, je perçois les choses en leur place et je les nie aussi par le pouvoir indéfini des utopies que j'imagine⁷⁰. » Le corps utopique est donc un refuge de l'imaginaire et des désirs de l'être humain, une manière de réaliser sa propre temporalité intime à même l'espace réel. En ce qui concerne la définition conceptuelle permettant d'aborder le corps comme état frontière, la notion « d'hétérotopie » de Foucault permet d'appréhender l'espace individuel du corps comme

⁶⁸ Michel Foucault, *Corps utopique, les hétérotopies*, Paris, Lignes, 2009, p. 24.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 27.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 18.

un pont entre le collectif et l'individuel, comme un lieu de recueillement personnel et de réalisation des utopies.

Dans le même ordre d'idées, le concept de TAZ, de « zone temporaire d'autonomie » (désignée comme TAZ en référence à l'appellation anglaise *Temporary Autonomous Zone*), a été élaboré par Hakim Bey (1997), qui définit la formation (autogérée et/ ou improvisée), la création éphémère de zones de libération du pouvoir ambiant et qui prennent d'assaut l'espace public (contrairement aux antimondes et aux hétérotopies qui sont des lieux sacrés ou des lieux marginaux cachés). Les zones temporaires autonomes sont des espaces « piratés » à même l'espace public. Elles se forment par la volonté de certaines personnes de faire dévier l'espace public de ses fonctions principales et de créer des événements faisant naître des espaces d'autonomie individuelle et de libération collective. La création de cette zone peut se faire dans l'espace physique réel, par exemple l'espace public urbain ou encore, de manière virtuelle par le biais des technologies de la communication. La TAZ est une forme de résistance temporaire, une action directe (guérilla) militante ou festive libertaire. Généralement, la TAZ est liée à des fins festives (comme dans le cas de festivals improvisés ou de manifestations indépendantes d'art dans l'espace public). La TAZ rejette le contrôle de l'institution (c.-à-d. de l'État) et les simulations propres à la société spectaculaire :

La TAZ est comme une insurrection sans engagement direct contre l'État, une opération de guérilla qui libère une zone (de terrain, de temps, d'imagination) puis se dissout, avant que l'État ne l'écrase, pour se reformer ailleurs dans le temps ou l'espace. Puisque l'État est davantage concerné par la Simulation que par la substance, la TAZ peut « occuper » ces zones clandestinement et poursuivre en paix relative ses objectifs festifs pendant quelque temps⁷¹.

La zone temporaire d'autonomie (TAZ) prend son sens à travers l'action et à travers son processus de libération des mécanismes de pouvoir. Cette libération spontanée peut parfois être préméditée ou spontanée. La principale et unique condition étant le détournement de l'espace, pris à l'abordage dans la réalisation de la résistance.

Hakim Bey prône ainsi une démarche de désinstitutionnalisation et de prise en charge autonome de l'activité humaine dans l'espace public. Certaines des caractéristiques de la

⁷¹ Hakim Bey. *TAZ : zone autonome temporaire*, Paris, Éditions de l'Éclat, 1997, p. 25.

zone temporaire d'autonomie (TAZ) qu'il propose peuvent renvoyer au concept de « déterritorialisation » de Deleuze et Guattari (*L'Anti-Œdipe : Capitalisme et schizophrénie*, 1972), plus précisément en ce qui concerne le nomadisme comme forme de résistance :

Le nomadisme psychique en tant que tactique, ce que Deleuze et Guattari appelaient métaphoriquement « la machine de guerre », déplace le paradoxe d'un mode passif à un mode actif, voire même « violent ». [...] Ces nomades adeptes de la razzia, sont des corsaires, des virus; ils ont à la fois un besoin et un désir de TAZs, de campements de tentes noires sous les étoiles du désert, d'interzones, d'oasis fortifiées cachées le long des routes secrètes des caravanes, de pans de jungle « libérés », de lieux où l'on ne va pas, de marchés noirs et de bazars underground⁷².

Les zones franches éphémères territoriales apparaissent ou se rematérialisent ailleurs au gré du corps nomade et de ses actions. Le sujet utilise son corps comme territoire social pour vivre cet état de la transition, reconstruire sa propre culture dans un espace donné, se reterritorialiser, ou encore exploiter cette fonction de la déterritorialisation : il peut même choisir volontairement d'élire domicile (permanent ou temporaire) à travers ce corps nomade. Le corps nomade est ce corps transfrontalier, ce corps dont l'autonomie se réalise en traversant et surmontant la frontière. Ce corps dresse sa propre limite, se met en situation d'autogestion. Il refuse de se soumettre aux codes spatiaux et sociaux. Parallèlement à la notion de déterritorialisation et de liberté acquise par le nomadisme, il existe une autre vision intéressante liée aux « topos » (lieux) et qui appelle à une résistance aux espaces contrôlés et surtout figés dans l'espace-temps : l'atopie. L'atopie se distingue de l'utopie, car elle ne matérialise pas le changement du lieu réel, mais prône plutôt le nomadisme physique et symbolique. Puisqu'elle se crée en opposition à l'espace concret pour projeter le corps en pensées vers un lieu autre, l'atopie prend sa forme dans l'imaginaire : « [L]'atopie socratique fait seulement signe vers une présence autre, décalée en un ailleurs exigé vers un autre topos qui ne peut être que le lieu des idées.⁷³ »

Cette volonté de sortir des cadres légaux, sociaux et politiques est évoquée par plusieurs artistes de la performance à travers le monde qui, parfois, décident de contrecarrer

⁷² *Idem.*

⁷³ Jean-Yves Lacroix, *L'Utopia de Thomas Moore et la théorie platonicienne*, Paris, Vrin, 2007, p. 56.

l'autorité inhérente au territoire. Dans un territoire frontalier comme dans le *borderland* États-Unis/ Mexique, la résistance aux formes de violence politique et criminelle (cartels de la drogue) se met en place : « plusieurs collectifs d'artistes utilisent la rue, les murs et les façades urbaines pour aborder la poétique contradictoire et violente de la ville. Leurs actions et tactiques artistiques soulignent l'interdépendance qui existe entre le centre et la périphérie et tentent de contrecarrer la tendance inéluctable, mais croissante de régulariser l'espace public⁷⁴ ». La remise en question des pouvoirs présents à travers l'espace collectif permet de jouer artistiquement avec l'espace et tenter une désaliénation du corps. Le corps qui, grâce à la démarche artistique, tente de se reterritorialiser et de vivre autrement l'espace public : il établit une résistance vis-à-vis du pouvoir social et se libère en termes de mouvements et de discours. La transformation de l'espace public en zone autonome est donc une stratégie, une opération de libération qui est explorée par certaines tentatives artistiques. Dans le cadre de mon expérimentation artistique, j'entrevois le corps performatif comme outil potentiel afin de créer des lieux de mémoire, des lieux empreints de récits de l'intime qui désamorcent les schèmes de violence et s'instaurent comme résistance aux mécanismes de pouvoir.

1.4.3.2 Affirmation du corps-frontière

En ce qui concerne la partie théorique de ma thèse, j'entrevois un processus de théorisation et de monstration des frontières inhérentes au corps et à l'individu. Je désire intégrer des points de vue de différents auteurs, permettant une définition à la fois sociologique et politique, qui pose un regard diversifié sur la corporalité (physicalité, identité et territorialité). Le corps performatif que je souhaite montrer à travers ma recherche est vu comme une manière de transgresser les frontières géographiques ou sociétales qui oppressent le corps intime. L'élaboration analytique et théorique du corps-frontière est un élément important qui interviendra dans ma recherche à l'instar de l'étude du corps et ses frontières au sein du processus artistique.

⁷⁴ Constanza Camelo, « Demeurer déterritorialisé », dans Marie Fraser et Marie-Josée Lafortune (dir.), *La demeure*, Montréal, Optica, 2008, p. 82.

Je tiens aussi à différencier le statut performatif du corps-frontière, au centre de ma quête de recherche artistique et établir une différence entre le corps qui joue la marge (soumission frontalière) et celui qui la déjoue (transfrontalier). Jouer la marge est pour moi une manière de la montrer, voire de s'y conformer, mais ultimement de ne pas transgresser le pouvoir. Déjouer la marge nécessite une véritable mise en scène de soi à travers la subversion identitaire. Le corps-frontière, tel que je le conçois, existe pour provoquer le changement social. Il est transgressif et se positionne à l'opposé du concept « *passing* » (conformisme) des sociétés minoritaires, tel qu'énoncé par Erving Goffman⁷⁵.

Dans le *passing*, le sujet minoritaire va traverser la frontière pour se conformer à la majorité et feindre la normalité. Il va tenter en quelque sorte de masquer son statut particulier, de nier son étiquette identitaire plutôt que de l'affirmer. Ainsi, le *passing* est un appel à l'uniformisation sociale qui avantage les dominants. Les individus minoritaires en situation de *passing* vont eux-mêmes chercher à s'élever socialement et se mettront parfois au défi de performer l'identité majoritaire, voire nier leur propre identité, comme tentative de sortir de l'état de soumission. Les individus marginaux vont se contraindre à jouer le rôle que la société leur impose : « pour assurer l'inclusion sociale, les membres du groupe minoritaire ont souvent besoin d'essayer de se faire passer pour des membres du groupe majoritaire.⁷⁶ » C'est, par exemple, le cas des personnes homosexuelles qui, soumises à la pression sociale *hétéronormative*, cacheront leur vie amoureuse, des personnes qui travestissent leur accent d'origine pour se conformer à la langue de la majorité, ou encore des personnes amputées qui cacheront leur prothèse pour ne point choquer la vue. En jouant le jeu de la frontière et en s'y conformant, de tels agissements « mène[nt] à de lourdes conséquences psychologiques » ; cela va même jusqu'à « accentuer les désavantages des membres du groupe minoritaire, plutôt que de les résoudre⁷⁷ ».

⁷⁵ Erving Goffman, *Stigma : Notes on the Management of Spoiled Identity*, op. cit., p. 73.

⁷⁶ Traduction libre de: « *Passing leads to negative psychological incomes. Even if the true identity of those who try to pass is left undiscovered In turn, these negative psychological outcomes are likely to accentuate the disadvantage of minority group members.* », Fabrizio Butera et John M. Levine, *Coping with Minority Status : Response to Exclusion and Inclusion*, New York, Cambridge University Press, 2009, p. 282.

⁷⁷ Traduction libre de: « *Negative psychological out-comes* », « *to accentuate the disadvantage of minority group members and thereby contribute to their social exclusion instead of resolving it.* », *idem*.

Le corps-frontière transgressif sera mis en évidence et analysé dans ma thèse à travers plusieurs exemples de performances tirées de l'histoire de l'art. Comme objet et sujet artistique, il aborde sans censure l'oppression sociale et s'exprime de manière imagée et éclatée sur le rapport dialectique dominant/ dominé. Il est, en quelque sorte, le contraire de ce « *passing* » qui, je le rappelle, vise à censurer l'identité distincte et oblige les sociétés minoritaires à se conformer. La performance transgressive du corps-frontière affirme son statut unique et son état stigmatisé. Elle entrechoque même les valeurs dominantes.

Le corps-frontière performatif embrasse son identité divergente et il communique sa différence plutôt que de la masquer. Ce corps est en état d'exploration et de confrontation frontalière : il est sujet et objet de la performance et agit à travers la frontière sociale pour mieux la contourner ou l'exposer. Par la transgression sociale qu'il implique, il devient sujet transfrontalier. Il recherche la construction d'une identité narrative et l'expression corporelle de sa particularité. Il souhaite ainsi déterminer sa propre étiquette identitaire. Certaines études du domaine des *performance studies* ont été menées dès les années 1990 aux États-Unis afin de décrire le corps comme territoire transfrontalier, un lieu de redéfinition et de mutation. Ce corps-frontière performatif et transgressif fait son apparition sous le terme de *borderbody*. Au sein de plusieurs ouvrages, le corps-frontière est dépeint comme un matériau artistique en tant que symbole culturel important pouvant établir un discours sur l'autodétermination individuelle / collective et visant une décolonisation du corps. La décolonisation est opposée au concept de la « colonisation du corps » qui réfère, quant à elle, à l'assujettissement du corps du sujet au pouvoir colonial. L'empire colonial soumet le corps du colonisé pour le faire répondre aux besoins de domination capitaliste et culturelle de la métropole.

En amorçant un processus de décolonisation, le corps-frontière rejette les dictats d'un colonialisme identitaire imbriqué historiquement et culturellement sur le territoire des Amériques. Il est exprimé sous de multiples formes par l'art performance et se déploie tel un référent multi-identitaire (exprimant les identités des sociétés minoritaires, à l'instar des immigrants, des personnes de couleur ou des autochtones), qui déroge librement de la majorité culturelle (blanche, chrétienne et hétérosexuelle). La corporalité transfrontalière en

tant que force transgressive provoque l'affirmation de sa non-normativité et l'acceptation d'une identité plurielle. Par le biais de la performance, ce corps interagit avec l'espace social. Il expose sa différence physique, culturelle ou linguistique pour mieux la montrer, la tourner en dérision ou en poésie.

1.4.3.3 Performer la frontière en soi

Pour l'artiste Guillermo Gómez-Peña, la culture de la frontière est une manière de réaliser une utopie contre la domination culturelle : « La culture de la frontière peut nous guider vers un territoire commun et peut améliorer notre capacité de négociation. La culture de la frontière est un processus de négociation en vue de l'utopie, mais à cet égard, l'utopie signifie la coexistence paisible et la coopération fructueuse.⁷⁸ » Chez Gómez-Peña, la performance peut s'étudier sous le regard de l'anthropologie critique ou anthropologie inversée, qui nécessite en premier lieu l'expression d'un discours critique de l'artiste qui s'analyse comme objet culturel : il réfute le regard porté sur son propre corps, son identité et sa culture. Comme l'indique Patrice Pavis à propos de la vidéo performance *Trimming Identity* où Gómez-Peña fait mine de se couper le nez et les oreilles pour devenir le portrait du parfait Américain : « La *commodity culture*, la culture marchande taille ainsi notre apparence, notre corps, notre pensée. L'identité physique ressemble à la notion d'*habitus* de Pierre Bourdieu : une manière de tenir son corps selon certaines attitudes, selon un type de comportement jugé approprié dans un contexte social⁷⁹ ». Plusieurs années après avoir traversé cette frontière réelle comme migrant, le corps culturellement marqué et tourné en objet exotique de Gómez-Peña est toujours porteur de cette frontière. Membre d'une culture minoritaire, le corps se heurte aux préjugés individuels et structurels. Il doit se travestir à la majorité culturelle pour mieux se fondre.

⁷⁸ Traduction libre de : « *Border culture can guide us back to common ground and improve our negotiating skills. Border culture is a process of negotiation towards utopia, but in this case, utopia means peaceful coexistence and fruitful cooperation.* », Guillermo Gómez-Peña, *Warrior for Gringostroika*, Minneapolis, Graywolf Press, 1993, p. 47.

⁷⁹ Patrice Pavis, *La mise en scène contemporaine : Origines, tendances, perspectives*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 117.

L'artiste change ce regard négatif, celui de la société postcoloniale américaine sur son corps d'immigrant mexicain, en dérision. Il s'agit d'un rejet de la norme physique et des idées préconçues sur l'identité culturelle, une véritable prise en charge performative et une résistance aux dictats culturels. Grâce à l'humour et au corps culturel détourné, l'artiste parvient à se défaire de la frontière de l'étiquette et du stéréotype. Le performeur exploite les frontières de l'assignation culturelle à laquelle est soumis le corps *chicano*. Son objectif est de les détourner, les contourner et les critiquer. L'humour mis de l'avant par la performance sert ici à renverser l'ascendance de la frontière, celle de la violence symbolique et du pouvoir colonial. Le performeur établit une narration identitaire en contestation des normes, pour sortir des limites discursives imposées par la culture dominante américaine.

Dans le même ordre d'idées, Jonathan Lamy-Beaupré a abordé, dans sa thèse de doctorat, le refus de l'assignation culturelle chez les performeurs amérindiens. Il analyse les techniques de l'« ethnographie inversée » utilisée par Coco Fusco et Guillermo Gómez-Peña. Celles-ci se fondent sur le détournement des clichés sur la « primitivité », tels que véhiculés par l'anthropologie classique. À travers une série de performances, qui consistait à prendre place dans une cage, vêtus comme des supposés autochtones non civilisés, Fusco et Gómez-Peña s'amusaient à noter la réaction du public occidental. Comme le remarque Lamy-Beaupré : « Leur démarche de recherche-crédation vise à inverser et à compliquer les rôles traditionnels entre sujet et objet d'étude, pour se moquer et pour souligner le caractère colonial de cette pratique, mais aussi pour donner à penser autrement les phénomènes liés à l'identité et à l'altérité culturelles.⁸⁰ »

Johannes Birringer aborde la pratique et le discours critique établis par ces performeurs qui composent avec les médiums de la performance et de la frontière, en qualifiant leur travail de « manière d'encadrer le mythe de la frontière ou de la marge, dans des processus de négociation et de redéfinition (limitation), et repositionner une indépendance vis-à-vis du

⁸⁰ Jonathan Lamy-Beaupré, « Du stéréotype à la performance : les détournements des représentations conventionnelles des Premières Nations dans les pratiques performatives », Thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, 2012, p. 177.

pouvoir résiduel, écrasant et émergent de l'État.⁸¹ » Birringer met en évidence le potentiel de l'art performance pour contrer le pouvoir – plus précisément celui de l'État créateur de frontières – pour former un espace de liberté, de médiation et de réorganisation symbolique. En ce sens, Guillermo Gómez-Peña croit aussi au corps comme élément qui construit sa propre aliénation et au pouvoir de communication du corps-frontière : « Nos corps sont aussi des territoires occupés. Peut-être que le but ultime de la performance, spécialement si tu es une femme, gay ou une personne de couleur, est de décoloniser nos corps et de rendre ces mécanismes décolonisateurs apparents pour notre public dans l'espoir qu'il s'en inspire et fasse de même avec le sien⁸² ».

1.4.3.4 Lier et métisser les corps symboliques

Au-delà d'un espace public vu comme un lieu d'existence démocratique et politique ou encore, vu comme un lieu de coercition, intervient la vision de Deleuze et Guattari. Ceux-ci voient le monde, l'humain, ses relations et ses connexions sociales comme un enchevêtrement de rhizomes. Pour ces auteurs, « le rhizome se rapporte à une carte qui doit être produite, construite, toujours démontable, connectable, renversable, modifiable, à entrées et sorties multiples avec ses lignes de fuites⁸³ ». Autrement dit, le rhizome agit comme les synapses d'un cerveau, où les influx nerveux sont propulsés dans tous les sens. Ou encore les connexions rhizomatiques agissent telle une autoroute où des voitures se rencontrent, se séparent, prennent différents embranchements⁸⁴.

Le poète et écrivain Édouard Glissant reprend le terme de « rhizome » développé par Deleuze et Guattari et l'applique à l'être humain en situation de créolisation identitaire et de

⁸¹ Traduction libre de : « *way of framing the "myth" of the border or the margin, negotiating processes of redefinition (borderization), and repositioning "independence" vis-à-vis residual, collapsing and emerging state power.* », Johannes H Birringer, *Performance on the edge : transformations of culture*, New York/ London, Continuum, 2000, p. 70.

⁸² Guillermo Gómez-Peña, *The New World Border : Prophecies, Poems and Loqueras for the End of the World*, San Francisco, City lights publishers, 1996, p. 24.

⁸³ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Rhizome : Introduction*, Paris, Éditions de Minuit, 1976, p. 62

⁸⁴ Je reviendrai sur le concept de connexions rhizomatiques entre les machines désirantes selon Deleuze et Guattari, dans le chapitre 3, à la [section 3.1.1.1](#).

découverte territoriale. Chez Glissant, la relation avec l'espace (social et individuel) est incontournable, elle est responsable de l'enracinement autant que de la dérive et de la relation avec l'autre. L'espace permettrait à l'être d'exister et de se disperser à la fois à travers différents lieux symboliques et réels. Pour lui, les êtres humains sont comme des arbres dont les ramifications se rencontrent de manière souterraine et aérienne. Les identités peuvent s'enraciner ou se métisser entre elles. Elles peuvent aussi se disperser au vent, pour exister sur un autre terreau. Le territoire serait donc essentiel à la relation de l'être humain avec les autres :

Autrement dit, ils établissent un réseau de relations entre l'être humain et son environnement. Ce que je dis c'est que la notion d'être et d'absolu de l'être est liée à la notion d'identité, d'identité racine unique et d'exclusivité de l'identité, et que si on conçoit une identité rhizome, c'est à dire racine, mais allant à la rencontre des autres racines, alors ce qui devient important n'est pas tellement un prétendu absolu de chaque racine, mais le mode, la manière dont elle entre avec d'autres racines : la Relation⁸⁵.

Les facteurs déterminants dans la manière de vivre le territoire pour l'humain ne seraient pas liés à une question d'unicité et d'authenticité, surtout par rapport à l'identité racine. Ce qui marquerait le territoire serait bien plus la manière dont le rhizome (racine) communique et entre en contact avec d'autres identités. Le territoire, le lieu, est pour Glissant un prétexte pour tisser des liens, pour entrer en communication, en métissage identitaire.

En ce sens, le territoire, l'espace commun et l'espace public sont des lieux d'émergence de connexions rhizomatiques. Ces connexions multiples et illimitées, propulsées dans des lieux de rencontre de l'autre sans rapport hiérarchique, sont menacées par la frontière. En limitant les flux et les déplacements, la frontière sociale ou spatiale pousse les êtres humains à revoir leurs contacts et leurs trajectoires pour satisfaire la norme et la loi imposées : la trajectoire globale du corps social. La frontière menace donc l'épanouissement du foisonnement rhizomatique – identitaire et territorial – de l'être humain.

⁸⁵ Édouard Glissant, *Introduction à une Poétique du Divers*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1995, p. 25.

1.5 Objectifs de recherche

Ma recherche-création entourant le corps et les frontières sociales et spatiales a une visée double : une tentative de définition théorique et une exploration pratique. Ainsi, je souhaite mettre en lumière les liens entre le corps réel et le corps symbolique, qui s'opèrent dans une tentative de mise en action corporalis e du récit de soi et de l'Autre. De plus, la recherche tient compte des liens que détient le corps-frontière avec son milieu de vie, plus précisément l'espace public, la territorialité et la société. Cette découverte des frontières intégrées corporellement et vécues – cette réaction corporelle par rapport aux cadres politiques, aux codes et aux normes sociales imposées – est aussi une occasion d'établir des résonances entre l'art performance, la création d'une communauté alternative et une culture en résistance vis-à-vis des mécanismes de contrôle social. Plus précisément, en mettant en scène une situation où l'art agit tel un rassemblement contournant les frontières spatiales et sociales, représentées par différents discours de la culture de masse et de la conformité corporelle (beauté, richesse, apparence, mobilité).   travers la création, ce corps-frontière est dans un premier temps celui des personnes avec qui je serai en situation de complémentarité culturelle et corporelle (les personnes malvoyantes dans le projet *Minorité invisible*, les femmes issues de l'immigration dans *Ma robe et le vent* ou le rapport entre femmes de ce monde et les religions monothéistes dans *Mosquée- glise*).

Dans un second temps, il est possible de se questionner sur la façon dont ma propre situation sociale, territoriale et corporelle en tant qu'individu peut être définie et exprimée artistiquement et par la poétisation et symbolisation des frontières. Je souhaite saisir la manière dont ce concept peut s'appliquer de différentes manières pour élaborer mon propre discours sur la société québécoise (discours critique culturel, historique ou idéologique). Par ailleurs, je m'intéresse aux résonances ou inspirations que ma démarche artistique peut trouver dans celles d'autres artistes contemporains du « corps » qui se sont intéressés aux limitations sociopolitiques.

De cette manière, je propose de définir mon arrière-plan conceptuel théorique et pratique sur la corporalité liminale par une observation des frontières sociales et une réalisation du potentiel de poétisation. Je me donne les objectifs suivants :

- 1) Exposer différents types de pratiques performatives ayant questionné les limites sociales ou politiques de la corporalité et qui ont ainsi abordé la déshumanisation et la dépossession. Exposer ces pratiques et montrer comment elles ont *infiltré* et *détourné* les frontières.
- 2) Illustrer théoriquement le potentiel discursif et politique de l'art performance et ses variantes interdisciplinaires comme narration de soi et de l'Autre, évoquant la transgression et la poétisation des frontières sociales.
- 3) Explorer de multiples territoires, lieux et fonctions de l'espace public par le biais d'une recherche-crédation – découvrir (couvrir) autrement mon habitat et l'espace public grâce à une approche de *poétisation du corps*.
- 4) *Infiltrer* ou *exhiber* les réalités sociales et individuelles du corps, ses frontières et son expérience : rendre compte du témoignage et du récit (c.-à-d. de la mémoire) de certains individus de populations de la marge et les traduire par le biais d'une mise en action artistique.
- 5) Réaliser des zones de communications culturelles et sociales à travers la création d'espaces interactionnels entre moi-même comme artiste et la communauté, tout au long du processus de création et de diffusion de l'œuvre.

1.6 Hypothèse de recherche

Je souhaite, tout d'abord, me prononcer par ma recherche-crédation sur la représentation du corps d'autrui et ses effets, notamment sur la manière dont l'individu se positionne et occupe la sphère publique. Je m'intéresse également aux populations marginalisées et rendues invisibles ou ultravisibles dans la sphère publique, sous le poids des mécanismes hégémoniques. Ainsi, les populations historiquement minoritaires dans les institutions décisionnelles, par exemple les femmes, les immigrants ou les personnes handicapées seraient peut-être moins représentés dans l'espace public. La réalisation du pouvoir d'agir (*empowerment*) serait favorisée par la libération des discours captés dans l'espace liminal de la frontière. Cette relation nouvellement investie agirait comme alternative à la société

contrôlée. Le projet performatif survient sur la frontière tel un évènement, « quelque chose qui fait apparaître une possibilité qui était invisible ou même impensable⁸⁶ ». La performance comme évènement investissant l'espace public offrirait donc une possibilité d'ouverture vers un autre espace non limité, un espace transfrontalier.

Une interaction entre les membres d'une communauté opprimée et l'artiste permettrait de libérer la parole par le récit de soi, qui auparavant était confiné à l'espace intime. La communication investie par le biais de l'art permettrait de vivre une expérience sensible entre l'artiste et la communauté. Cette rencontre ouvrirait la porte à un partage d'expériences marquées par la frontière sociale ou spatiale. La construction d'une représentation alternative, poétique et artistique du corps-frontière permettrait au sujet de sortir de l'état d'invisibilité sociale, d'évitement ou de marginalisation qu'imposent les frontières de la vie collective. Cette libération vers une autre représentation de soi et sa matérialisation dans l'espace public passerait d'abord par une libération artistique de la parole du sujet.

Plus précisément, par l'exploration performative (art performance, art relationnel, art audio et vidéo), je propose d'étudier et de tester les traitements possibles du corps-frontière en construisant une représentation sociale alternative. En ce sens, ma création prend son ancrage dans la corporalité liminale, afin de décloisonner les discours (parole ou discours gestuels, comportementaux, etc.) et d'en dégager tout le potentiel d'expression et d'action (dans le sens d'art action) sociale, politique et culturelle.

Par l'expérimentation artistique et la création de nouvelles zones transfrontalières avec des populations données, je souhaite réfléchir et détourner le corps et ses frontières, notamment les frontières identitaires, territoriales, communicationnelles discursives, symboliques, culturelles, etc. Ainsi, je soutiens que les pratiques artistiques actuelles permettent de transgresser les mécanismes de pouvoirs et peuvent développer des moyens d'affirmer différentes réalités. Mon intérêt est dirigé vers les contre-discours abordant les identités : l'historique individuel et l'appartenance territoriale, culturelle ou sociale. En amenant le

⁸⁶ Alain Badiou et Fabien Tarby, *La philosophie de l'évènement*, Paris, Germina, 2010, p. 19.

corps à devenir un outil communicationnel symbolique, artistique et de résistance sociale, la performance tendrait à redéfinir les formes de limitations intrasociétales.

L'art performance serait donc à la fois une communication verbale et non verbale (discours, interactions, gestes, mouvements, regards) et une démonstration d'un corps intime qui traverse l'espace privé en étant propulsé dans un espace collectif. L'abolition de ces frontières sociales se produirait dans un premier temps par l'établissement d'un espace-temps décloisonné de la relation sociale et artistique, voire l'établissement d'un lien de confiance et d'une communication entre l'artiste et la population visée par sa démarche. Ainsi l'alternative sociale pourrait d'abord se dérouler par une recherche de communications libres interpersonnelles, sociales et artistiques. L'art qui occuperait l'espace public ferait sortir l'individu de sa sphère intime et lui permettrait de déployer certains pouvoirs d'agir, voire d'affirmer son identité de manière publique et éventuellement politique.

L'action artistique qui vise la performance de soi, autrement dit l'expression du récit individuel/ témoignage, enclencherait une nouvelle relation entre le corps intime et le corps social. Cette action pourrait se constituer en tant que narration visant l'affirmation de l'identité et de la mémoire individuelle, celle qui est confinée par la frontière. Ainsi, tel qu'énoncé précédemment, cette thèse en recherche-crédation cherche à réaliser une observation de ce corps qui, par son récit, sort de son invisibilité et de sa marge pour transgresser les normes qui régissent les rapports de l'être humain avec son territoire et sa société. Je cherche à rendre compte de la faculté de l'artiste de comprendre et de communiquer (traduire) son environnement par le biais de l'art action.

La traduction dans la sphère publique de l'expérience intime et la matérialisation d'un discours, spécifiquement non marqué par les codes et un conformisme social, compose l'expérience à vivre avec différents sujets ayant connu la liminalité. Ces personnes que je rencontrerai au cours des expériences artistiques me permettront de réfléchir la frontière et d'acquérir une nouvelle perspective des limites sociétales. Cette frontière marquera donc mon rapport à ma propre société et les limitations dont je suis témoin en tant qu'être

humain, citoyenne, femme, artiste ou activiste. Ces limitations sont rencontrées au contact de la sphère privée de l'Autre. Elles pourraient toucher ma sensibilité et faire évoluer la perception que je détiens de mes propres acquis sociaux. De cette manière, cette communication interpersonnelle pourrait alimenter ma réflexion sur mon corps intime, celui de la femme et de l'artiste comme frontière, et surtout, m'aider à bâtir un discours sur diverses formes d'oppression quotidienne : la violence symbolique, le pouvoir biopolitique, etc.

En utilisant l'art pour poétiser et traiter de manière performative des limitations de la sphère intime et de la sphère publique, je dialogue avec des individus de ma collectivité vivant ces frontières qui les empêchent d'occuper pleinement l'espace public, de partager un temps social et de s'inscrire dans la mémoire collective. De cette manière, l'individu marginalisé, qu'il soit invisible ou *ultravisible* du point de vue des discours dominants, pourrait aborder son expérience de corps-frontière et l'expérience de dialogue artistique nous éclairer collectivement sur la manière de se réaliser en tant que société plurielle et interculturelle. L'expression du corps-frontière et son autodétermination permettraient de vivre pleinement et de manière renouvelée le territoire, l'espace et l'inscription dans la vie publique, voire dans l'histoire collective. Le sujet partage son propre discours, sa réalité pour se réaliser par le biais d'une collaboration entre l'artiste et la communauté. Suivant cette réflexion, je formulerais l'hypothèse suivante, que je tente de valider à partir de notre exploration théorique et pratique : *l'art performatif permet de changer le statut du corps marginalisé, en rendant visible le sujet socialement invisible, et ce, en renégociant la représentation corporelle, par le discours, l'action et la création d'un espace-temps alternatif. Ainsi, l'expérience du sujet, réalisant son potentiel symbolique et poétique par l'art et la performance, s'établirait par une nouvelle présence verbale, corporelle et mémorielle au sein de son territoire intime et social. Plus particulièrement, cette mémoire serait forgée à partir des traces du discours subversif (parole libérée), des contacts sociaux (relations), de la création d'un temps social distinct et de l'appartenance à une nouvelle communauté : directe (celle du temps artistique) et indirecte (société, mémoire collective). En ce sens, je soutiens que le rôle de l'artiste utilisant l'art performance et d'autres composantes artistiques à caractère social (art audio, art vidéo, art relationnel) est essentiellement*

sociopolitique et s'amorce par la prospection sensible des frontières. Cette tâche impliquerait la traduction et la poétisation du territoire, du corps d'autrui ou de l'expérience entourant la liminalité. La traversée hors de l'espace liminal permettrait de faire évoluer le statut du corps et de contribuer à bâtir une représentation sociale alternative du corps-frontière.

1.7 Méthodologie

Certaines approches méthodologiques sont privilégiées afin de bâtir ma recherche théorique et pratique entourant la matérialisation des frontières sociales dans une création à caractère performatif. La recherche à travers la création permet de mettre en relation une recherche théorique et de s'en servir pour nourrir la création artistique. C'est ce procédé dialogique entre la recherche et la création qui est le motif méthodologique de ma thèse. Trois approches à la création sont aussi envisagées à travers ma recherche : l'art relationnel, la médiation interculturelle et la poétisation de la mémoire du corps intime.

L'approche de la recherche pour la création, telle que je la conçois, permet l'étude des fonctions de l'art actuel et l'analyse de certaines œuvres marquantes d'art contemporain comme compléments à la compréhension de ma propre recherche artistique. Cette mise en contexte théorique de ma pratique permet de me situer en tant qu'artiste et de réfléchir plus en détail sur d'autres manières d'aborder, par l'art performance, les thématiques qui me préoccupent.

Le processus de création est guidé par la méthode de l'autopoïétique, une démarche permettant le partage de ma subjectivité émotionnelle, de mon point de vue personnel et certaines réflexions entourant le déroulement de ma praxis artistique. Cette approche méthodologique enclenche une mise en récit des étapes artistiques, telles que je les vis au cours du processus créatif. Elle offre la possibilité de remettre en contexte les différentes

parties ayant composé la création. Cette tangente méthodologique permet d'élaborer le récit post-crédation tout en établissant un rapport plus sensible et plus introspectif.

1.7.1 La recherche pour la création

L'approche théorique de cette thèse fait intervenir une autre forme méthodologique, qui est celle de la recherche pour la création. Il s'agit d'une approche qui inclut à travers le processus de création « la revue de la littérature, la recherche de précédents pour la poursuite de l'idée créative d'une autre personne, l'articulation d'un groupe de concepts, aussi bien que d'essayer différents prototypes et d'interactions⁸⁷. » En tant qu'artiste-chercheuse, ma démarche s'inscrit dans une approche amalgamant la théorie, l'action et mon récit de pratique.

Les aspects théoriques et leur mise en parallèle avec le processus créatif peuvent apporter un second regard sur des thématiques importantes pour mon projet doctoral. Certains de ces concepts théoriques servent d'inspiration à l'élaboration artistique ou sont ensuite recensés en mode post-crédation, à travers l'analyse des différents laboratoires. Ainsi, les laboratoires créatifs s'accompagnent d'abord d'une recherche documentaire sur les différentes problématiques du corps-frontière et ses déclinaisons dans l'art contemporain et plus particulièrement dans l'art performance. Mon étude sur la liminalité et les frontières sociales s'amorce par une recherche sur des performances marquantes (souvent des figures majeures de l'art performance) qui abordent des thématiques connexes à mon travail. Je propose ainsi de les étudier dans leur rapport aux problématiques sociales qui m'importent (exclusion sociale, déshumanisation, transgression de l'espace public, etc.). De plus, l'écriture de ma thèse et de mon récit de création aborde en même temps différents aspects théoriques. Je vise ainsi à établir un parallèle continu entre l'analyse de faits sociaux et le récit de mon processus créatif. Cette théorisation vise à montrer des points de vue

⁸⁷ Traduction libre de : « *Literature reviews, the tracking down of precedents for one's creative ideas, the articulation of a cluster of concepts, as well as trying out different prototypes or iterations.* », Owen Chapman et Kim Sawchuk, « Research-Creation : Intervention, Analysis and Family Ressemblances », *Canadian Journal of Communication*, vol. 37, 2012, p. 19.

complémentaires venus des sciences humaines, notamment l'anthropologie, la sociologie, et les études féministes qui interviennent dans ma réflexion.

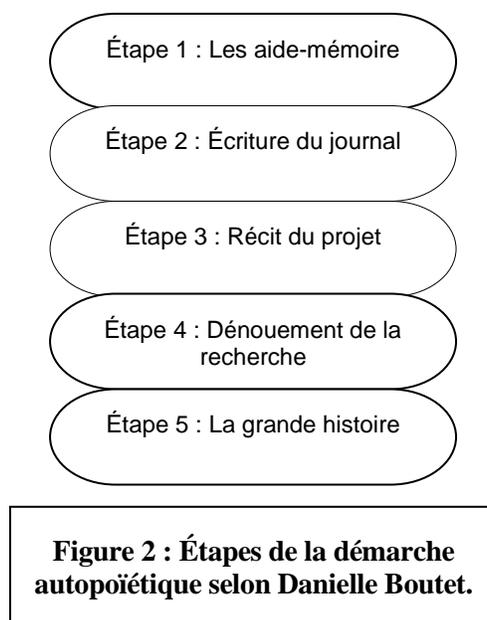
En ce qui concerne la recherche sur le terrain qui servira à alimenter la création, elle répond au besoin d'étudier et de comprendre les populations visées par la création. En premier lieu, la recherche sur le terrain a comme cible les membres des populations dont les rapports avec le territoire collectif sont ceux de la frontière ou de la limitation. À l'aide de rencontres et d'entrevues préalables à la création, je tente de comprendre leur réalité et de bâtir un véritable rapport symbolique avec eux. Le témoignage des individus sert donc à la fois à ma recherche et à ma création. Leurs récits se retrouvent à travers la présentation finale de l'œuvre (fonction documentaire). Lorsque le contexte de diffusion le permet⁸⁸, je tiens compte de la communauté visée par la diffusion de la performance et je constate sa réception. À l'aide d'un questionnaire post-crédation, je cherche à comprendre la pensée et la réaction du public suite à la diffusion de l'œuvre. Cette étape permet de constater si les objectifs visés par la création ont été rencontrés. Cela permet aussi de saisir si les messages ou discours que j'évoque de manière poétique (c.-à-d. situation du corps dans la société) ont été bien compris par les témoins de la diffusion.

1.7.2 Méthodologie de la recherche création : l'autopoïétique

En ce qui concerne le recensement des laboratoires et de la création finale, je fais appel à la méthode de l'autopoïétique qui rend compte de tous les *récits de pratique* et procède à un rapprochement interdisciplinaire autant qu'à une distanciation vis-à-vis du projet de

⁸⁸ À noter que le questionnaire adressé aux spectateurs a été utilisé suite à la performance *Ma robe et le vent*, une œuvre dont la forme de présentation permettait son utilisation. Autrement dit, le questionnaire a servi à cette occasion car la performance avait une partie plus sédentaire et qu'il a été possible d'approcher le spectateur suite à l'expérience. Pour consulter le questionnaire, voir ANNEXE .

création⁸⁹. En ce sens, Danielle Boutet entrevoit la démarche de recherche-crédation autopoïétique comme un processus se déployant en cinq étapes distinctes⁹⁰.



La première étape de la création est celle des aide-mémoire. Cette étape se déroule avant et pendant la création. Il s'agit du stade des balbutiements, des brouillons, des « notes griffonnées⁹¹ », de diverses réflexions sur l'œuvre, de documentation photographique ou vidéo du processus de création, etc. La deuxième étape est celle du journal. Il s'agit d'un journal de bord parallèle à la création, tenu par l'artiste et écrit à la fin de chaque journée ou phase de création. Cette étape constitue le « début de la narration⁹² ». La troisième étape est celle du récit du projet qui s'effectue après la création. Cette étape est établie à partir de toute la documentation (journaux, notes, photos, enregistrements, souvenirs, témoignages sur la réception) amassée depuis le début du processus. L'artiste, à cette étape, cherche à

⁸⁹ Éric LeCogiec, « Récit méthodologique pour mener une autopoïétique », dans Pierre Gosselin et Éric Le Cogiec (dir.), *La recherche création : Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Presses de l'Université du Québec, 2006, p. 112.

⁹⁰ Danielle Boutet, « II – L'expérience artistique : réfléchir, communiquer », *Récits d'artistes : Site de recherche sur l'expérience artistique*, [En ligne], http://www.recitsdartistes.org/textes-theoriques/2_ii-l-experience-artistique-reflechir-communiquer, page consultée 15 juin 2015.

⁹¹ *Idem.*

⁹² *Idem.*

lier les différents stades du parcours créatif et à établir une trame narrative du processus de création. Il cherche alors à comprendre toutes ses intentions à travers les actions réalisées et à tirer des conclusions sur la démarche créative. La quatrième étape est celle du dénouement de la recherche ; elle sert à justifier le récit, à établir certaines constatations, à chercher les ambiguïtés ou les « zones d'ombres » qui pourraient persister aux termes de la création⁹³. La dernière et cinquième étape est celle de la grande histoire. À cette étape, l'artiste cherche, à partir de la réflexion réalisée à travers les différents stades de recherche-crédation, à comprendre l'influence qu'aura le projet réalisé dans l'ensemble de sa démarche artistique, voire de sa vie. Cette étape est très proche de l'autobiographie, où l'artiste se questionne sur sa quête artistique et sur l'impact de sa création à la fois sur le plan de l'intime et sur le plan professionnel. L'artiste se questionne aussi pour déterminer si le projet se situe dans un accomplissement décisif ou si cela l'emmène vers d'autres intentions, d'autres intuitions.

Ma thèse en recherche-crédation est réalisée sous ce modèle de l'autopoïétique, car elle est basée sur le récit de mon expérience, de mes rencontres, ainsi que l'établissement de maintes réflexions personnelles en lien avec ma démarche créative. Je pourrais ainsi affirmer que cette thèse est en quelque sorte celle de l'écriture de liens entre mon histoire personnelle et la « grande histoire » sociétale dont je fais partie. Il s'agit d'une occasion pour moi de réfléchir et de mettre en contexte de différents projets performatifs ayant eu cours pendant la réalisation de ma recherche doctorale, les mettre en lien avec un désir de théorisation, d'expérimentation, de comprendre les impacts de la création sur ma société ainsi que de communiquer avec les récits, discours et contre-discours présents au sein de ma propre communauté.

1.7.3 Approches à la création artistique

Les approches à la création sont des visées exploratoires fixées au début de mon processus de création. Si les approches méthodologiques concernent davantage la partie théorique de la recherche-crédation, les approches à la création guident mon processus artistique. Il s'agit

⁹³ *Idem.*

essentiellement des pistes pour guider l'élaboration des laboratoires créatifs. Ces approches sont en quelque sorte des prémices qui dressent les premières lignes et qui cernent les tendances artistiques principales entourant mes projets de création.

1.7.3.1 Médiation interculturelle

Les explorations performatives et artistiques élaborées dans le cadre de ma création tentent d'entrer en contact avec des populations ciblées, d'entretenir des liens communicationnels et d'établir une relation avec des individus partageant des cultures opposées. Je m'affaire à dissoudre des frontières et à bâtir des liens avec des communautés aux prises avec différentes problématiques sociales, provenant de différents horizons, donc susceptibles de vivre des situations de marginalisation. Je conçois le rôle de l'artiste en tant que fédérateur de communautés et d'évènement, en plus de devoir être un rassembleur et un communicateur. Je me perçois, comme artiste, en tant que traductrice de réalités interculturelles. J'aborde cette relation sociale basée sur une vision interculturelle que je maintiens lors des laboratoires puis à travers le récit autopoïétique de mes œuvres.

Tout au long de mon processus artistique, je fais en sorte que mon rôle soit celui de rapprocher la culture dominante et les sous-cultures présentes au sein de ma propre société. Je souhaite faire dialoguer des cultures ensemble et ainsi affirmer que je vois la création comme une bâtisseuse d'espaces interculturels. Pour Salhia Ben-Messahel, la médiation interculturelle est tributaire de la communication interfrontalière entre différentes cultures : « Ainsi, le fait d'établir des liens de sociabilité entre les personnes issues de cultures différentes et qui résident ou non sur le même territoire frontalier constitue une transgression de la frontière séparant les microcosmes culturels dont l'objectif est de prendre en compte la diversité et le caractère hybride du monde moderne.⁹⁴ »

⁹⁴ Salhia Ben-Messahel, « Médiation interculturelle et interdisciplinarité », *Des frontières de l'interculturalité : Étude pluridisciplinaire de la représentation culturelle : Identité et altérité*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2009, p. 9.

J'entrevois la notion d'échange interculturel comme le partage de deux réalités quotidiennes, provenant de chaque côté de la frontière sociale. J'intègre cette définition englobante de la culture : « [L]a culture ne s'exprime pas seulement dans les différences de croyances, de valeurs, de normes et de mode de vie du groupe, mais aussi au niveau de l'individu, dans ses façons de penser, de sentir, d'établir la communication.⁹⁵ » Selon cette conception, l'individu est même influencé par sa corporalité et les paramètres de celle-ci dans l'élaboration de sa culture individuelle et de groupe. Et ce, puisque la culture induite par la corporalité influence le mode de vie et la manière d'entrer en contact avec des membres de la société présentant des conditions différentes, qu'elles soient linguistiques, physiologiques, économiques, etc.

L'émergence des discours provenant des corps-frontières permet de partager et d'établir un dialogue social, un partage de corporalités se trouvant auparavant aux antipodes. En ce sens, l'expérience de la personne malvoyante, ou encore celle de la femme immigrante, peuvent faire partie d'un processus de communication interculturelle, de partage entre des sensibilités venues de la marge vers la culture dominante. En faisant dialoguer ces différentes conceptions individuelles par le biais de mes laboratoires artistiques, j'amorce un échange interculturel entre les multiples cultures des corps qui forment ma société. Je crée un lieu de communication entre les cultures qui partagent au quotidien l'espace public sans se rencontrer et se connaître.

1.7.3.2 Esthétique relationnelle

Dans ma quête artistique, je suis aussi inspirée par l'esthétique relationnelle dans l'art contemporain. Deux des créations de cette thèse *Minorité invisible* et *Ma robe et le vent* sont en lien avec une autre tendance artistique, celle de l'art relationnel, où la rencontre et la relation qui en découlent deviennent des parties importantes de l'œuvre. Ces rencontres se matérialisent par le temps investi dans la création. La communauté et moi-même comme artiste nous nous retrouvons liés et partageons le même lieu, le temps d'opérer une action

⁹⁵ Carmel Camileri et Magalit Cohen-Emerique, *Choc de culture : concepts et enjeux pratique de l'interculturel*, Paris, L'Harmattan, 1989, p. 12.

qui a une visée artistique et sociale.

Dans l'œuvre relationnelle, l'artiste conçoit certaines étapes précises du processus artistique où il fait intervenir d'autres personnes. Il fait appel aux membres de sa société pour certains segments qui serviront à la composition de l'œuvre finale. Il capte la rencontre sous forme de document ou de performance auxquels des membres de la communauté ont collaboré par une action particulière ou en fournissant un matériel particulier (p. ex. document audio, vidéo, lettres, poèmes, dessins, etc.). Ce type d'œuvres a donc pour fonction de rendre compte, voire de documenter symboliquement, la relation entre la sphère privée de l'artiste et le corps social. Le point de jonction entre les individus et l'artiste devient un matériau dans la conception de l'œuvre artistique.

Formée par liens nouveaux entre l'artiste et la population, la création artistique est déterminée par cette nouvelle relation qui a une valeur esthétique. Autrement dit, c'est l'espace-temps créé par la rencontre qui est immortalisé et saisi à des fins artistiques. La collaboration entre les citoyens est au centre du médium et les étapes de la rencontre avec l'Autre font plus que partie d'un simple processus de création : elles sont esthétisées dans l'œuvre sous sa forme ultime. Pour Nicolas Bourriaud, ce type de création est une « interaction⁹⁶ », une sorte de dialogue entre l'artiste et l'environnement social. L'artiste relationnel devient donc une sorte de chef d'orchestre de la relation. En ce qui concerne ses œuvres, « ce qu'elles produisent sont des espaces-temps relationnels, des expériences interhumaines qui essaient de se libérer des contraintes de l'idéologie de la communication de masse ; en quelque sorte, des lieux où s'établissent des socialités alternatives, des modèles critiques, des moments de convivialité construite.⁹⁷ »

Inspirée par cette vision de l'esthétique relationnelle où la rencontre fait partie de l'œuvre finale, je vise la création d'espaces communicationnels autres : il s'agit des espaces interfrontaliers. Ces moments performatifs traversent les frontières sociales et établissent, selon moi, des pistes de contre-discours vis-à-vis de la culture de masse et autres

⁹⁶ Nicolas Bourriaud, *L'esthétique relationnel*, Paris, Les presses du réel, 2001, p. 47.

⁹⁷ *Idem*.

mécanismes de pouvoir. Je cherche et j'expérimente différentes possibilités de créer ces espaces de communication alternatifs au sein de l'espace public : des moyens de *pirater* les frontières intégrées socialement. Je souhaite créer de nouvelles relations sociales, des liaisons éphémères. Par une action performative et un processus artistique où je participe comme artiste au même titre que des membres de ma communauté. Je provoque ainsi, par les différentes étapes de mon processus artistique, la rencontre : celle entre différents corps, sensibilités et culture.

1.7.3.3 Incorporation poétique du corps-frontière

L'approche poétique intégrée à ma recherche performative joue un rôle important afin de saisir certaines images marquantes, certains symboles poignants, pour bâtir un discours corporel. La performance vise le partage de ces images intégrées corporellement pour élaborer une parole métaphorique, une parole qui agit.

En parcourant mon milieu de vie et celui des sujets liminaux, j'entrevois ma démarche de création comme une incorporation (i.e. une mise en forme dans mon propre corps, une intégration sensible) des récits de vie de l'Autre et de son expérience. En ce sens, je souhaite transposer poétiquement, c'est-à-dire à travers mes laboratoires de création mettant en action mon propre corps, ce qui compose la mémoire du corps intime liminal.

Cette démarche de poétisation du corps-frontière et de relèvement symbolique des traces corporelles pourrait s'apparenter à la démarche corpopoétique. La corpopoétique telle que traitée par Paul Ardenne est entendue comme une combinaison entre le corps utilisé dans l'œuvre et le discours poétique qu'il implique par son mouvement dans l'espace :

Ce néologisme unit deux termes, « corps » et « poétique ». Il fusionne l'un et l'autre de ces termes dans une perspective de recherche. La « corpopoétique » a cette vocation : penser la co-action de ces deux comportements invariants de la vie humaine, d'une part, la représentation obstinée, par l'homme, de son propre corps ou de celui d'autrui ; d'autre part, l'attribution d'une signification supérieure à cet acte de représentation du corps. La « corpopoétique » traite du corps humain envisagé comme réalité (le corps en soi), comme figure (le corps et son image), comme élaboration, comme représentation incarnée et vécue. Si

le corps existe, il existe d'être sans cesse formulé, créé et recréé au rythme des gestes, des actes, des pensées et des représentations⁹⁸.

Pour déployer cette incorporation performative du corps-frontière, je tiens compte du récit de vie de l'Autre, je parcours les lieux frontaliers et les antimondes (lieux souvent cachés, issus de la liminalité). L'espace, sa mémoire et ses fonctions sociales sont aussi ce dont je m'imprègne pour bâtir un rapport sensible vis-à-vis des gens de ma communauté : « L'espace saisi par l'imagination ne peut rester l'espace indifférent livré à la mesure et à la réflexion du géomètre. Il est vécu. Et il est vécu, non pas dans sa positivité, mais avec toutes les partialités de l'imagination⁹⁹. » Ainsi, référant à cette vision de Bachelard, l'exploration poétique des espaces permet d'influer de sensations à son imaginaire, de faire agir une charge symbolique sur des espaces communs. Il s'agit de sens affectifs et mémoriels qui se créent parce que l'espace est vécu.

Pour André-Frédéric Hoyaux, « l'écriture des mondes », autrement dit l'intervention de l'imagerie mentale que permet l'action artistique, est un processus combinant l'intériorité et l'extériorité de l'artiste¹⁰⁰. Pour Hoyaux, la réflexion de l'artiste sur les mondes qu'il voit et ceux qu'il crée résulte de la mobilité du corps. Ainsi, selon lui : « Une première écriture des mondes est effectuée par l'expression des êtres en général, notamment dans leur corporalité (comme mise en mouvement des corps dans leur relation avec l'environnement spatial, social et temporel présent) et par leur corporéité (comme mise en mouvement de la chair en tant que relation avec l'environnement spatial, social et temporel absent).¹⁰¹ » De ce fait, l'artiste et son corps interagissent toujours dans un rapport dialectique entre la corporalité (corps vécu) et la corporéité (corps ressenti) : un échange avec les mondes présents et absents, entre le connu et l'inconnu. Ces mondes sollicités par la création ne sont pas des espaces tangibles au sens propre, mais au sens métaphorique. Il s'agit d'espaces représentatifs, des références aux mondes mentaux issus du passé, ou encore, des mondes symboliques, idéaux ou fictifs. À partir de ces mondes symboliques, le performeur fait

⁹⁸ Paul Ardenne et al., *The Lacrima Chair : Collection+ : Shaun Gladwell*, Paddington, UNSW Sherman Contemporary Art Foundation, 2015.

⁹⁹ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Quadrige/ Presses universitaires de France, 2004, p. 17.

¹⁰⁰ André-Frédéric Hoyaux, « De la poésis comme expression et construction des mondes », dans *Activité artistique et spatialité*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 34.

¹⁰¹ *Idem*.

corps, au point de devenir émetteur d'une réalité sensible, au service de la présentation d'une réalité extrême impliquant l'imaginaire sensoriel du spectateur : son propre corps figuré. Ainsi, il met en relation les différentes réalités afin de bâtir une corporalité autre, un rapport poétique autre avec l'espace et le temps sociétaux. Plus encore, il tend à amenuiser la frontière qui existe entre les mondes et les antimondes (lieux des sous-cultures), en amenant les cultures opprimées à se déployer dans l'espace public et à être transmises, vécues, incorporées.

Parce que je partage le récit de l'Autre et que je l'intègre dans mon corps comme performance artistique, je deviens une représentation active de la mémoire du corps intime. Je conçois ainsi mon travail comme un processus d'actualisation des temporalités du corps social, puisque tout corps individuel réfère à diverses temporalités passées et présentes. Le corps est une narration, il se présente au monde extérieur et devient l'hypertexte de soi. Ce véhicule de l'individu se meut et entre en interaction pour bâtir sa propre histoire, pour bâtir une « temporalité relative ». Les informations diffusées par le corps dans le présent renvoient à d'autres espaces-temps, communiquent le passé, son historique culturel, familial et individuel : « Ainsi y a-t-il une *hypertextualité* des techniques du corps qui crée un langage par résonance d'une partie sur l'autre, d'un symbole à l'autre, d'une temporalité à l'autre.¹⁰² »

Que ce soit en référence à différents espaces spatio-temporels symboliques (la culture ancestrale, la culture induite par la société actuelle, l'identité propre au corps intime), la mémoire corporelle peut se matérialiser par le récit performatif et le partage symbolique d'expériences. La performance permet à des empreintes sociales et historiques, ces temporalités ayant marqué le corps intime, de prendre forme dans l'espace public et de devenir des manifestations externes.

¹⁰² *Ibid.*, p. 398.

1.8 Conclusion

Par l'enclenchement d'un processus de création, je veux faire émerger des contre-discours et actualiser différentes paroles sur l'expérience individuelle liminale. En tenant compte de paroles individuelles et de mémoires corporelles issues de la périphérie sociale, je souhaite me servir de mes créations pour ramener les témoignages de la frontière vers le centre (espace public). Je vise ainsi un processus de symbolisation du corps, d'exploration du lieu de somatisation de la frontière, pour les transposer en lieux de paroles et d'actions poétiques. Par le recours à l'art relationnel et la médiation interculturelle, j'entre en contact avec des individus de cultures opposées pour dialoguer et partager les expériences collectives et individuelles relatives à une corporalité frontière. Le schéma ci-dessous (cf. figure 3) reprend les principales idées élaborées dans le chapitre 1. Il consiste en une synthèse de la démarche présentée.

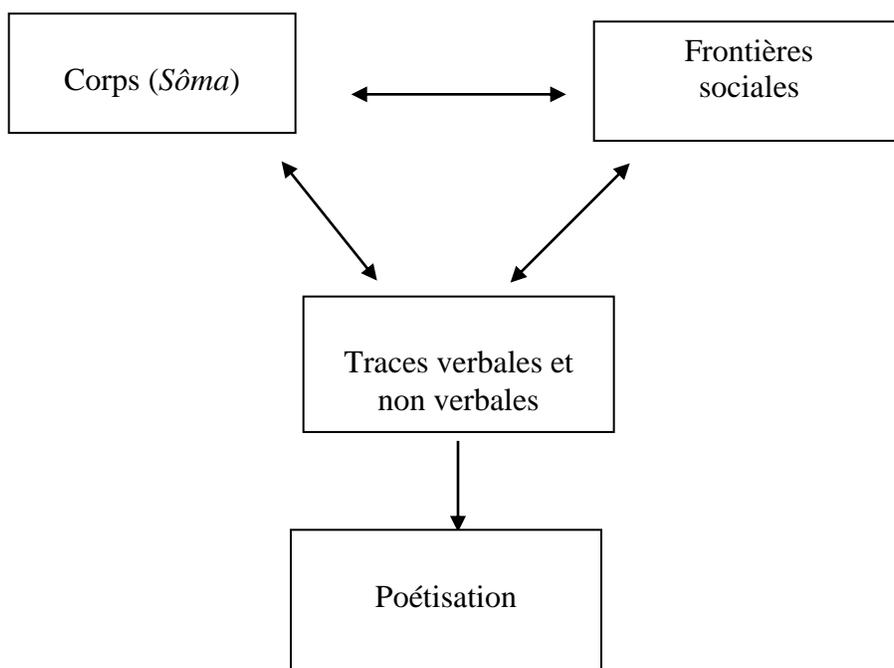


Figure 3 : *Processus de poétisation de la recherche-création*

J'implique les voix et les corps dans une action artistique, je fais émerger les corps symboliques hors de l'espace où sont confinés les corps réels. En élaborant un dialogue au sein de ma société, je crois que, d'une part, les individus non touchés par la frontière

peuvent acquérir une certaine conscience de cette frontière dans laquelle la société soumet certains individus. D'autre part, cette prise de parole et l'occupation performative de l'espace public pourraient favoriser une émancipation du sujet en situation de corps-frontière, voire une éclosion de son pouvoir d'agir (*empowerment*). Par le biais des projets de création de cette thèse, je rencontre les populations ayant vécu une situation de corps-frontière et souhaite interagir avec elles. En complément de cette exploration, je définis et théorise l'avènement du corps performatif qui matérialise l'imaginaire du corps déshumanisé, l'intime et la liminalité.

Ainsi, je parcours et j'expose théoriquement la démarche de certains artistes contemporains, de même que certaines de mes créations passées (*Avis public* - intervention furtive réalisée en 2012 en dehors des laboratoires de cette thèse), pour tenter de dresser un portrait du corps performatif et de son potentiel d'action vis-à-vis des différentes frontières sociales. Par l'analyse et la mise en relation avec différents concepts théoriques, ces exemples issus de la pratique artistique permettent de mieux appréhender les approches artistiques traitant des liens entre la corporalité et l'espace public. Dans les exemples de créations vus dans cette thèse, le corps explore la frontière et des espaces réels et symboliques. Le sujet choisit de montrer avec son propre corps, ou à l'aide d'autres matériaux performatifs, la dépossession, la violence et l'individualisation en cours dans l'espace public contemporain. Il se forme ainsi des espaces discursifs et poétiques qui abordent la réalité liminale de soi ou d'autrui.

2. L'ART DE LA TRANSGRESSION DE LA FRONTIÈRE SPATIALE

Dans le cadre de ma thèse en recherche-crédation, je m'intéresse à l'idée du corps, de ses frontières et aux espaces qu'il traverse. Je cherche à voir comment cette traversée sociale et spatiale peut se matérialiser en actes et en paroles performatives. Ce discours, conçu dans une approche poétique (principalement corpopoétique), sert à rendre compte de manière symbolique des liens qui unissent les êtres humains et leur corps au territoire. En ce sens, il est question tout à la fois de la corporalité en situation de rupture sociale, de discontinuité spatio-temporelle et de l'artiste qui élabore un discours artistique sur les thèmes de l'exclusion et de la transgression. J'appréhende donc l'étude du corps-frontière performatif en observant la notion de contournement des normes sociales par la traversée symbolique de l'espace public. J'arriverai ainsi à mieux cerner les composantes des frontières invisibles et concrètes, ces frontières intrasociales faisant partie de l'espace urbain, ces limitations qui m'entourent et qui entourent les communautés, sujets de la création artistique.

Comme l'affirme Nicolas Bourriaud, certaines œuvres d'art actuel, particulièrement les œuvres d'art relationnel, sont des objets artistiques, car elles saisissent et transcrivent les flux (mouvements) régissant la vie humaine individuelle et collective. Plus précisément, selon Bourriaud, « Le point commun existant entre tous les objets que l'on classe sous l'appellation " œuvre d'art " réside dans la faculté à produire le sens de l'existence humaine (d'indiquer les trajectoires possibles) au sein de ce chaos qu'est la réalité¹⁰³ ». C'est à partir de cette idée de mouvement, de « flux » des corps et des populations, que j'ai pensé le présent chapitre. Celui-ci décrira les pratiques artistiques contemporaines qui tiennent compte des frontières spatiales et de leur traversée par les individus. Je m'intéresse ici à des formes de créations qui font des codes spatiaux et des autres frontières de l'espace public des objets transformables et tangibles.

¹⁰³ Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, op. cit., p. 55.

Il m'importe d'étudier et de comprendre ces pratiques artistiques qui comptent la déambulation et l'exploration de l'espace public comme fondements principaux. Dans ce chapitre, je désire montrer comment le corps de l'artiste peut devenir un lieu symbolique et un lieu de discours qui agit directement sur l'espace public et le marque. Puisque le corps est un élément qui parcourt la frontière (exploration territoriale), il est aussi un véhicule permettant l'introspection (corps de l'intimité) et l'extrospection (corps social). Ainsi, je suis en mesure de couvrir, à travers les différents exemples théoriques et pratiques de ce chapitre sur l'exploration urbaine, les dimensions suivantes : les déambulateurs (dérive, psychogéographie, atonie) ; l'art contextuel et le détournement de l'espace public (art contextuel, performance *in situ*, manœuvre et intervention furtive, pratique de dissémination sur le territoire) ; les sons, la parole et leur intrusion dans l'espace public (performativité des bruits, des témoignages et des différents référents sonores rencontrés par la déambulation).

Le corps de l'artiste parcourant l'espace devient alors celui du sujet en situation de truchement, un testeur de lieux et de non-lieux, à la quête de sens au sein du territoire. Il devient cette frontière qu'il tente de ressentir. En ce sens, le corps-frontière impliqué dans une exploration liminale et artistique du territoire quotidien (l'espace public/l'espace urbain) est un élément important de la géographie sociale et culturelle. Il collaborerait à construire l'espace, à le découvrir et à l'habiter. Cette découverte artistique de l'environnement, du milieu de vie, développe une œuvre poétique qui revisite les traces et l'impact du corps-frontière sur la géographie.

2.1 Déambulation et atonie

Les lieux publics qui composent l'espace urbain sont des endroits particulièrement codifiés où les individus doivent respecter certaines lois écrites et non écrites. Les formes d'art qui s'intéressent à la subversion des frontières dans l'espace public se dressent en réaction vis-à-vis des limitations sociales, spatiales et législatives (réglementation). L'individu

conscient de l'encadrement inhérent aux espaces publics peut agir de manière à les respecter ou les transgresser. Dans un premier temps, il peut aussi choisir de jouer et d'investir les limites associées à l'espace public, de s'associer à ses contraintes et de les suivre. Dans un tout autre ordre d'idée, il peut choisir de dépasser ces fonctions préétablies par les codes sociaux, de contourner l'espace, de dépasser les frontières normatives associées à un ou des lieux précis. Plusieurs disciplines artistiques peuvent servir ce dessein, plus précisément en s'intéressant à la création de nouveaux espaces, de nouvelles fonctions spatiales, d'autres manières d'élaborer l'œuvre et le corps de l'artiste au sein même du territoire urbain. Comme l'indique Richard Martel, la transgression est « l'occasion de la déroute, d'une certaine déstabilisation d'un certain modèle régnant »¹⁰⁴. Cette « déroute », appliquée à l'espace de la ville, peut être perçue comme une manière de dévier de la trajectoire imposée par les codes sociaux et spatiaux. Le sujet nomade est donc indésirable dans l'espace public puisque beaucoup plus difficile à contrôler que le sujet sédentaire. L'errance et la déroute sont des modes d'action d'agents perturbateurs qui réalisent leurs propres codes et leurs propres lieux d'appartenance en dépit des règles.

Je me penche sur les concepts théoriques et artistiques de dérive et d'atopie, qui permettent de comprendre la façon dont les artistes contemporains conçoivent l'acte d'investir l'espace public et de traverser les frontières sociales associées au territoire. L'artiste se permet donc d'exercer un certain nomadisme et une mobilité entre les lieux tout en explorant d'autres fonctions de ceux-ci, en transgressant les codes. Conséquemment, il réussit à contrer le déterminisme spatial (fonctions prédéterminées de l'espace) inhérent aux contraintes sociales et à d'autres frontières de l'espace public.

À travers ma recherche-crédation, la question de l'espace public, comme non-lieu partagé collectivement et comme territoire influençant de ce fait le statut du corps, est primordiale. Je cherche à savoir, notamment par le biais d'une recherche à travers ma pratique artistique comment la psychogéographie et la dérive peuvent contribuer à redonner au lieu une deuxième vie, à lui forger une autre mémoire par l'incursion du corps. Je tends ainsi à l'exploration des non-lieux et des discours corporels, sociaux et verbaux qu'ils peuvent

¹⁰⁴ Richard Martel, *L'art dans l'action, l'action dans l'art*, Québec, Éditions Intervention, 2012, p. 125.

renfermer ou créer. Rappelons que pour Marc Augé, le non-lieu et les « non-lieux » sont ces espaces publics (lieux de transit, lieux du quotidien) où les contacts entre les individus sont fonctionnels et non prolongés. Pour Augé, le lieu public ou le « non-lieu » est synonyme d'interdits, de prescriptions et de lois. Il donne, à titre d'exemple, les itinéraires que nous empruntons dans le quotidien ou à travers le voyage, qui comportent leur lot de rites de passage ; enfin, il parle de « prestations économiques et rituelles¹⁰⁵ ». Le corps-frontière est un corps qui, traversé par les limitations sociales et spatiales, est marginalisé et effacé : il est devenu un non-lieu. Il se fond à l'environnement, devient objet d'évitement (échanges formalisés, paroles ignorées, regards détournés, peu de contacts physiques). À titre d'exemple, il est possible de penser à la situation des individus sans-abri qui jonchent la ville et la manière dont certains passants accélèrent le pas à la vue de leur corps, comme pour ne pas voir la détresse sociale.

Il importe de comprendre comment appréhender et parcourir les espaces du non-lieu pour en faire des lieux, en les habitant par la parole et par le corps en tant que présences symboliques et poétiques. La création artistique visant à influencer l'espace pourrait revaloriser l'identité, la mémoire et la parole individuelles et rendre les corps qui habitent les lieux moins anonymes, moins désengagés.

2.1.1 La dérive chez les situationnistes

La dérive, comme principe de déambulation sur le territoire urbain, est énoncée à l'origine par Guy Debord, dans les années 1950, dans le cadre du mouvement situationniste. Dans l'illustration *The Naked City* (1957) de Guy Debord et Asger Jorn, les deux hommes s'inspirent du film du même nom réalisé par Jules Dassin en 1948 pour créer une illustration de plaques tournantes et psychogéographiques de la ville de Paris. *Naked City* de Dassin évoque le quotidien et la routine de la ville de New York, à travers le travail de policiers enquêtant sur un meurtre¹⁰⁶. Debord et Jorn, quant à eux, identifient et

¹⁰⁵ Marc Augé, *Non-Lieux : Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, op. cit., p. 75.

¹⁰⁶ Cédric Enjalbert et Thierry Paquot, « La ville et le loisir », *Philosophie magazine*, [En ligne], <http://www.philomag.com/lepoque/la-ville-et-le-loisir-7672>, page consultée le 11 septembre 2014.

représentent sur leur schéma certains lieux-clés qu'ils considèrent comme emblématiques ou évocateurs des sensations qu'ils ont ressenties en arpentant le territoire. Ils souhaitent redessiner une autre carte de la ville basée sur son interprétation sensible. Il s'agit de l'un des premiers exemples documentés d'une représentation de la notion de dérive pour les artistes situationnistes.

La dérive souhaite laisser libre cours à la déambulation consciemment ressentie par le corps. Elle est une manière d'explorer le territoire de manière approfondie tout en laissant les sens et les émotions guider un trajet sans but précis dans la ville, sinon celui de réexplorer son milieu de vie. Il s'agit de parcourir, de voir autrement sa propre ville. De cette manière, la dérive permet d'explorer le territoire habituel d'une manière inhabituelle : en s'accordant le temps de faire une balade *extraquotidienne* (qui sort de la trajectoire quotidienne) afin de profiter de lieux, de sensations ou de points de vue inexplorés jusqu'à présent. Cette façon de revisiter l'urbanité permet de réactualiser la vision de sa ville et de chercher à se réapproprier passivement le territoire. La dérive revient à arpenter son espace quotidien afin de le revoir longuement, de prendre le temps d'observer. Le *modus operandi* de la dérive, tel que Guy Debord l'entrevoit, est assez simple et peut être adapté librement par toutes personnes souhaitant en faire l'essai. S'abandonner au territoire et aux diverses sensations qui le composent et laisser faire le temps semblent être les principaux critères pour expérimenter la dérive :

Une ou plusieurs personnes se livrant à la dérive renoncent, pour une durée plus ou moins longue, aux raisons de se déplacer et d'agir qu'elles connaissent généralement, aux relations, aux travaux et aux loisirs qui leur sont propres, pour se laisser aller aux sollicitations du terrain et des rencontres qui y correspondent. La part de l'aléatoire est ici moins déterminante qu'on ne croit : du point de vue de la dérive, il existe un relief psychogéographique des villes, avec des courants constants, des points fixes, et des tourbillons qui rendent l'accès ou la sortie de certaines zones fort malaisées¹⁰⁷.

Bien que le ressenti corporel (sensitif) soit une partie importante de l'exploration, les sensations cognitives font aussi partie des choses à observer à travers le parcours. Les participants à la dérive doivent explorer consciemment le milieu urbain en prenant soin de poétiser leur expérience à travers la ville. La dérive cherche aussi la rencontre avec le

¹⁰⁷ Guy Ernest Debord, « Théorie de la dérive », http://www.larevuedesressources.org/theorie-de-la-derive_038.html, *La revue des ressources*, [En ligne], page consultée le 13 septembre 2014. (Texte original publié dans Guy Ernest Debord, *Théorie de la dérive*, Les Lèvres nues, n° 9, Paris, décembre 1956)

territoire, une manière de vivre de nouvelles émotions, mais aussi un moyen de se donner le temps de rencontrer l'autre, qui habite le même espace. Ainsi, le principe de cette dérive permet d'observer les détails de la ville tout en contribuant à l'élaboration d'un « imaginaire spatial ». Il s'agit aussi de reconstruire l'imaginaire social, car « la ville est alors considérée comme relation sociale et comme territoire produit. Elle est le lieu d'affrontements symboliques et matériels¹⁰⁸ ». La dérive permet donc de se laisser voguer au fil des rencontres et des découvertes matérielles (par exemple l'architecture ou l'urbanisme) et immatérielles (par exemple les sons, sensations et émotions). Elle compose la découverte d'un autre espace-temps, où le sujet n'est pas pressé par d'autres obligations que celle de se promener.

La dérive ne peut se produire sans déplacement. Celle-ci nécessite un moyen de transport ou la marche. Pour Alexis L'Allier, l'action de marcher se situe dans l'activité humaine « entre nature et culture¹⁰⁹ » et fut nécessaire dans l'évolution de l'être humain. Ainsi, pour certains peuples nomades, la marche est une question de survie, « un des premiers combats avec la nature¹¹⁰ », un moyen de trouver les ressources nécessaires à la subsistance. Puisque la déambulation est aussi un fait de culture, elle relève parfois du domaine du sacré. L'Allier cite à cet effet le film *Ceux qui ont le pas léger meurent sans laisser de traces* du cinéaste Bernard Émond, qui parle du caractère rituel de la marche : « Vous marchez toujours et vous vous rappelez que chez les aborigènes australiens, la marche est sacrée. Les aborigènes croient que les dieux ont créé le monde en marchant et qu'il faut marcher pour maintenir son existence. Ils croient que s'ils ne marchent pas, le monde va cesser d'exister¹¹¹ ». Ainsi, pour certaines sociétés, la marche est non seulement un moyen de communiquer avec le monde externe et de survivre, mais aussi un moyen d'instaurer leur *être au monde*, vivre et intégrer corporellement la mythologie.

¹⁰⁸ Yves Bonard et Vincent Capt, « Dérive et dérivation. Le parcours urbain contemporain, poursuite des écrits situationnistes? », *Articulo-Journal of Urban Research*, [En ligne], Special issue 2, 2009, articulo.revues.org, page consultée le 10 septembre 2014.

¹⁰⁹ Alexis L'Allier, « La déambulation, entre nature et culture », dans André Carpentier et Alexis L'Allier (dir.), *Les écrivains déambulateurs : poètes et déambulateurs de l'espace urbain*, Centre de recherche Figura sur le texte et l'imaginaire, UQAM, Montréal, 2004, p. 16.

¹¹⁰ *Idem*.

¹¹¹ Bernard Émond, *Ceux qui ont le pas léger meurent sans laisser de traces*, Cinéma libre, Montréal, 1992, cité dans Alexis L'Allier, *op.cit.*, p. 15.

La faculté de parcourir le territoire, de se l'approprier à travers l'expérience même de la marche permet chez certains artistes et auteurs contemporains d'entrevoir un renouveau de l'état de nomadisme et de déambulation. Cette volonté d'arpenter le territoire est à l'origine de plusieurs créations artistiques actuelles, que ce soit dans le milieu des arts visuels, des arts médiatiques, de la performance, de la poésie, etc. Cette utilisation n'est pas sans rappeler l'idée quasi mythique du « flâneur » émanant de la littérature de Baudelaire et théorisée par Walter Benjamin. Le philosophe de l'esthétique et critique d'art indique au sujet cet être mélancolique baudelairien :

C'est là le regard d'un flâneur, dont le genre de vie dissimule derrière un mirage bienfaisant la détresse des habitants futurs de nos métropoles. Le flâneur cherche un refuge dans la foule. La foule est le voile à travers lequel la ville familière se meut pour le flâneur en fantasmagorie. Cette fantasmagorie, où elle apparaît tantôt comme un paysage, tantôt comme une chambre, semble avoir inspiré par la suite le décor des grands magasins, qui mettent ainsi la flânerie même au service de leur chiffre d'affaires. Quoi qu'il en soit les grands magasins sont les derniers parages de la flânerie¹¹².

La description que fait Walter Benjamin du flâneur a des familiarités avec le concept de dérive et de psychogéographie de Guy Debord. Cet état d'ouverture du marcheur permettant la découverte de sensations à même la ville et la foule peut se rapprocher de plusieurs démarches artistiques actuelles. Dans le projet *Minorité invisible*¹¹³, la dérive se réalise par la marche à travers le milieu de vie des personnes aveugles et la découverte de nouvelles sensations psychogéographiques, de nature sonore et corporelle (toucher, équilibre, mobilité, etc.).

2.1.2 Psychogéographie et art actuel

Le principe de psychogéographie, énoncé par Guy Debord dans le cadre du mouvement situationniste, relève justement le caractère multisensitif et imprévisible de la dérive urbaine. La psychogéographie est définie comme étant « l'étude des lois exactes et des effets précis du milieu géographique consciemment aménagé ou non, agissant directement

¹¹² Walter Benjamin, *Paris capitale du XIXe siècle*, Brescia, Temperino Rosso Edizioni, 2012, p. 34.

¹¹³ Le projet *Minorité invisible* sera analysé en détail dans le [chapitre 4, à la section 4.1](#).

sur le comportement affectif des individus¹¹⁴ ». La psychogéographie correspond à la capacité de l'aménagement urbain en tant que territoire rencontré de créer différentes ambiances et d'évoquer chez l'individu différentes références psychologiques et émotionnelles. Plus précisément, cette faculté est la résultante de l'aménagement urbanistique, des sensations particulières amenées par la ville, tout comme le fruit de rencontres fortuites et des projections (déploiement des nombreux imaginaires) que se fait le sujet. L'espace construit et la ville imaginaire font émerger des réactions émotives, mais viennent aussi influencer le cours de certains processus mentaux, comme la pensée, la perception, la mémoire, la motricité, le langage, la prise de décisions, etc. Le territoire vécu déclenche directement des mécanismes internes, comme des sensations ou des référents mémoriels. L'espace de la ville, par la somatisation de l'expérience de la dérive, se retrouve transposé à même le corps de l'humain.

La psychogéographie demeure une perspective actuelle au sein de l'art des dernières décennies. Ces artistes arpenteurs du territoire sont des explorateurs des temps modernes, des découvreurs d'espaces inconnus au sein de notre propre ville. Comme l'indique Thierry Davila dans *Marcher, créer*, l'artiste a pour mission d'appréhender l'espace en l'ouvrant à de nouvelles perspectives :

Si le site inconnu ne peut rien se voir imposer quant à la perception qu'on peut en avoir, c'est peut-être aussi parce que son exposition directe passe par l'ouverture immédiate du sujet à sa pure et simple saisie, que sa traversée *expose* la personne qui la réalise autant qu'elle révèle le territoire concerné, ouvre le marcheur à un autre devenir et à un autre rythme, à un autre mouvement et à d'autres déplacements que ceux encouragés par les trajets balisés. [...] Marcher est donc cette façon particulière d'*ouvrir* un espace et un sujet [...] d'être *pris* par l'extérieur – par *l'autre* – et de remettre en jeu bien des façons de voir ou d'aborder un espace¹¹⁵.

La personne qui se sert de l'exploration de l'espace pour créer doit donc se fier à son sens de l'observation, mais aussi être prête à voir son rythme interne affecté par « l'autre ». La création est influencée par les caractéristiques psychogéographiques du lieu : des valeurs émotives et cognitives propres à l'espace et aux rencontres. L'œuvre qui explore le

¹¹⁴ Guy Ernest Debord, « Introduction à une critique de la géographie urbaine », *Les lèvres nues*, n° 6, Bruxelles, 1955, [En ligne], http://www.larevuedesressources.org/article.php3?id_article=33, page consultée le 15 septembre 2014.

¹¹⁵ Thierry Davila, *Marcher, créer : Déplacements, flâneries, dérives dans l'art du XXe siècle*, Paris, Éditions du regard, 2002, p. 42.

territoire se voit teintée de certaines sensations et réflexions propres à l'artiste et son expérience de déambulation.

L'artiste nomade explorant le territoire, particulièrement l'espace public, produit selon Alain-Martin Richard l'élaboration d'une « cartographie instable horizontale¹¹⁶ ». Le terme *horizontal* désigne l'abolition des rapports de pouvoir qui, eux, imposent une conception préétablie de l'espace, une cartographie prédessinée, presque dictée. La cartographie horizontale est une cartographie qui se dessine au fil de la dérive par le sujet lui-même et qui peut être adaptée, selon l'expérience et les conceptions propres à l'individu. Il s'agit en somme d'une sorte d'autocartographie. Ce mode d'action conçoit l'espace en développant une cartographie alternative, en dehors des rapports hiérarchiques de la cartographie verticale, mode de cartographie normalement conçu par les administrations (municipale, régionale, étatique) qui aménagent l'espace et lui induisent cadastres, fonctions, codes et règlements.

La cartographie dessinée par les institutions gouvernementales avec les instruments relevant de l'urbanisme ou de la topographie est pour sa part « une cartographie descriptive verticale¹¹⁷ ». Dans la cartographie instable horizontale, les frontières et autres limitations territoriales applicables aux lieux cartographiés verticalement ne s'appliquent plus : l'espace est un prétexte à la dérivation, aux émotions, à la prospection et au transit. L'artiste qui explore le lieu et réalise une œuvre axée sur la géographie horizontale ne se soumet pas aux codes sociaux et aux lois rigides institutionnelles propres à ces lieux. L'esprit créatif est en déplacement et s'efforce de vivre la « fluidité » et de procéder à une redéfinition incessante du statut d'un espace, pour faire ressortir l'invisible et les sensations qui s'y rapportent (ouïe, odorat, toucher, émotion, mémoire, imaginaire). Ces caractéristiques sensibles composent ce que l'on ne peut écrire sur une carte en allant au-delà des simples repères territoriaux.

¹¹⁶ Alain-Martin Richard, *Performances, manœuvres et autres hypothèses de disparition*, Toronto/ Québec/ Alma, Fado performance/ Les causes perdues/ Sagamie édition d'art, 2013, p. 168

¹¹⁷ *Idem.*

En ce sens, le performeur peut suivre le courant, le « flux » de la ville, ou lutter contre celui-ci. Pour Sandrine Le Corre, le corps de l'artiste ou celui du citoyen peut agir dans l'espace public en fonction de la « gestion du flux », en gestion de « l'entre-flux » et gestion du « hors-flux¹¹⁸ ». Tout corps qui s'arrête ou dévie de la trajectoire imposée, qui ne suit pas le mouvement ou qui construit consciemment son propre mouvement à travers le rythme effréné de la cité, est un corps indésirable pour l'ordre public. Le flâneur, considéré par les autorités comme un individu sans but précis (donc sans lieu ni loi), menace le « flux » sécurisant et codifié de la ville. Nous pouvons à cet effet penser à la manière dont l'administration des villes et certains commerçants luttent contre la présence de personnes en situation d'itinérance. Comme le mentionne Le Corre, le transit (état transfrontalier/ nomade) combat l'état de frontière et est, souvent, considéré comme indésirable :

Les flux ont des frontières, l'espace public traversé de flux aussi. Il est extrêmement difficile de quitter le sillon dans lequel on se trouve : de même que l'intouchable, en Inde, restera intouchable le migrant restera migrant – minoritaires sont les situations d'accueil et de régularisation. Le flux ou le reflux, dans ces circonstances, se fait toujours dans le même sens et sans retour : ici vers l'ailleurs, que ce soit la frontière de la ville ou du pays, mais surtout pas ici¹¹⁹.

Le corps au mouvement atypique et non conforme, voire illégal, n'est donc pas souhaité par un espace public misant sur le contrôle des trajectoires. L'individu qui agit sans but précis et sans destination dérange l'ordre social. Un débit normal des déplacements est suggéré et même imposé par le système en place. La psychogéographie et le concept de dérive perturbent donc le cours des déplacements prescrits dans la ville en s'arrêtant dans des lieux précis et en prenant le temps de s'approprier différentes ambiances. Les initiatives artistiques qui dérogent à la norme et au trafic urbain sortent non seulement de l'ordinaire, mais ont de l'impact sur les nouvelles trajectoires et visions du territoire urbain.

¹¹⁸ Sandrine Le Corre, « Circulez! Il n'y a rien à voir : Régulation et perturbation des flux dans l'espace public », dans Marc Veyrat (dir.), *Arts et espaces publics*, Paris, l'Harmattan, 2013, p. 70-71.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 71.

2.1.3 Récit du lieu pluriel : l'atopie

Chez Roland Barthes, le concept d'atopie revient à éviter le confinement dans un seul lieu, qui serait « fiché » et immuable. Barthes parle de l'atopie comme d'une solution à l'étiquetage propre à la frontière et à l'assignation symbolique ou spatiale, jugée beaucoup trop statique : « Fiché : je suis fiché, assigné à un lieu (intellectuel), à une résidence de caste (sinon de classe). Contre quoi, une seule doctrine intérieure : celle de l'*atopie* (de l'habitable en dérive). L'atopie est supérieure à l'utopie (l'utopie est réactive, tactique, littéraire, elle procède du sens et le fait marcher).¹²⁰ » Pour Barthes, l'atopie est caractérisée par l'absence d'ancrage précis, puisque le corps du sujet atopique est un véhicule transfrontalier : il s'agit d'un corps qui voyage par le nomadisme et le déplacement constant. Cet état est celui de la pensée qui change d'assise et de l'être qui ne se résume pas à un seul habitat. En situation d'atopie, le sens attribué au corps est mobile et évolutif.

Élise Van Haesebroek dresse un parallèle entre la notion d'atopie, telle que définie par Barthes, et les nouvelles pratiques scéniques. Cette approche permet à l'auteure de traiter des espaces multiples au sein de l'espace scénique, espace qui n'est plus un tout global, mais une multitude de territoires : « À l'inverse de l'utopie qui cherche à donner un sens, l'atopie est une liberté, un nomadisme, une manière de ne pas fixer une identité ou une signification afin de ne pas les figer. Elle se caractérise par la déstructuration de l'espace, c'est-à-dire, la remise en question de la frontière entre extérieur et intérieur ainsi que celle de l'existence d'un sens.¹²¹ » Van Haesebroek compare cet état à certaines créations théâtrales contemporaines qui font appel à la scission du texte scénique et du texte dramatique, donnant naissance à plusieurs espaces discordants par le biais, entre autres, de dispositifs médiatiques ou scénographiques. Les espaces scéniques non traditionnels combattent l'unicité du lieu et sont impliqués à travers la mise en scène. Ces dispositifs servent à évoquer un ailleurs symbolique très indéfini et favoriser l'éclosion de plusieurs espaces-temps scéniques. Ces lieux dramatiques peuvent solliciter l'imagination : ils

¹²⁰ Roland Barthes, *Barthes par Roland Barthes*, Le Seuil, Paris, 1995, p. 53.

¹²¹ Elise Van Haesebroeck, « Utopie, hétérotopie, atopie sur la scène du Théâtre du Radeau. Du théâtre comme avènement d'espaces discordants. », *Déborder les frontières : Utopies de la scène, scènes de l'utopie*, [En ligne], n° 3, Agôn, <http://agon.ens-lyon.fr/agon/index.php?id=1570>, page consultée le 9 septembre 2014.

peuvent intervenir sur scène par le biais de sons ou d'images ou d'autant de procédés qui viennent ouvrir l'horizon scénique, interroger le rapport avec l'espace. Dans ce contexte, la fonction scénique de l'atopie est d'ouvrir la perception du spectateur à ces autres lieux (rêve, imaginaire, passé, etc.). Le sens au sein de l'œuvre atopique est déterminé par la dérive, qui se construit et se reconstruit sans cesse. L'auteure Van Haesebroek évoque les œuvres de Tadeusz Kantor, un des premiers metteurs en scène qui auraient composé avec le concept de création théâtrale atopique :

Qu'il s'agisse de la route, de ce qui vient de nulle part et va nulle part, mais passe, ou de la chambre, c'est toujours de l'écoulement qui se répète ; la circularité, que Kantor appelle sa nouvelle forme, ce n'est pas la chambre cloisonnée, mais un tourbillon sans fin, et où le temps s'oppose au cadre scénique. Entre poubelle et éternité, les choses tournent du limité à l'illimité et vice-versa. La scène, lieu privilégié de la mémoire pratique, est un champ de tensions et de retombées, un espace-temps discordant¹²².

Ainsi, dans la mise en scène de Kantor, *Aujourd'hui, c'est mon anniversaire*¹²³, la délimitation de l'espace scénique abolit la frontière entre l'espace intérieur et extérieur des personnages. Plus précisément, les souvenirs et pensées des personnages sont représentés par un espace derrière un cadre, symbolisant une peinture ou une photographie, qui devient un véritable tableau vivant avec lequel les comédiens peuvent jouer. Cet espace extérieur relevant de l'intérieur du personnage prend vie et se mêle à l'action dramatique. L'hybridation dans le texte dramatique de deux langues différentes (le polonais et le français) crée aussi un effet d'atopie, alors que l'une est connue du public et que l'autre lui est étrangère, dépendant du lieu de la représentation (Cracovie ou Toulouse).

Le principe d'atopie de l'art théâtral défini par Élise Van Haesebroek comme mobilité des signes et des espaces scéniques, peut aussi être appliqué pour les mêmes raisons à l'art contextuel et à l'art action (performance et autres) qui prennent place dans l'espace public. Pour ce type d'art, l'espace nomade n'est évidemment pas l'espace dramatique ou scénique (celui de la fiction), mais bien celui de l'espace réel (concret), notamment le contexte social et spatial avec lequel l'artiste décide de composer. Alain-Martin Richard (collectif Les Causes perdues) est l'un des exemples de cette tendance artistique à l'atopie. Pour le

¹²² Claude Amey, *Tadeusz Kantor, theatrum literalis*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 224.

¹²³ Tadeusz Kantor, *Aujourd'hui, c'est mon anniversaire*, Toulouse, 1990, vidéo, [En ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=a-9j7naG-II>, consulté le 30 octobre 2014.

projet de l'*Atopie textuelle*, réalisé en 2000¹²⁴, Richard et son collectif ont souhaité permettre à un poème transformé en œuvre publique de partir d'un lieu précis (la Place de l'Université à Québec) pour se décentraliser, voyager et donner naissance à d'autres initiatives artistiques. Le texte en question a été inscrit sur quatre immenses plaques en métal, qui sont toujours présentes dans le quartier Saint-Roch à Québec. De ces grands morceaux d'aluminium furent extraites des rondelles de dix centimètres de diamètre comportant chacune un échantillon de l'œuvre littéraire. Tous les galets ont été donnés à différentes personnes qui avaient pour mission de les faire voyager à travers le monde et de produire à leur tour une création inspirée du petit bout de texte qu'elles avaient reçu. Ces personnes pouvaient ensuite remettre leur rondelle à quelqu'un d'autre et ainsi de suite. Cette œuvre, qui continue toujours de voyager à l'heure actuelle, fut d'ailleurs qualifiée de « manœuvre planétaire¹²⁵ ». Le texte poétique de départ et son inscription dans l'espace public de la ville, puis sa déterritorialisation à travers le monde permettent de voir comment les idées, les mots et les actions se déplacent pour produire de nouveaux embranchements et d'autres significations chez d'autres personnes qui détournent le sens initial.

Cette initiative artistique et la multitude de ramifications qui s'accomplissent par la suite ne sont pas sans rappeler le concept de rhizome énoncé par Deleuze et Guattari, puis repris par Édouard Glissant. Le concept de rhizome est en fait une métaphore botanique où le bulbe de la plante se disperse en termes de racines ou de reproduction du végétal :

[T]oujours suivre le rhizome par rupture, allonger, prolonger, relayer la ligne de fuite, la faire varier, jusqu'à produire la ligne la plus abstraite et la plus tortueuse à dimensions, aux directions rompues. Conjuguer les flux déterritorialisés. Suivre les plantes : on commencera par fixer les limites d'une première ligne d'après des cercles de convergence autour de singularités successives ; puis on voit si, à l'intérieur de cette ligne, de nouveaux cercles de convergence s'établissent avec de nouveaux points situés hors des limites et dans d'autres directions. Écrire, faire rhizome, accroître son territoire par déterritorialisation, étendre la ligne de fuite jusqu'au point où elle couvre tout le plan de consistance en une machine abstraite¹²⁶.

¹²⁴ Les Causes perdues, *L'Atopie textuelle*, [En ligne], www.atopie.qc.ca, page consultée le 13 septembre 2014.

¹²⁵ Alain-Martin Richard, *Performances, manœuvres et autres tentatives de disparition*, op. cit., p. 199.

¹²⁶ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 18-19.

Les ramifications du rhizome sont donc multiples et infinies. On peut les définir comme étant transfrontalières. Les liaisons qui se créent sont continues et discontinues, tout en n'appartenant jamais à un seul lieu. L'artiste et son œuvre se déterritorialisent à travers l'atopie et la vision transfrontalière, pour créer d'autres sens, d'autres liens, d'autres rencontres, et éventuellement d'autres discours.

2.2 Formes d'art actuel et détournement de l'espace public

Dans la quête de compréhension et de détournement des frontières sociales, il faut d'abord couvrir les moyens empruntés par les artistes afin d'intégrer l'œuvre (cet espace symbolique autre) dans un processus de transformation de l'espace public. Plusieurs modes de création choisissent désormais d'investir le contexte social et de prendre cette matière comme principal médium de l'œuvre. Ces formes artistiques permettent de déjouer les fonctions du lieu et de s'immiscer directement dans le temps social. On assiste depuis quelques décennies à une dématérialisation de l'art dans la création, à l'apparition de nombreuses formes artistiques qui prennent leur source à travers le contexte spatio-temporel. C'est à partir de composantes immatérielles que l'œuvre doit être considérée puisque la création artistique n'est plus conçue selon des principes de matérialité et d'esthétisme, à l'instar des médiums conventionnels. Elle se bâtit plutôt en relation avec des paramètres immatériels : le contexte de création et de réception, la réalisation d'actions, le détournement d'objets du quotidien, la rencontre avec la société, la temporalité, etc. Ces variables symboliques qui entourent la conception de la création permettent une nouvelle forme d'interprétation des œuvres contemporaines. On retrouve ces caractéristiques dans différentes formes d'art contextuel qui investissent l'espace public, notamment la performance, l'intervention furtive ou la manœuvre.

2.2.1 Jouer avec le contexte de l'œuvre

L'art contextuel prend forme à partir du moment où l'artiste se sert du contexte de l'œuvre pour façonner ses actions artistiques. Ce processus artistique se dessine en fonction de la réalité concrète de l'œuvre, ayant comme résultat de la dématérialiser. Jan Swidzinski définit l'art contextuel, dont font partie certains types de performances et d'interventions dans l'espace public, comme étant une forme d'« art comme action locale¹²⁷ ». Ce genre d'art en action est un moyen de communiquer dans le présent avec l'Autre et permet ainsi d'estomper les limites entre « l'art et la vie » en favorisant une « solidarité » au lieu des idées préconçues¹²⁸. Cela veut donc dire que l'art contextuel tente non seulement d'intégrer l'art au sein de la vie, d'agir sur le lien social, mais aussi de critiquer et de remettre en cause les règles qui régissent les relations entre les individus sur le territoire.

Les fondements de l'art contextuel consistent principalement à faire sens à l'aide du contexte immédiat de l'œuvre et de l'artiste. Cette œuvre devient une prise de contact avec la réalité sociale modulée consciemment par l'artiste. Comme l'affirme Richard Martel en évoquant les premières tentatives artistiques contextualistes qui eurent cours il y a environ une vingtaine d'années, « l'art contextuel supposait la matérialisation d'une intention d'artiste dans un contexte particulier [...] Être contextuel présupposait d'appliquer des données culturelles en tenant compte de l'espace et du temps de renonciation artistique¹²⁹ ». L'artiste se sert du contexte comme matériau afin de tester ou questionner la logique des déplacements, l'architecture, les règlements, le pouvoir politique, les particularités du territoire, les codes sociaux, etc. Il se donne la mission de découvrir l'espace public, de créer en fonction de sa réalité et de la remettre en question. Celui-ci crée en fonction de l'espace, mais il crée aussi son propre espace. Le créateur devient donc, à ce moment, l'explorateur de sa propre société. Cette nouvelle relation avec l'espace public inverse les traditionnels rôles artiste/ spectateur. Nous pouvons aussi parler d'une auto-observation collective, où l'artiste s'insère lui-même comme acteur social. La limite se brouille ici entre

¹²⁷ Jan Swidzinski, *L'art et son contexte : au fait qu'est-ce que l'art?*, Québec, Éditions Intervention, 2005, p. 133.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 135.

¹²⁹ Richard Martel, « Vingt ans d'art contextuel », *Inter : art actuel*, n° 8, p.36.

l'observateur et l'observé. La rencontre et le lieu partagé forment ensemble deux des parties prenantes d'une même création artistique.

À travers l'établissement d'une œuvre ancrée dans le contexte social, l'artiste tente de créer de nouvelles formes de contacts qui n'existaient pas auparavant dans cet espace ou de mettre en valeur les liens déjà existants, puisque, « quel que soit le lieu ou le support choisi, l'artiste s'engage à travers son geste dans un acte de confrontation ciblé, dans un dialogue avec la collectivité¹³⁰ ». Il enclenche ainsi une communication improbable, provoquée de toutes pièces et tente d'en mesurer les impacts. L'œuvre contextuelle, composée d'actions particulières et d'actes de présence, est au centre d'une relation « autre » et évolutive entre la création, les gens et l'espace. Il est possible d'entendre par ce phénomène la création d'un nouvel espace public, alors que ces nouvelles prises de contact permettent à l'artiste de jouer avec les réactions sociales, en établissant une discussion avec la société. Cette situation communicative particulière évoque un renouveau de la société démocratique, lieu de la « négociation, de l'alternative et du contrat social évolutif¹³¹ ». La réalité sociale, dans un tel contexte, n'est plus simulée ou évoquée, comme dans les formes d'art traditionnel. Nous sommes en présence d'une anti-représentation, puisque les matériaux de l'œuvre, du moins son prétexte, sont le moment présent et l'environnement concret de la société.

2.2.2 Performance et contexte social : récit critique d'un corps manœuvrant la société

La performance, en tant que genre artistique faisant aussi partie de l'art action, peut investir un lieu précis et une situation sociale particulière. Ainsi, le performeur peut choisir d'introduire une action performative au sein de cet espace qui provoquerait une remise en question de la fonction habituelle de ce lieu, dans le cas où il exerce une activité qui ne cadre pas avec les actions quotidiennes propres au lieu. Le performeur réalise ainsi une action consciente qui se veut « déviante » par rapport à la routine propre à l'espace public.

¹³⁰ Paul Ardenne, *Un art contextuel*, Paris, Flammarion, 2002, p. 65.

¹³¹ *Ibid.*, p. 35.

Ces actions extraquotidiennes sont pour Alain-Martin Richard un facteur d'étrangeté et de dissonance avec les codes propres à l'espace :

Les actions étranges se retrouvent principalement dans l'écart entre le lieu et le comportement qu'on y attend. Compter des pommes de terre dans une galerie où l'on accroche, planter des cartes postales qui expliquent la théorie de Copernic dans un parc public, mesurer le corps avec une tranche de bacon peuvent apparaître comme des actions étranges. Elles visent essentiellement à grignoter le terrible étau des textures sédentaires¹³².

La performance tend donc à changer le territoire qu'elle investit, notamment le territoire de l'espace public, lorsqu'il est visé par l'action. La performance cherche à insérer le corps de l'artiste au sein de l'espace urbain, à marquer cette arène improvisée de manière éphémère. Le performeur peut aussi établir un échange d'idées et de réactions avec le milieu où il choisit d'intervenir. Dans une telle perspective, la communication s'installe entre l'espace, la rencontre collective et l'artiste qui élabore son « discours agi¹³³ ».

2.2.2.1 L'art performance comme trace de la mémoire individuelle et collective : Régina José Galindo *¿Quién puede borrar las huellas?*

La performance *¿Quién puede borrar las huellas?* (*Qui peut effacer les traces?*) réalisée en 2003 par Régina José Galindo propose une réflexion sur l'espace public, le corps et l'histoire politique¹³⁴. En introduisant un discours critique silencieux, la performance permet de critiquer la fonction de l'espace public et de tenter de redonner au lieu une certaine mémoire sociale et politique. Le propos militant de Régina José Galindo flirte avec l'illégalité et l'indicible : il s'agit de montrer ce que les autorités préfèrent taire.

Dans la ville de Guatemala, Régina marche un trajet précis et symbolique entre la Cour constitutionnelle et le Palais national. À travers le son chaotique de la ville (normalité ambiante), la performeuse transporte une bassine qui est remplie de véritable sang humain. À certains moments, elle dépose ce bol de sang pour y tremper ses pieds nus (cf. figure 4

¹³² Alain-Martin Richard, *Performances, manœuvres et autres hypothèses de disparition*, op. cit., p. 173.

¹³³ Alain-Martin Richard, « La performance est un dialogue-agi », *Esse*, n° 40, Automne 2000, [En ligne], <http://www.esse.ca/fr/article/40/Richard>, page consultée le 3 septembre 2014.

¹³⁴ Régina José Galindo, « Quien puede borrar las huellas », *Performancelogia – Performance Art Archive*, vidéo, [En ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=SDTLipg9vMc>, page consultée le 20 septembre 2014.

ci-après). Les empreintes de pas sont marquées par l'hémoglobine. Un chemin de sang apparaît graduellement et reste imprégné sur le béton du trottoir entre les deux institutions guatémaltèques.

Grâce à son corps et à l'action performative, Régina donne une voix aux fantômes de l'histoire, aux victimes des injustices ayant eu cours au Guatemala dans les années précédentes. Plus précisément, la performance survient en réaction à la candidature présidentielle du très controversé général José Efraín Ríos Montt qui tente un retour au pouvoir. À la suite d'un coup d'État en 1982, Ríos Montt devient président. Le chef militaire est alors déjà à la tête d'un conflit armé ayant perpétré le génocide de centaines de milliers d'indigènes du nord du Guatemala, entre 1960 et 1996¹³⁵. L'action performative de Régina José Galindo s'inscrit comme une tentative de rappeler que le sol du pays se souvient du sang versé. À ce titre, le contact direct de la peau de l'artiste avec le sang de l'autre, être humain inconnu, est aussi une poétisation, une manière de se souiller du fluide de la vie afin de commémorer la mort.

L'art performance serait une manière de faire vivre un rapport dialogique entre l'intimité du récepteur / spectateur (corps et sensations), l'intimité de l'artiste (son corps, ses mouvements et son identité) et le reste de la collectivité (la société, l'espace, le territoire, le politique). La performance est une tentative d'exploration de plusieurs environnements conceptuels et réels, un art à la symbolique nomade :

La performance insiste pour ne pas se faire circonscrire ou définir, puisqu'elle se base, en effet, sur l'aperception du monde. [...] Cette performance est une activité d'occupation des espaces. Espaces politiques : surtout dans sa recherche constante de nouvelles manières de comprendre le problème. Espaces psychologiques : surtout par son analyse presque clinique des réactions de l'audience. Espaces sensoriels : surtout par sa capacité à jouer de façon démesurée avec nos sens, qu'on pense ici aux hybridations ou aux paroxysmes visuels, sonores, olfactifs. Espaces poétiques : surtout par sa capacité de construction ouverte, en nous déshabituant au sens, à la logique. Espaces esthétiques : surtout par son principe de variabilité comme valeur constante. Espaces intellectuels, enfin : surtout pour ses propositions non évolutives, mais chaotiques de l'univers¹³⁶.

¹³⁵ Paola Ramirez Orozco-Souel, « Quand le Guatemala siège au conseil... d'insécurité », *Le Monde diplomatique*, [En ligne], septembre 2006, http://www.monde-diplomatique.fr/2006/09/RAMIREZ_OROZCO_SOUEL/13965, page consultée le 20 septembre 2014.

¹³⁶ Alain Martin-Richard, « Québec, activisme et performance : des manifestes-agis à la manœuvre », dans Alain-Martin Richard et Clive Robertson (dir.), *Performance au Canada 1970-1990*, Éditions Intervention Québec, 1991.

Alain Martin-Richard insiste ici sur les différentes fonctions spatiales de la performance, tout en mentionnant les niveaux de communication qui lui sont intrinsèques. La performance, comme comportements et actions établis par l'artiste, façonne un système de communication ouvert et interactif, qui favorise l'ouverture des sens et des possibilités. Bien que la performance soit parfois mise en œuvre avec un plan d'action défini préalablement par l'artiste (une idée ou canevas de départ), son résultat ultime est souvent imprévisible. En situation d'action, le performeur et le public se retrouvent devant l'univers des possibles. Cette sortie hors de la zone de confort qu'est la « prévisibilité » est, pour les gens impliqués dans la performance, une sorte de mise en danger (saut vers l'inconnu), une manière d'accéder à une multitude de sens. Au fur et à mesure que se façonnent les actions performatives, le performeur construit et déconstruit des relations entre les objets, les corps, l'espace et la société. Pour Josette Féral, la performance est un « discours ouvert, qui laisse place à des perceptions et à des interprétations diverses [...]. À aucun moment ce discours ne se fige sur un sens défini. La performance reste ouverte sur une multitude de sens.¹³⁷ » Le sens de chaque performance n'est donc pas inerte : il se construit. Ainsi, ce genre artistique favorise l'implication de l'auditoire et cherche à entrer en communication avec celui-ci, à le sortir de la zone de passivité collective.

La participation interprétative des membres du public est à tout le moins sollicitée, lorsque l'artiste ne demande pas catégoriquement la participation physique de ceux-ci. Les membres du public deviennent des acteurs importants du déroulement par leur réflexion active et leur présence, voire une partie prenante d'une microsociété instantanée. Ainsi, dans la documentation vidéo de la performance de Régina José Galindo, nous pouvons apercevoir certains témoins des actions et du trajet. Des individus semblent se retourner sur son passage. Ils observent l'artiste, sa robe blanche, ses pieds nus, son bol de sang et se questionnent. Nous pouvons aussi voir des militaires qui, protégeant l'un des édifices publics, semblent s'interroger sur les actions de l'artiste, peinent à détourner leur regard et à rester stoïques. Les traces laissées sur le béton et le sang trouvent certainement une résonance dans le contexte politique guatémaltèque de ces années-là. Ces pas ensanglantés,

¹³⁷ Josette Féral, « Qu'est la performance devenue? », *Jeu : revue de théâtre*, n° 94, (1), 2000, p.157-164.

de même que leur symbolique morbide, peuvent être interprétés de plusieurs manières, dépendamment des réalités individuelles et collectives.

Jan Swidzinski dit de la performance qu'elle est « facteur de communauté par la rencontre qu'elle constitue¹³⁸ ». L'action performative tisse des liens éphémères qui agissent sur l'organisation sociale. Ainsi, l'une des premières fonctions de la performance serait de remodeler le contact entre le soi et l'autre, une manière de favoriser le rassemblement par l'élaboration d'un temps social distinct. Le temps social réel, qui a normalement cours en dehors de l'espace performatif, se voit ainsi troublé. Ce temps hors du temps place au premier plan l'être (corporéité, la présence) et l'agir (façon de vivre, de composer l'espace) du performeur. La performance s'instaure, désintègre le corps social et le remodèle selon ses propositions artistiques, elle s'établit tel un « rituel sans dieu¹³⁹ ». L'action symbolique présente « le corps comme support-langage dans un ici et maintenant [...], une tentative de démédiatisation de la communication, une façon de transmettre une force vitale (seul critère pour juger de la performance)¹⁴⁰ ». Le rituel performatif n'est donc pas un rituel au sens anthropologique du terme, mais bien une forme de rituel basé sur la communication d'un état de corps et sur l'établissement collectif d'une rencontre à travers un temps social singulier et éphémère. Ainsi, la performance ne cherche pas à créer le temps sacré au sens religieux du rituel anthropologique¹⁴¹. Elle tisse plutôt de nouvelles relations sociales particulières qui interceptent le temps régulier de l'espace social. La performance collabore, à l'instar d'une forme rituelle, à instaurer un *être au monde*, une temporalité concentrée sur la création d'une mythologie personnelle. Celle-ci est basée sur une identité narrative que compose l'artiste, influencée aussi par son rapport à la société et à l'histoire. Comme l'indique Richard Martel : « L'art action est une mythologie du quotidien, vécue dans une esthétique de l'expérience à l'aide d'un effort furieux. [...] Les activités artistiques sont une sorte d'offrande qui subit la dure réalité des critères inusités pour une captation

¹³⁸ Jan Swidzinsky, *op. cit.*, p. 135.

¹³⁹ Diane-Jocelyne Côté, « De la performance ou j'espère que j'en parlerai : fragments », *Intervention*, n° 7, 1980, p. 13.

¹⁴⁰ *Idem.*

¹⁴¹ Dans *Le sacré et le profane* (1965), Mircea Eliade affirme que ce temps, qui est un temps social de création d'un sens commun, « se présente sous l'aspect paradoxal d'un Temps circulaire, réversible et récupérable, sorte d'éternel présent mythique que l'on réintègre périodiquement par le truchement des rites. » Voir Mircea Eliade, *Le sacré et le Profane*, Paris, Gallimard, 1965, p. 61.

différentielle.¹⁴² » Cette analogie entre rituel et performance rappelle comment les gestes particuliers exercés par le performeur contribuent à bâtir une symbolique qui lui est propre, un discours basé sur sa relation avec le social et sur sa mémoire en tant qu'individu.

2.3 Manœuvre et intervention furtive – poésie de l'action, rencontre, déplacement et invisibilité

Afin d'explorer l'espace public, la manœuvre et l'intervention furtive utilisent le corps non pas comme matériau esthétique, mais comme force d'exécution d'une action qui laissera sa trace dans l'espace. À travers l'élaboration de cet acte artistique, le corps demeure souvent caché. L'artiste tente donc une incursion dans l'espace public tout en demeurant dans l'invisibilité. La manœuvre est l'une des formes d'art où le corps du créateur revêt, parfois, l'un des rôles les plus utilitaires qui soit : il doit réaliser une série d'actions, d'objectifs définissables, placer des matériaux précis et ainsi manœuvrer. Ces actions ne visent pas la mise en valeur ou des transformations entourant le corps comme objet de l'œuvre, comme c'est le cas pour la performance, mais plutôt l'utilisation du corps-outil dans un contexte particulier. Le corps de l'artiste manœuvrier sert de véhicule aux transformations opérées dans le milieu (urbain, semi-privé ou public) : la matière, le territoire et la rencontre sont les prémisses de l'œuvre. La manœuvre en tant qu'art-action aurait été initiée comme tentative de désinstitutionnalisation de la performance. Les manœuvres sont apparues « comme débordement de l'art-performance. Tantôt initiées personnellement comme “poésie du vivant” infiltrant le quotidien, tantôt comme “zones événementielles urbaines et médiatiques”, ces deux procédures ont affaire à l'art en contexte.¹⁴³ » Les principes premiers de la manœuvre tournent autour de la présence et de l'expérience physique de l'artiste, ainsi que de la réalisation d'actions précises et prédéfinies.

¹⁴² Richard Martel, *op. cit.*, 2012, p. 113.

¹⁴³ Guy Soui Durand, « L'épormyable atopiste rapaillé », dans Alain-Martin Richard, *Performances, manœuvres et autres hypothèses de disparition, op. cit.*, p. 18.

Rencontres, lieux, outils (matériaux) et expériences sont donc les mots d'ordre de la manœuvre. Dans la manœuvre, l'artiste doit coordonner, en investissant un cadre spatio-temporel donné, la réalisation d'actions. Celles-ci sont divisées en étapes d'exécution, en objectifs précis. Il doit aussi pouvoir manœuvrer avec les gens qu'il rencontre et instaurer avec eux des dialogues qui se déroulent, comme dans le cas de la performance, à travers l'action.

Qu'il soit visible ou invisible, l'artiste manœuvrier cherche à infiltrer le quotidien. Ainsi, le manœuvrier ne souhaite pas se mettre en valeur, se donner en spectacle, utiliser son corps comme matériau de représentation. Il cherche plutôt à se fondre dans le paysage pour le changer de l'intérieur, sortir du sentier battu (balisé ou limité) des institutions artistiques. L'artiste manœuvrier peut carrément choisir l'invisibilité, la discrétion et la furtivité : il est alors ce qu'Alain-Martin Richard qualifie d'« être mythique¹⁴⁴ ». L'artiste devient effectivement un mythe, voire une énigme, pour le spectateur qui se rend compte après coup de l'action artistique opérée. Pour cet observateur, tous les scénarios sont possibles. Dans ce cas, on parlera d'actions furtives : les actes apparaissent comme des actions artistiques clandestines qui ne visent pas de réaction de la part du public, ou du moins, pas de réaction immédiate. L'interaction qui s'effectue avec la société et l'espace public est celle d'une communication discrète et impersonnelle. L'artiste se sert surtout du lieu comme terrain de jeu afin d'y produire certaines interventions. En ce sens, il arrive parfois que malgré le fait que les citoyens soient témoins des changements apportés au milieu, qu'ils aient aperçu que quelque chose avait été changé dans l'espace public, mais qu'ils ne réalisent pas être en présence d'une œuvre d'art. Cela est principalement dû au fait que l'action furtive cherche à dérouter le spectateur, sans communiquer avec lui directement. Cette communication se fait sans interaction réelle, dans le mystère le plus total. L'artiste a fait don de son temps, de son œuvre, mais il n'est déjà plus là. L'œuvre n'existe donc plus à travers lui, le créateur laisse le soin à d'autres d'interagir avec elle. Dans le cas de l'intervention furtive, les artistes élaborent des œuvres « discrètes, qui ne misent pas sur un impact visible et quantifiable, mais sur la force du spectateur à se faire acteur d'un processus, à intégrer le mouvement d'une situation qui lui est offerte. Cet accent du travail

¹⁴⁴ Alain-Martin Richard, « Énoncé généraux, matériaux manœuvre », *Inter : art actuel*, n° 51, 1990, p. 3.

de l'œuvre sur les effets qu'elle est susceptible d'opérer, non en tant qu'œuvre se heurtant au réel, mais en tant qu'activation dans un milieu par une situation¹⁴⁵ ».

Ainsi, contrairement à la dérive et à la psychogéographie qui misent sur la déroute de l'artiste lui-même, l'intervention furtive mise sur la déroute du spectateur et de son espace quotidien. Elle cherche à créer la surprise et le questionnement chez qui a la chance de prendre conscience de l'existence de l'œuvre et d'entrer en contact avec celle-ci. L'intervention furtive transforme et détourne le lieu en douce, elle vise à transgresser l'espace tout en subtilité.

2.3.1 Les rêves des marginaux : Karen Spencer et *Porteur de rêves*

Réalisée de 2006 à 2007, l'œuvre de Karen Spencer *Porteur de rêves (Dream listener)*¹⁴⁶ (cf. figure 5 ci-après) est un exemple de l'investissement de l'espace public et du tissu social qu'opère l'art furtif. Dans cette intervention, Spencer a tout d'abord travaillé de pair avec des personnes fréquentant le Centre de jour Saint-James à Montréal. Cet organisme vient en aide chaque jour à des toxicomanes et itinérants et leur offre diverses activités artistiques. Karen Spencer a fréquenté le centre et recueilli différents rêves appartenant aux usagers. En communiquant avec ces derniers et en s'intéressant à leur vécu onirique, Spencer souhaitait avec cette partie du projet qui relève de l'esthétique relationnelle, « explorer la relation insaisissable qui existe entre les sans-abri et les rêves, tous deux considérés comme étant dépourvus de biens matériels et tolérés dans la mesure où ils demeurent invisibles¹⁴⁷ ».

La deuxième partie du travail de Spencer relève quant à elle de la manœuvre et de l'art furtif. L'artiste a tout d'abord transcrit ses rêves et ceux des personnes fréquentant un

¹⁴⁵ Aline Caillet, « De l'art d'(ne pas) intervenir dans l'espace public », *Espace : art actuel*, n° 89, 2009, p. 26.

¹⁴⁶ Karen Elaine Spencer, *Dream listener* [En ligne], <http://dreamlistener.wordpress.com/>, page consultée le 7 octobre 2014.

¹⁴⁷ Fellicity Tayler, « Dream listener/ Porteur de rêves/ Portador de sueños : Nous sommes tous de beaux rêveurs », *Spirale*, [En ligne], n° 129, http://www.spiralemagazine.com/parutions/219/portfolio/pfolio_02.html, page consultée le 7 octobre 2014.

organisme sur de grands cartons bruns, comme ceux qu'utilisent les itinérants pour faire la quête. Ensuite, elle s'est immiscée avec ces petites phrases à travers le territoire urbain. Par ses déplacements et en permettant aux passants de lire son rêve, Spencer souhaitait ouvrir la porte à une communication et inciter les gens à partager à leur tour leurs rêves avec elle. C'était aussi une manière pour elle de donner une matérialité à l'imaginaire du rêve en soi. Par la suite, Spencer a abandonné ses cartons dans des lieux précis de la ville en prenant bien soin de leur trouver un décor approprié. Elle a donc laissé les rêves vivre d'eux-mêmes dans leur nouvel environnement. Les phrases sont devenues des éléments pour détourner le regard du passant du quotidien, le surprendre et lui permettre d'entrer en contact par la pensée avec le rêve d'autrui. Les fragments de mots, produits de la narration des rêves d'autrui et des rêves de l'artiste, sont devenus des éléments extraquotidiens permettant au spectateur de se questionner sur la place reléguée aux rêves et aux pensées intimes dans l'espace public.

L'œuvre *Porteur de rêves* a investi ces endroits de la ville qu'arpentent quotidiennement les corps des itinérants. Ces corps issus de la frontière sociale se retrouvaient matérialisés par une parole puisée à même leur réalité, leur propre subconscient. Les corps invisibles de certains membres de la société, indésirables pour les autorités, ont répandu ainsi leur voix par le biais de ces écriteaux. Les messages ont empli l'espace public d'une image alternative du corps du sans-abri, faisant en sorte que ce dernier devienne un être humain qui se rapproche de la norme : celui qui dort et surtout, celui qui rêve. En ce sens, le projet artistique a permis aux itinérants de raconter une partie de leur propre réalité, raconter leurs rêves comme pour affirmer leur humanité. Les mots délivrés du corps-frontière forment une trame symbolique, un contre-discours qui s'insère dans l'espace. Cette parole prend place en tant que rapport aux pouvoirs politiques et économiques qui nient le droit des corps des itinérants, ces soi-disant êtres improductifs, à participer à la vie collective et à se faire entendre.

On comprend aussi de la création de Spencer que, dans l'art furtif, l'artiste livre son œuvre au hasard de la rencontre, de la réception par l'autre. Il choisit sa relation avec le lieu, il peut imaginer la relation avec le spectateur sans la vivre. L'artiste n'est souvent pas témoin

de l'interaction que l'œuvre amène avec le passant. Il n'est pas témoin non plus des interrogations que l'action a pu soulever, en l'occurrence : *Qui était là, comment a-t-il fait ça et pourquoi ?* C'est à ce moment que l'œuvre en elle-même produit une communication directe avec le territoire et le passant. L'artiste agit un peu de manière invisible, comme un donateur anonyme qui veut faire bouger secrètement les choses, influencer le paysage en changeant le quotidien.

2.3.2 Art furtif : récit d'une expérience

Au cours des dernières années, j'ai eu l'occasion d'expérimenter à quelques reprises des interventions dans différents quartiers de Québec et Montréal. Dans plusieurs des cas, les interventions visaient à faire réagir le public sur certaines problématiques urbaines, en favorisant le questionnement et l'étonnement. Sans être évident, les objets ou œuvres déposés dans l'espace public, permettaient à la personne qui s'arrête et prend le temps de la voir, d'entrer en contact avec un nouvel élément apparu on ne sait trop quand.

C'est à la suite d'un atelier donné par Éric Létourneau se nommant « Manœuvre, action et secret dans l'espace public », suivi à Montréal en juillet 2010, que je me suis intéressée au statut de l'artiste invisible. J'avais déjà eu l'occasion d'exécuter certaines formes de théâtre invisible, tel qu'énoncé par Augusto Boal dans *Le théâtre de l'opprimé*¹⁴⁸ et de certaines formes de performances dans l'espace public. Cependant, c'est à partir de la réalisation de l'atelier avec Éric Létourneau que je me suis rendu compte véritablement du statut particulier du corps de l'artiste. Le corps performatif peut jouer de visibilité ou d'invisibilité dans le lieu public, lors de la réalisation de l'œuvre. J'ai pu réfléchir aussi au corps qui vise à produire des changements dans l'espace. Le concept d'intervention furtive par son utilisation sans permission de l'espace public peut parfois s'apparenter à des actes de vandalisme en douce et à des actions à caractère illégal.

¹⁴⁸ Augusto Boal, *Le théâtre de l'opprimé*, La découverte, Paris, 2007.

2.3.3.1 Collectif Avis public

À l'automne 2012, en compagnie de l'artiste Jeanne Bourgoïn, nous sommes intervenues dans le quartier Saint-Roch à Québec, autour d'un bâtiment qui allait être démoli pour faire place à la construction de condominiums. Un avis public (avis d'éviction) de la Régie du logement était apposé sur la porte de l'édifice, indiquant aux locataires qu'ils devaient quitter les lieux dès la fin de leur bail (1^{er} juillet) pour permettre le changement de vocation du bâtiment. Nous avons donc reproduit exactement le même avis en une centaine de copies dont nous avons secrètement placardé toutes les portes du quartier, en l'espace d'une nuit (cf. figure 4 ci-après).

Nous avons souhaité par cette intervention mettre en évidence la grossièreté des évictions massives, résultante de la gentrification de notre quartier. Ce phénomène fait actuellement en sorte que le taux d'inoccupation des logements à Québec, estimé à 2%, est l'un des plus bas au Canada (devançant même la ville de Montréal)¹⁴⁹. La situation est d'autant plus inquiétante, que la construction des condos, de même que la conversion d'appartement en condos, battent leur plein à travers cette crise du logement locatif. Il en résulte aussi une augmentation drastique du coût des loyers¹⁵⁰.

En tant qu'artistes, nous étions aussi conscientes d'être dans une position intermédiaire entre les autorités de la ville et la population démunie. Nos corps sont des espaces médians, des *interzones*, entre les membres indésirables du quartier et notre propre réalité : nous ne sommes pas totalement acceptés socialement. De ce fait, la présence de jeunes artistes dynamiques est souhaitée par les autorités de la ville pour revitaliser l'image du quartier, par la jeunesse et la créativité qu'ils amènent. Le pouvoir municipal souhaite utiliser de plus en plus d'œuvres artistiques et de festivals de toutes sortes pour rajeunir la représentation médiatique de la ville et donner une image superficielle que tout va bien et que la culture y est florissante. Malgré cette volonté électoraliste d'encourager certains

¹⁴⁹ Emploi et développement social Canada, « Logement – taux d'inoccupation des logements locatifs », [En ligne], <http://www4.hrsdc.gc.ca/3ndic.1t.4r@-fra.jsp?iid=43>, page consultée le 2 novembre 2014.

¹⁵⁰ FRAPRU, « Augmentation des loyers pour 2014 : les loyers sont déjà trop chers affirme le FRAPRU », [En ligne], http://www.frapru.qc.ca/augmentations-de-loyer-pour-2014-les-loyers-sont-deja-trop-chers-affirme-le-frapru/#_ftnref1, page consultée le 2 novembre 2014.

domaines culturels qui améliorent l'image, la majorité des artistes ont de la difficulté à vivre décemment de leur art au quotidien. Les artistes souhaitant se consacrer à leur création se retrouvent malgré eux à faire partie d'une population démunie socialement, ayant souvent peu de chance d'accéder à la propriété. Il se dresse ainsi une sorte de frontière symbolique entre la volonté du pouvoir politique municipal de se servir de l'art pour donner l'image d'une ville jeune et vivante et le manque d'encouragement de la véritable liberté d'expression artistique. Un art qui dérange et qui déroge aux codes de bonne conduite peut faire scandale et est considéré comme nuisible. C'est le cas notamment de l'art du graffiti qui, lorsque pratiqué en dehors des institutions, fait rager certains propriétaires. L'art furtif, lorsqu'il parodie le pouvoir, devient transgressif. Il détourne les moyens de communication utilisés par les institutions pour faire passer un autre message, un discours en contestation avec les mécanismes sociaux régulateurs.

Les personnes les plus vulnérables de notre quartier, celles qui n'ont pas les moyens d'accéder à la propriété ou d'assumer les nouveaux tarifs de leur loyer, sont forcées de quitter leur milieu de vie à cause du phénomène de gentrification. Elles doivent s'exiler en dehors de leur habitat, trouver un nouvel environnement, un nouveau logement. Elles sont donc déterritorialisées de force, pour des raisons économiques. Cette manière de penser le développement de la ville par les autorités a souvent comme effet d'attirer de nouveaux habitants tout en écartant la pauvreté, la repoussant ailleurs. La population qui vit sous le seuil de la pauvreté est souvent victime de plusieurs préjugés et de plusieurs problèmes sociaux (dépendance, prostitution, violence, analphabétisme, déséquilibre alimentaire, abus de la part de propriétaires d'immeubles). Qui plus est, dans une ville touristique comme Québec, les autorités municipales tentent de repousser cette classe sociale désavantagée hors du Centre-ville, hors de la vue des visiteurs, pour ne pas ternir l'image de la Vieille Capitale.



Figure 4 : L'avis d'éviction au 92, rue Christophe-Colomb

Notre intervention consistait à nous approprier et détourner l'affiche d'éviction. En tout, nous avons fait près d'une centaine de photocopies de l'affiche et nous l'avons dispersée sur chacune des portes des maisons du quadrilatère entourant les immeubles en voie de démolition. Pendant plusieurs nuits, nous avons apposé sur chacune des portes un avis d'éviction. Nous voulions créer la surprise ou l'inquiétude chez les gens du quartier. Une stratégie pour que tout un chacun se sente concerné par ce qui arrivait à deux pas de chez nous. Nous avons documenté chacune des interventions sur le site avispublic1.blogspot.ca.

Ces interventions furtives, consistant en un affichage massif, se sont déroulées dans l'anonymat le plus total. Pour maximiser l'impact de l'action, nous n'avons pas voulu que les gens sachent qu'il s'agissait d'une action se voulant artistique et qu'ils pensent au premier regard que l'émetteur du message était une institution, en l'occurrence la Régie du logement du Québec. Au second regard, en voyant que les affiches étaient apposées massivement sur toutes les portes du secteur, lorsque le citoyen comprenait que le geste

était délibéré et qu'il se positionnait en critique dans l'espace public, le véritable émetteur de l'avertissement devenait alors un questionnement, une piste de réflexion. Encore aujourd'hui, nous n'avons pas révélé publiquement notre identité. Les actions furtives ont été invisibles et comme elles avaient lieu la nuit, peu de gens ont vu le vrai visage des afficheurs.

Nous avons été surprises une seule fois par une dame qui ouvrit sa porte : celle-ci avait déjà eu la visite de graffiteurs et pensait que c'était eux qui revenaient. Nous sommes parties sans mettre d'affiche puisque cela brisait la furtivité de l'action. Nous avons aussi croisé quelques passants et parfois des connaissances, auxquels nous n'avons jamais rien révélé de nos intentions. Comme les séances d'affichage avaient lieu la nuit et à l'automne (mois de novembre), il faisait très froid. Alors que le bout de nos doigts commençait à s'engourdir, nous avons eu beaucoup de sympathie pour les gens sans-abri ou évincés lorsque nous manipulions les rubans adhésifs et les affiches en papier. Malgré cet aspect désagréable, cet exercice d'affichage illégal était très stimulant. Nous avons peur à tout moment de nous faire voir et tout particulièrement, se faire voir par les autorités ou le propriétaire de l'immeuble.

L'objectif principal de l'action était de surprendre les gens et de leur faire croire qu'ils étaient victimes d'une véritable campagne d'éviction massive du quartier. Briser l'illusion aurait été un sacrilège. Dans le monde du chacun pour soi de la société individualiste actuelle, la réalité des autres nous atteint peu. La problématique couverte par notre action infiltrante est bien celle de la gentrification qui ne concerne directement que les gens qui en souffrent, selon la vision de bien des gens vivant dans le confort et dans l'indifférence. La misère, même celle que l'on côtoie de près, à quelques mètres de notre porte, est facilement rendue invisible. Bien des gens ferment les yeux sur le quotidien de l'autre lorsqu'ils ferment la porte de leur demeure et s'isolent dans leur espace privé. Cela soulève la question de la porte comme frontière entre la sphère publique et la sphère privée. Il suffit de la fermer pour ne point être dérangé par le monde extérieur. La porte sert d'outil au corps pour se confiner et éviter les tracasseries de la rue, du quartier. Franchir la porte sans être invité est un grave délit puni par la loi. Toucher la porte d'autrui est en ce sens un geste de

résistance. La porte est aussi l'endroit où la société communiquera avec autrui, c'est le lieu de réception du courrier, comme celui des avis d'éviction.

L'idée de faire du porte-à-porte pour diffuser de l'information (même de la diffusion furtive) est quelque chose qui rejoint beaucoup la culture populaire québécoise : les marchands ambulants, les enfants d'Halloween, les Témoins de Jéhovah, les *quêteux*, la tournée paroissiale du curé ou les célébrations de la Mi-Carême. Chaque époque a eu, dans la société québécoise, son porte-à-porte. L'action de colporter rencontre ainsi un certain imaginaire collectif et elle est souvent appréhendée par les citoyens des villes. Un simple coup d'œil aux autocollants portant la mention *Pas de colporteurs* et qui sont apposés sur plusieurs portes suffit à nous convaincre que plusieurs personnes ne souhaitent pas ouvrir leur résidence à l'inconnu. La porte est un lieu sacré, un lieu d'entrée dans le domaine et dans l'intimité de quelqu'un. Y accéder sans être invité est un acte dérangeant, voire de transgression.

À la suite des interventions, nous avons remarqué que plusieurs personnes ont pris le temps de visiter le site web et même parfois d'y glisser un petit commentaire d'encouragement ou de questionnement. D'autres personnes nous ont même demandé d'investir d'autres immeubles de la ville.

En date du mois de juillet 2013, l'immeuble de la rue Christophe-Colomb est devenu vide. Un grand panneau publicitaire présentant des condos à vendre est installé devant l'immeuble. L'édifice se dresse encore aujourd'hui tel un marqueur géographique, un symbole de la frontière sociale. En tant que lieu de mémoire, cet immeuble représente malgré lui la réalité des gens défavorisés socialement et leur désavantage vis-à-vis du pouvoir de l'argent. Ce bâtiment est un corps-frontière délabré renvoyant à une problématique sociale importante de la ville de Québec. Lieu dorénavant abandonné à son sort, on peut y voir des graffitis et encore, au travers de fenêtres, des objets ayant appartenu à ses habitants. Dans la hâte, ils ont laissé à cet endroit des souvenirs de leur vie passée. Ces traces révèlent que quiconque souhaite déplacer les populations et contrôler l'espace

public ne peut si facilement effacer toutes marques de vie passée et ignorer la mémoire d'un quartier.

2.4 Performativité et atonie du bruit : le son comme empreinte

Dans la conception de la ville moderne (post-industrielle), les bruits émanant des individus, des modes de transport ou des machines sont omniprésents. L'environnement sonore bruyant est souvent vu comme un élément nuisible, une ombre à la qualité de vie et un élément à éradiquer. Dans les lieux publics, la législation tend à minimiser le bruit et à valoriser le silence : les citoyens sont priés de minimiser leur émanation de décibels. Dans la recherche du confort auditif individuel, les sons dérangeants sont redoutés. Les bruits, les cris, les chants ou les rires sont réservés à certains espaces prédéterminés. Cette tendance à fuir le bruit et le paysage sonore de la ville de même qu'à réglementer le bruit est, selon Raymond Murray Schafer, la preuve que les individus de notre époque craignent particulièrement les sons. Le bruit est encadré et légiféré parce qu'il est transgressif : « La législation contre le bruit est intéressante, non pour son efficacité qui est relativement réduite, mais pour les renseignements concrets qu'elle fournit sur les phobies et nuisances acoustiques¹⁵¹. » Les sons émis par une tierce personne sont donc, parfois, indésirables. Ces sons délimitent la frontière entre l'espace privé et l'espace public. La possibilité d'entendre des sons trop forts provenant de l'Autre est une perspective angoissante pour le citoyen de la ville : les sons pénétrant dans l'espace privé sont intrusifs. Les autorités tendent donc de minimiser les effets des sons collectifs, de la pollution sonore. Elles réglementent les bruits propres aux industries et même ceux qui font partie de la vie individuelle ou de la vie en communauté.

Le bruit, matière polluante et transfrontalière, peut servir de matériau à la création. Ces sons sont alors utilisés pour leur qualité performative ou sensitive. L'environnement sonore

¹⁵¹ Raymond Murray Schafer, *Le paysage sonore : le monde comme musique*, Marseille, Éditions Wildproject, Collection Domaine sauvage, [1977] 2010, p. 111.

est aussi fortement découvert à travers les nouvelles tendances médiatiques et artistiques. L'ouïe devient le sens le plus sollicité à travers cette réception artistique et cette nouvelle découverte du territoire acoustique. Les bruits décomposés, recomposés et exploités favorisent une autre conception des espaces.

Dans *The transformative power of performance : a new aesthetic*, Erika Fisher-Lichte soutient que l'une des caractéristiques principales de la performativité est l'« espace auditif » ou, en anglais, *aural space*¹⁵². Cette particularité correspond à la manière pour le spectateur de ressentir les bruits audibles à travers la performance, le corps du performeur et la sonorité de la voix. Non seulement ces bruits sont formés par l'acoustique et les sensations qui s'en dégagent, mais le son contribue aussi à forger la conception de l'espace : le son et ses résonances contribuent à déterminer plusieurs espaces mentaux. Ces espaces sonores et performatifs ne sont pas créés que par l'artiste performeur, ce sont aussi les sons émis par le public. Plusieurs secteurs de l'art actuel font appel à l'art audio ou l'art du bruit, la création de l'espace auditif (*aural*). On peut, à titre d'exemple, citer les performances et *happenings* sonores ou faisant appel à la sonorité du corps et des objets, les installations sonores et les déambulatoires audio.

2.4.1 Les futuristes et l'art du bruit

Les premières tentatives d'art sonore et de performances explorant le bruit ont été composées dans une volonté de transgresser la conception musicale normative et d'intégrer à la composition orchestrale la notion de bruits d'objets, des sons et des effets de voix. Les premiers *happenings* en dehors des normes musicales sont souvent attribués au mouvement futuriste, notamment aux œuvres de Barilla Pratella, Filippo Tommaso Marinetti et Luigi Russolo. Le mouvement commence en 1909 avec la publication du *Manifeste futuriste*. D'ores et déjà à cette époque, les artistes sont intéressés par l'esthétique puisée dans le

¹⁵² Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, London, Routledge, 2008, p. 122.

monde industriel, des machines et de la guerre¹⁵³. Les futuristes bruitistes cherchent à explorer l'art du bruit et la recherche de texture musicale dans le bruitage, tout en valorisant la vitesse, la démesure et la technologie. Les investigateurs du mouvement parlent même du bruit comme facteur de vie et de rapport au monde. Viverza indique : « Je veux t'amener à comprendre et à admirer les bruits, tels qu'ils nous sont offerts par la nature et par la vie¹⁵⁴ ». Les futuristes en viennent donc à concevoir la création de bruits composant une certaine musicalité et harmonie entre eux, et souhaitent construire des partitions avec de tels sons. Le bruit est conçu comme un corps en lui-même : « Par ce rapport instinctif et direct, le bruit devient corps vivant, non plus un "objet" étranger, lointain, purement circonstanciel [...]»¹⁵⁵ ». Dans un tel rapport, le bruit est un élément sensible et tangible qui fait partie de la musique et est intégré artistiquement. Il n'est plus évité : il est souhaité. Le bruit fait corps et matière artistique, qui fait aussi frontière avec les notions précédentes de musicalité.

Pour les futuristes, les bruits des machines, les grondements, les murmures, les percussions, le métal sont des sons à exploiter¹⁵⁶. Les bruits ne sont pas simplement puisés dans la nature, ils doivent être produits et musicalisés, comme le feraient chef d'orchestre et musiciens à l'aide d'instruments. Les bruits ne sont ni plus ni moins qu'esthétisés. Luigi Russolo affirme à cet effet que « l'art des bruits ne doit pas être limité à une simple reproduction imitative. L'art des bruits tirera sa principale faculté d'émotion du plaisir acoustique spécial que l'inspiration de l'artiste obtiendra par des combinaisons de bruits.¹⁵⁷ » C'est la raison pour laquelle les futuristes s'adonnent à la composition de partitions de bruits et de machines de bruitage tout en restant dans l'ordre de la musicalité. Le bruit ne doit pas être exploité comme « son pur », mais comme « son bruit¹⁵⁸ ». Les sons souhaités ne sont pas des imitations de sons trouvés dans la nature et dans la vie courante, ce sont des sons composés de toutes pièces, qui s'accordent rythmiquement entre eux et produisent des vibrations irrégulières.

¹⁵³ Serge Milan, « Le Futurisme et la question des valeurs », *Noesis*, n° 11, 2007, p. 13.

¹⁵⁴ Jean-Marc Viverza, « L'art des bruits : historique et théorie du bruitisme futuriste », *Inter : Art actuel*, n° 76, 2000, p. 50.

¹⁵⁵ Luigi Russolo, *L'art des bruits (Manifeste futuriste 1913)*, Paris, Éditions Richard Masse, 1954, p. 38-39.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 37.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 36.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 38.

2.4.2 John Cage et la déterritorialisation du son

Dès les années 1950, les compositions et *happenings* de John Cage apportent une autre manière de voir la composition de l'art sonore, celle de travailler avec les sons déjà présents dans l'environnement, composer avec ce qui est déjà là, des sons purs – contrairement à la logique futuriste qui privilégiait les sons bruits créés artificiellement. Cage est un élève d'Arnold Schönberg, connu pour son influence dans le monde de la musique atonale¹⁵⁹. À son tour, John Cage influencera de nombreux acteurs musicaux et artistiques contemporains, notamment Frank Zappa, Philip Glass et le mouvement Fluxus. Non seulement Cage crée-t-il des compositions à partir d'objets d'usage courant (pichet d'eau, bouilloire, baignoire, etc.), mais il s'intéresse à l'espace auditif (*aural space*) entourant l'œuvre, celui qui appartient au contexte et à « l'élément hasard¹⁶⁰ ». Une des interventions télévisuelles les plus connues de John Cage s'est d'ailleurs déroulée en 1960, lors de la création de la composition *Walter Walk*¹⁶¹. À travers l'utilisation d'objets de la vie quotidienne, Cage compose en direct cette pièce musicale expérimentale contenant comme sons ceux d'un pichet d'eau, d'une baignoire, d'un sifflet, etc. Les rires du public réagissant durant la performance sont aussi considérés par le compositeur comme faisant partie de la pièce musicale.

Influencé par la philosophie zen¹⁶², Cage croit que le son doit vivre par lui-même et naître sans trop d'intervention humaine. Il pense que l'humain doit se détacher de son égo pour écouter et pouvoir laisser la matière sonore se réaliser dans l'espace et le temps. Cette manière de concevoir la musique, le bruit et le son comme matières appréciables et déjà présentes dans la nature est contraire aux principes habituels de la théorie musicale occidentale. Les compositions de John Cage produisent une sorte de déterritorialisation du son :

¹⁵⁹ Éditions Larousse, « Arnold Schoenberg », *Encyclopédie Larousse*, [En ligne], page consultée le 4 novembre 2014.

¹⁶⁰ Batholomé Ferrando, « L'art et quotidienneté : notes pour un exercice de transformation de la pratique commune en art », *Inter : art actuel*, n° 59, 1994, p. 42. (40-42)

¹⁶¹ John Cage, « Water walk », *I've got a secret*, CBS Television, 1960, [En ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=B9vvrSyAPuw>, page consultée le 3 novembre 2014.

¹⁶² Carmen Pardo Salgado, *Approche de John Cage : L'écoute oblique*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 81.

L'ouverture de la subjectivité pure implique alors un processus qui, dans le domaine musical, aura deux conséquences : la négation de l'intentionnalité et la « déterritorialisation » qui, toutes deux, permettront en premier lieu, l'avènement du bruit et du silence, et en second lieu, l'introduction du hasard dans la composition musicale. Toutes deux transformeront les notions de création, d'interprétation et de perception musicales¹⁶³.

Chez Cage, les effets de déterritorialisation sonores sont des tentatives d'éloigner le son ou le bruit de son assignation (sens) principale pour le conduire dans un autre espace, celui de la « musique en tant que son désorganisé¹⁶⁴ ». Le respect des sons présents dans les lieux des explorations de John Cage est donc très important dans la déterritorialisation sonore et musicale. L'espace auditif est très présent dans la création *4'33'' (quatre minutes trente-trois secondes de silence)*¹⁶⁵ de Cage. À travers cette performance, le compositeur repousse la frontière entre le monde du silence et de la musique. Le silence entendu pendant 4 minutes 33 secondes se décline en trois mouvements chronométrés par un pianiste soliste qui ne joue pas de son instrument. Ce silence n'est cependant pas un silence sourd, exempt de bruits ou de sons construits, bien au contraire. Plusieurs sons ambiants viennent s'ajouter et donner sens à la composition de Cage : toussotements, respirations, craquements de chaise, chuchotements, soupirs, etc. Ces bruits sont principalement des résultantes de l'évènement en tant que tel : l'environnement créé par le public et le musicien.

L'œuvre musicale créée par Cage est donc la non action musicale autant que l'action musicale qui permet aux sons improbables d'intervenir librement dans la création et dans l'enregistrement de celle-ci. Le lieu et sa réception viennent donc créer l'œuvre autant que l'action du compositeur. Ce mode de création ouvre la porte à une réflexion sur le fait que le silence, tout comme le bruit inhérent à l'action performative, est partie prenante d'une musicalité autre. La musicalité comme la conçoit Cage est plus inclusive, elle tend à accepter des sons et bruits qui étaient jusque-là considérés comme des éléments intrusifs au sein du monde musical. Le silence, pour Cage, n'est plus cet élément transgressif coupé au

¹⁶³ *Ibid.*, p. 38.

¹⁶⁴ *Idem.*

¹⁶⁵ William Marx, *John Cage's 4'33''*, McCallum Theater, Palm Desert California, vidéo [En ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=JTEFKFiXSx4>, page consultée le 23 octobre 2014.

montage chez d'autres compositeurs : il est un référent spatio-temporel faisant partie de la composition.

2.4.3 Espionner l'espace : marcher, écouter, créer, raconter

Dans l'art sonore *in situ* (performances sonores dans l'espace public, installation sonore, art sonore déambulatoire), le son traverse plusieurs lieux, espaces réels ou cognitifs. Il renvoie au lieu de son contexte de création (son d'origine), au lieu de diffusion (impact sur la sonorité du lieu) et au corps du récepteur (imaginaire ou physique). De cette manière, le son relève de l'atopie puisqu'il évoque plusieurs espaces-temps et plusieurs significations applicables à des contextes particuliers. C'est ce que François Bayle appelle « l'image de son » :

« Toutes ces images existent dans un espace et cet espace est le cadre de l'image-de-son. Car si l'on introduit dans sa captation l'espace dans lequel l'objet a émis sa sonorité – son cri, sa plainte –, on aura non seulement son image, son contour, mais aussi la réponse de l'environnement : on entendra cette image avec une légère aura. [...] Toujours les projections contiennent déjà un espace interne. Et si l'œuvre musicale est le développement de ces moments, de ces événements sonores dotés d'un espace, elle établit un lien entre ces espaces. [...] J'appelle quant à moi l'espace acousmatique le lien des lieux¹⁶⁶.

Le bruit et sa composition sonore s'entendent évidemment de façon auditive, avec les oreilles du récepteur. Cependant, les modulations qu'elle produit sur l'espace, sur l'imaginaire et sur le comportement de l'auditeur font en sorte que tout le corps de celui-ci est impliqué dans la réception de l'œuvre. Le son ne possède donc pas un sens et un lieu fixe : il est mobile, il se répercute ailleurs et continue d'être transformé.

L'artiste qui enregistre les sons de l'espace public pourrait les moduler et en tenir compte tel un *jazzman*. Ce dernier profite de la dérive et de la marche sur le territoire pour faire de la marche sonore une expérience de rencontres et de découvertes. L'enregistrement permet d'apporter de nouvelles modulations et perspectives à la connaissance de l'environnement *aural*, puisque « Les marches sonores d'ailleurs, ne sont pas des rencontres innocentes. En

¹⁶⁶ François Bayle, « L'espace (post-scriptum) », *Les Cahiers de l'IRCAM*, n° 5, Paris, Ircam/ Centre George Pompidou, 1994, p. 116.

utilisant le focus et la perspective, il est possible d'alterner la dynamique hiérarchique du son à travers un lieu. Le microphone permet à l'enregistreur de découvrir et tenter de subtiliser les émanations soniques de tous sons très petits¹⁶⁷. » Le lien entre l'artiste et le lieu est complètement changé par cette nouvelle interaction auditive.

2.4.3.1 Des balades sonores de Murray Schafer à la réglementation sonore

Raymond Murray Schafer est un théoricien de l'écologie sonore et l'une des premières personnes à avoir profité de l'arrivée sur le marché de magnétophones portatifs pour s'adonner au parcours de l'environnement sonore. Au début des années 1970, il parcourt avec son équipe différentes villes de la côte ouest canadienne afin d'y repérer le paysage sonore pour des émissions radiophoniques nommées « Les paysages sonores du Canada¹⁶⁸ ». Le livre *Le paysage sonore : le monde comme musique* de Raymond Murray Schafer s'intéresse d'ailleurs à l'environnement sonore, qu'il soit naturellement présent dans différents milieux (ville, village, forêt, mer) ou qu'il soit créé artificiellement (ondes radios, voitures, design sonore, etc.). Ce domaine forge ce que Murray Schafer qualifie de « sonographie ». Le paysage sonore serait divisible en trois catégories, soit « les *tonalités*, les *signaux* et les *empreintes sonores*¹⁶⁹ ». Pour l'auteur, le monde a une couleur de fond sonore particulière, elle est « fonction de la situation géographique¹⁷⁰ ». Elle est, tout comme la tonalité d'une pièce musicale, responsable des modulations sonores du territoire et fournit des informations sur les éléments environnementaux comme le climat. Les signaux sont, quant à eux, contraires aux éléments sonores de fond composant la tonalité. Il s'agit d'éléments des « sons de premier plan » ou des « figures¹⁷¹ ». Ce sont des bruits qui surviennent de manière momentanée et qui sont extrêmement porteurs de signification, par exemple les klaxons, cris, alarmes, sonnerie ou encore les sirènes de police. Ces sons sont communicatifs et interpellent l'auditeur sur une circonstance particulière, voire l'urgence.

¹⁶⁷ Traduction libre de : « *Soundwalks however, are not innocence encounters. Using focus and perspective, it is possible to alter the dynamic hierarchy of sounds within a place. The microphone allows the recordist to discover and attend to the subtle sonic emanations of every small sounds* », Andra McCartney, « Soudscape Works, Listening, and the Touch of Sound », Jim Drobnick (dir.), *Aural Cultures*, Toronto, YYZ, 2004, p. 183.

¹⁶⁸ Raymond Murray Shafer, *op. cit.*, p. 14-15.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 31.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 32.

¹⁷¹ *Idem.*

L'*empreinte sonore* est relative à la « vie acoustique d'une communauté¹⁷² ». Elle est composée des sons qui permettent d'identifier cette communauté et ses activités. Elle est, à l'image d'une empreinte digitale, une trace de l'identité sonore culturelle et sociale. C'est précisément cette envie de documenter le paysage sonore qui donne lieu à plusieurs initiatives de géolocalisation sonore ou de cartographie sonore.

Avec la démocratisation des systèmes de géolocalisation tels que le site Google Maps, les GPS et les différentes applications de localisation pour téléphones portables, plusieurs personnes (amateurs et artistes) peuvent désormais appliquer à certains enregistrements sonores des coordonnées géographiques précises, identifiables par satellite. Certaines initiatives citoyennes non artistiques peuvent aussi être écoutées à même le site Google Maps¹⁷³. De brefs sons ont été ajoutés par des donateurs anonymes. Tout individu peut donc parcourir la planète sonore dans le confort de son foyer.

Bien que la géolocalisation sonore puisse être utilisée de manière artistique ou citoyenne, ces nouvelles technologies permettent aussi aux autorités d'identifier, contrôler et vaincre les sources potentiellement nuisibles de bruits¹⁷⁴. Le bruit étant considéré comme un facteur dérangeant pour la qualité de vie¹⁷⁵. Par cette codification, il est donc possible de déclarer que le bruit fait frontière.

L'art sonore géolocalisé agit comme une nouvelle expérience de la ville collective grâce aux nouveaux médias. Isabelle Boof-Vermesse affirme que l'art vient s'insérer en

¹⁷² *Idem.*

¹⁷³ Google, [En ligne], www.google.ca/maps, page consultée le 19 novembre 2014.

¹⁷⁴ À cet effet, depuis 2002, l'Union européenne oblige les grandes villes de plus de 250 000 habitants à produire et rendre publiques des cartes représentant les bruits présents sur leur territoire, pendant une période de 24 heures. La législation a été mise en œuvre pour lutter contre la pollution sonore, pour permettre aux municipalités de se doter de plan d'assainissement sonore. Ainsi, plusieurs villes ont cartographié le bruit et ses niveaux dans les différents arrondissements et secteurs du territoire urbain et ont diffusé des cartes interactives sur Internet. Les internautes peuvent désormais consulter en ligne les cartes du bruit de nombreuses grandes villes. Ces cartes ont été produites grâce à un repérage sur le terrain et une géolocalisation sonore et permettent d'illustrer le degré de sons intrusifs reliés à chacune des zones de la ville. De ce fait, en observant la carte sonore de l'agglomération de Marseille, par exemple, les secteurs comme les routes, les voies ferrées, les gares, les industries ont été identifiés en rouge.

¹⁷⁵ Mairie de Paris, « Les cartes du bruit de Paris », [En ligne], http://www.paris.fr/pratique/environnement/bruit/les-cartes-du-bruit-de-paris/rub_10000_stand_30546_port_24987, page consultée le 5 novembre 2014.

« hypertexte » dans l'espace public afin d'apporter d'autres informations sur les éléments existants¹⁷⁶. Pour l'auteure, ce type de création change le rapport de consommateur de l'espace public que détient habituellement le citoyen. La création géolocalisée amène de nouvelles perspectives narratives en postproduction le récepteur de l'œuvre, forgée à même l'itinéraire : « [L]'art géolocalisé met en exergue un nouvel usage, une nouvelle manière d'appréhender l'espace public, et rend l'usager responsable d'un itinéraire qui approprie ce *socius*. Il n'y a pas production à proprement parler, même s'il n'y a pas non plus simple consommation de l'espace public, mais plutôt création d'un récit [...].¹⁷⁷ » Ainsi, à l'instar de la dérive situationniste et du principe de psychogéographie évoqué précédemment, l'art géolocalisé permet au public de prendre le temps de sentir d'autres sensations dans l'espace qu'ils vivent quotidiennement ou qu'ils découvrent nouvellement. Une manière d'apporter une valeur ajoutée aux déplacements quotidiens, de mieux connaître les lieux partagés collectivement, de se les approprier à travers des récits et sens communs. L'œuvre est donc interactive et possède plusieurs vies, plusieurs moyens de témoigner des réalités de l'espace, de construire un récit sonore.

L'enregistrement effectué par la marche sonore dans la ville permet de s'attarder à l'invisible et à l'infiniment perceptible. Le marcheur est aux aguets de ce qui ne se voit pas habituellement. Il s'agit d'un engagement complet du corps de l'artiste pour une communication auditive avec l'espace. Les mouvements de l'enregistreur et ses déplacements ont des répercussions sur la réception de l'espace.

2.4.4 Performance déambulatoire : détourner le territoire par le son du récit

La performance déambulatoire dans l'espace public amène à la création d'espaces performatifs, telle que vue par les exemples de parcours sonores énoncés précédemment. Cette mise en valeur des sons présents au sein de l'espace public permet à son tour la

¹⁷⁶ Isabelle Boof-Vermesse, « L'art géolocalisé : en quête d'une psychogéographie actuelle », dans Marc Veyrat (dir.), *Arts et espaces publics*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 140.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 148.

création d'espaces transgressifs de la réalité. Ces espaces sonores deviennent des amplifications de certaines sensations présentes dans l'espace réel. Cette réalité altérée est mise en valeur par la performance et les dispositifs médiatiques qui investissent la réalité quotidienne du lieu. Dans le cas des performances sonores ou de l'art action, la performativité demeure partie prenante de la réalité puisqu'elle ne relève pas de la fiction. À ce titre, le théâtre déambulatoire sonore se différencie de la performance faisant appel à l'art audio, dans le sens où la fiction (espace dramatique) est aussi présente, bien que conjuguée à l'espace public (espace réel). Cet espace fictionnel est souvent amené par le biais du dispositif médiatique. Le spectateur n'est donc plus seulement en présence de la réalité et de l'inattendu propre à l'espace public, mais voit cette réalité changée par la création d'un espace imaginaire (fictif), un espace créé. Ce spectateur est aussi par ses actions et sa découverte du lieu dans l'accomplissement de sa propre performance :

Marcher dans un lieu renvoie à deux plans de la réalité, soit l'expérience de la mobilité du corps dans l'espace physique doublé d'un espace sonore imaginaire, que les technologies sonores peuvent augmenter. Afin de désigner cette superposition de plusieurs couches de réalités médiatisées par un système technologique on parlera de *réalité augmentée* ou encore de *réalité mixte*¹⁷⁸.

Bourassa indique ici que les nouveaux dispositifs permettent d'augmenter à la fois la réalité et la fiction pour en accentuer les effets chez le spectateur. Le créateur peut donc se servir des technologies sonores afin de transgresser les paramètres de l'espace public et y instaurer un nouveau niveau de réalité, transformé et articulé par différents effets artistiques. Le son transformé est donc conjugué à la réalité pour apporter de nouveaux sens, à travers une réalité parallèle accentuée par la technologie.

Le son laisse donc une trace qui est captée et retransmise par l'œuvre dans le futur. En retransmettant cette trace, l'œuvre symbolise la présence et témoigne du temps révolu. Chez Derrida, la trace marque le manque, l'absence : « La trace n'est pas une présence, mais le simulacre d'une présence qui se disloque, se déplace, se renvoie, n'a proprement pas lieu, l'effacement appartient à sa structure¹⁷⁹ ». La trace fait donc partie du non-lieu, d'un état de frontière entre le passé et le présent, elle fait partie de la mémoire d'un autre

¹⁷⁸ Renée Bourassa, *Parcours sonore et théâtre mobiles en espace urbain : pratiques performatives*, [En ligne], http://www.academia.edu/3879212/Parcours_sonores_et_th%C3%A9%C3%A2tres_mobiles_en_espace_urbain_Pratiques_performatives, page consultée le 3 novembre 2014.

¹⁷⁹ Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*, Paris, Éditions de Minuit, 1972, p. 14.

espace-temps. Elle renvoie à une autre réalité, rappelle les êtres disparus lors du génocide, symbolisés par les traces de pas laissées par la performeuse et qui s'inscrivent tel un discours dans l'espace.

De la même manière, grâce au dispositif sonore, la personne (récepteur) qui entendra les sons enregistrés à même l'espace public n'a pas besoin d'être présente au temps de la captation pour comprendre l'ambiance du territoire. Le public peut se figurer le sens et le message, de même que le passage du corps, grâce aux indices et aux éléments du passé. Ces éléments insérés dans des œuvres et développés dans une démarche artistique trouvent des significations : ils sont des brèches, des machines à voyager dans le temps du territoire et à faire sens. Pour Georges Didi-Huberman, l'empreinte est une « image dialectique », elle est le fruit d'une rencontre, d'une relation et d'un « contact » entre deux espaces-temps. Il entend par « image dialectique », une « “collision entre l'Autrefois et avec le Maintenant” – bref un anachronisme au sens de Walter Benjamin¹⁸⁰ ». Il y a entre l'art et le corps une divergence entre le temps de création de l'empreinte et le temps de réception, d'observation de l'empreinte. En ce sens, le corps de l'artiste qui marque l'espace par la manœuvre ou la performance produit une faille, une sorte de dialogue dépassant les frontières spatio-temporelles. Le corps de l'artiste est dématérialisé et transcende la seule présence à travers le moment présent en se décalquant. Par son empreinte dans l'espace, la marque d'un contact où le corps a changé grâce au territoire, il a à son tour transformé cet espace à son image. Le corps de l'artiste entame donc un dialogue qui demeure perceptible même à travers son absence. Didi-Huberman ajoute : « Cette collision temporelle est aussi une collision visuelle – une collision entre différentes *manières de ressembler*. Elles ont cependant un point de départ commun, qui est aussi leur point de départ commun : il s'agit du contact¹⁸¹ ». L'œuvre est donc le fruit de deux trajectoires qui se rencontrent, elle est le dialogue entre deux temporalités qui s'influencent et qui amenuisent les frontières spatio-temporelles.

¹⁸⁰ Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact – Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Éditions de Minuit, 2008, p. 42.

¹⁸¹ *Idem*.

2.4.4.1 Infiltration sonore et subversion : *Projet blanc* d'Olivier Choinière

Dans le cas de la performance théâtrale d'Olivier Choinière, *Projet blanc* (2011), nous sommes en présence d'une œuvre hybride et interdisciplinaire. Les frontières entre l'espace réel (performatif) et l'espace de la fiction (dramatique) se croisent. L'artiste se sert de l'espace dramatique d'une autre œuvre afin d'instaurer sa performance sonore et génère par la même occasion sa propre œuvre post-dramatique. Olivier Choinière a choisi d'accompagner le spectateur dans une balade guidée dans un lieu public particulièrement doté de codes et conventions, soit le théâtre. Le metteur en scène a élaboré son projet grâce à un dispositif sonore permettant d'infiltrer la représentation de *L'École des femmes* de Molière présentée au Théâtre du Nouveau-Monde (TNM) à Montréal.

Le déambulateur commence dans un parc devant le théâtre où le public de la performance d'Olivier Choinière se voit remettre un billet pour assister à une vraie pièce de théâtre, un lecteur audio et une paire d'écouteurs. Du haut de leur place au deuxième balcon, les membres du déambulateur doivent syntoniser leur appareil et suivre les plages indiquées au fur et à mesure que l'action scénique se déroule. La performance de ce public *autre* s'accomplit en s'infiltrant au véritable public de la pièce de Molière. Relevant du théâtre déambulateur et du détournement, la création d'Olivier Choinière a pour but de trafiquer secrètement l'espace pour que le théâtre devienne une réalité critiquable. L'initiative artistique confère aussi une certaine métathéâtralité au lieu, plus précisément un théâtre dans le théâtre.

Pour le metteur en scène, l'idée première était de faire dialoguer différentes paroles dans le même lieu :

Quatre partitions dialoguaient ensemble : le texte de Molière, la mise en scène *L'École des femmes*, la bande sonore de « *Projet blanc* » et les pensées mêmes du spectateur au moment de la représentation. Avec cette réflexion en direct sur le théâtre, l'idée n'était pas de se prêter au jeu de la critique, mais de s'adresser comme spectateur à un autre spectateur au cœur du spectacle, et d'observer avec lui de quelle manière les dictats de l'économie marchande ont envahi le théâtre et ont pris d'assaut la scène.¹⁸²

¹⁸² Olivier Choinière, « *Projet Blanc* », Centre des Auteurs Dramatiques, [En ligne], http://cead.qc.ca/cead_repertoire/id_document/8658, page consultée le 13 septembre 2014.

L'effet de distanciation brechtien et la mise en abîme de la performance de *Projet blanc* servent donc à développer la réflexion active du spectateur, particulièrement en ce qui a trait à la société du spectacle et de la marchandisation de l'art à l'ère contemporaine. Le rôle du son dans cette performance est de favoriser la complicité constante des membres du public détourné et d'amener une autre partition au théâtre. Le spectateur devient auditeur et aussi, par sa présence et sa collaboration active, performeur de la mise en scène de cette critique sociale. *Projet blanc* « flirte avec l'interdit, mais [est] surtout captivant parce que le narrateur-auteur établit des parallèles implacables entre le spectacle qui se joue sous nos yeux et celui de la vie en société, tout aussi consternant et dont nous sommes les acteurs souvent outrageusement consentants.¹⁸³ » Le sujet de la transgression est donc le spectateur lui-même, combiné au dispositif médiatique, qui n'agit plus en tant que récepteur servile et candide, mais qui devient agent perturbateur de la représentation de la pièce classique. Le spectateur qui se met à entendre le texte *autre*, celui d'Olivier Choinière, devient élément discordant de la pièce et devient le *spectacteur* théâtral et social. Les spectateurs sont, au sein de cette pièce, non seulement des acteurs sociaux, mais aussi des personnages pouvant changer le cours de l'histoire.

Dans *Projet blanc*, le discours et l'infiltration sonore au sein d'un véritable théâtre viennent matérialiser la frontière, un espace-temps autre au sein de l'espace de la représentation. La création de Choinière et son dispositif pirate viennent souligner une autre frontière : celle entre l'institution théâtre et société. La frontière s'établit au sein de l'espace de la réception théâtrale à travers un véritable rapport dialectique entre le monde du spectacle et son texte (la représentation de *l'École des femmes*) et le contre-discours émis dans l'oreillette par le narrateur. Il s'agit aussi d'un rapport dialectique entre le présent – matérialisant l'urgence d'agir collectivement – et le passé, un *statu quo* symbolisé par la représentation d'un texte de théâtre centenaire. Ainsi, la critique sociale du *Projet blanc*, discours sur la société du spectacle, est entendue secrètement par des spectateurs infiltrés et constitue pour ce groupe un accès privé à une véritable démarche dialectique, un processus complet de distanciation avec la représentation. Le spectateur du théâtre déambulatoire d'Olivier Choinière a accès à

¹⁸³ Christian St-Pierre, « Projet blanc : le présent est complexe », *Jeu : Revue de théâtre*, [En ligne], 4 novembre 2011, <http://www.revuejeu.org/critique/christian-saint-pierre/projet-blanc-le-present-est-complexe>, page consultée le 14 septembre 2014.

certaines informations et peut bâtir une réflexion qui concerne la représentation sur scène. Il peut choisir d'alterner entre la véritable représentation sur scène et le texte de l'oreillette. Ce spectateur infiltré est un témoin privilégié d'une réalité augmentée, grâce au dispositif.

2.5 Conclusion : l'empreinte comme mémoire du corps ayant marqué le non-lieu

Les approches créatives énoncées dans le présent chapitre ont un point en commun : celui d'explorer et de découvrir autrement le territoire, l'espace. Par son corps, l'artiste opère un mouvement et une action qui lui permettent de faire incursion dans le quotidien. L'artiste et son corps font frontière alors qu'il intervient dans l'espace public pour changer le courant, le temps et détourner des éléments territoriaux (sons, discours, espace, corps d'autrui, etc.). L'artiste explore les fondements de l'espace social, l'observe de l'intérieur, le parcourt et le marque. Généralement, lorsqu'il est en situation de performance, le corps de l'artiste vit son action dans un espace-temps conjoint et partagé avec le public. Le spectateur est donc celui qui cohabite avec l'artiste dans l'espace-temps que forge l'action performative. Le témoin de l'œuvre est celui qui peut voir l'intervention en temps réel. Certains genres de création tels que la dérive, la manœuvre, l'infiltration furtive et l'infiltration sonore sont des modes d'action artistiques où le corps de l'artiste est un corps invisible. L'œuvre est composée par un corps qui n'est déjà plus là, qui est absent au moment de la réception. Ainsi, l'élément frontière, l'élément qui vient rompre et détourner l'espace n'est pas le corps en soi, mais bien la trace qu'il laisse.

À cet égard, la performance de Régina José Galindo agit aussi en deux temps : le temps de la performance et le temps de l'empreinte. Les traces de sang laissées entre les deux institutions guatémaltèques, ces pas qui semblent entrer au palais de justice pour demander réparation, peuvent être objets de sens et composent une nouvelle œuvre pour un spectateur d'un espace-temps ultérieur à la performance. En ce sens, l'empreinte est un élément de frontière, une trace du passage, qui permet de discerner les contours, de lire les corps qui

ont déjà occupé l'espace. Cette marque permet de lire les trajectoires et les mouvements des corps qui ont tenté, dans un passé plus ou moins lointain, de transcrire le territoire, d'y laisser une inscription, un fragment de parole corporelle.

Ainsi, dans *Porteur de rêves* de Karine Spencer, c'est la parole des gens invisibles, les itinérants, qui est laissée comme empreinte dans l'espace. L'empreinte visible dans l'espace public qui demeure après le passage de l'artiste est composée de ces mots, eux-mêmes formés d'une autre empreinte, une autre image dialectique : les rêves des personnes sans-abri. Par ailleurs, dans la création audio infiltrant l'espace public au moment de son enregistrement ou au contraire, au moment sa diffusion, le son est cette empreinte. Ainsi, dans *Projet blanc* d'Olivier Choinière, l'empreinte sonore est en situation d'atopie, elle est déterritorialisée pour ensuite être transportée dans l'espace du théâtre, pour être entendue par le spectateur. C'est l'œuvre audio qui agit ici comme élément de frontière spatio-temporelle et qui entame un dialogue entre le passé et le présent.

Dans les pratiques actuelles de réalité augmentée, comme les parcours déambulatoires sonores et le dispositif secret d'écouteurs « à la *James Bond* » du spectateur chez Choinière, l'œuvre permet de marquer l'espace. La frontière du corps dans l'espace public est atténuée, car il a accès à un *autre* espace. L'individu est décroisé en ayant accès à cette information, ce dispositif qui permet de réfléchir sur la fonction de l'espace commun et du non-lieu. L'espace commun, comme non-lieu, comme espace de transition aux contacts interpersonnels limités, devient autre. Les empreintes du corps et la dissémination des traces sonores insèrent au sein de l'espace urbain une narration alternative.

3. PERFORMANCE DU CORPS BRISÉ ET DÉSHUMANISÉ

Dans le chapitre précédent, j'ai montré comment l'espace et les différents dispositifs de l'empreinte (traces, mots, sons, etc.) peuvent agir comme vase communicant entre l'artiste, l'individu et le contexte social, particulièrement celui relevant de l'espace public. J'ai aussi abordé le corps en dérive, dont les pérégrinations et la dissémination des empreintes favorisent l'émergence de contacts avec l'environnement urbain. Le corps soumis aux codes et aux frontières spatiales, par sa dérive, réaliserait une quête du corps-en-devenir, un corps atopique déviant de son lieu prescrit. Ce corps serait moins limité quant aux espaces, aux trajectoires et aux réalités quotidiennes.

Dans le présent chapitre, j'explorerai le corps et son potentiel de transgression de la limite sociale en me référant à certains exemples d'une pratique performative ayant cours dans des lieux spécifiquement marqués par les frontières spatiales et sociales. Le corps performatif ici concentré dans certains lieux spécifiques – lieu de la performance – réalise sa libération non pas en explorant et en transgressant l'espace de la ville, mais bien par l'élaboration d'une parole et d'une image développées par une représentation contestataire du corps intime, de l'enveloppe corporelle individuelle à travers différentes actions qui s'opposent à la représentation sociale du corps. Cette représentation sociale est celle qui compose la frontière. Le corps performatif affronte et conteste la marge sociale : il décrit l'assignation représentative liée aux caractéristiques identitaires ou corporelles (genre, condition physique, culture, origines, état civil).

Le corps intime en situation de performativité réaliserait par sa présence et son action différents discours sur le corps rendu atypique par la représentation sociale. Ces discours s'adressent à ces formes de la violence symbolique et du pouvoir biopolitique qu'il subit au quotidien. De cette manière, le corps en situation de performance réaliserait par différents modes d'action et de communication la traduction de la souffrance due au sentiment de l'état de déshumanisation qu'il vit. Ici, la souffrance est causée par un regard social

péjoratif sur l'état corporel propre au sujet : maladie, féminité, origine culturelle, homosexualité, etc.

Je souhaite donc cerner la réponse symbolique de ces corps considérés anormaux, rendus minoritaires et opprimés. En étudiant la performance chez les sujets à la corporalité marquée, je veux voir comment ils se représentent à travers l'art performance. Plus précisément, comment ces corps bâtissent une autoreprésentation, voire un discours politique, par le biais de la performativité du corps transgressif/ transfrontalier.

Je tenterai de voir en quoi cette représentation forgée à même la corporalité divergente, l'expression de ces corps en dehors des codes, bouleverse la conception de la norme et de tout ce qui se situe en marge de celle-ci. Je m'intéresserai désormais au potentiel de ces corps à bouleverser le regard par leurs actions, leurs images et leurs discours. En ayant recours à l'expression poétique de soi, ils pourraient parvenir ainsi à montrer un certain visage de la déshumanisation qu'ils subissent quotidiennement. Et ce, en choisissant de camper l'action en tant que témoignage, à propos de l'expérience vécue par le sujet performeur lui-même ou du point de vue d'un corps atypique qu'il décide de traduire, de prendre comme exemple.

La mise en performance de la corporéité intime comme reconstruction symbolique vis-à-vis de la déshumanisation quotidienne peut se manifester par la monstration d'un corps en souffrance ou déviant. Le corps, devenu chair exaltée et libérée des codes et de l'oppression quotidienne, rappelle la notion de « corps-sans-organes¹⁸⁴ » énoncée par Antonin Artaud. Ce corps utopique artaldien, comme nous le verrons dans ce chapitre, est un corps entendu comme « machine désirante¹⁸⁵ », qui transcende sa propre existence, ses fonctions biologiques les plus élémentaires pour mieux réaliser sa propre transformation. Cette vision a donné lieu à certaines pratiques de l'art corporel qui s'instaurent telles des réponses symboliques à la soumission sociale imposée et la violence symbolique.

¹⁸⁴ Concept élaboré par Antonin Artaud pour la première fois en 1947 dans *Le théâtre et son double*.

¹⁸⁵ Le concept de « corps-sans-organes » à par la suite été utilisé par Gilles Deleuze et Félix Guattari et a évolué sous la forme de « machines désirantes » dans *l'Anti-Œdipe*. Voir Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : L'Anti-Œdipe*, Paris, Éditions de Minuit, 1972.

La réflexion sur le corps-frontière et son potentiel transfrontalier, telle qu'amorcée dans cette thèse, implique de saisir la réaction des corps dans leur refus du conformisme, dans l'appel à franchir la limite socialement construite et invisible. L'anormalité et la monstruosité ainsi que les étranges manipulations douloureuses qu'évoquent le corps-sans-organes, m'amène à évoquer la corporalité réalisée dans certaines formes contemporaines d'art action, plus précisément à travers certaines figures du *body art* (art corporel) comme chez Gina Pane et Ron Athey. Je verrai, en prenant à titre d'exemple ces artistes, comment l'enveloppe corporelle peut-être mise en valeur par l'art pour devenir un élément de discours critique sur la corporalité du corps individuel confronté à la cruauté du corps social (violence politique ou institutionnelle : guerre, génocide, sexisme, répression policière).

J'aborderai ensuite quelques stratégies d'élaboration du discours corporel performatif utilisées par certaines performeuses féministes (Ana Mendieta, Rocío Boliver, Coco Fusco). Par leur pratique artistique iconoclaste, ces femmes contestent la marginalisation et la déshumanisation dont sont victimes les corps confinés à leur genre. Je couvrirai ainsi le corps qui confronte la frontière par l'action performative, conteste le regard d'autrui sur sa propre corporéité et qui élabore un contre-discours politique. Il s'agit d'un corps qui, par son image et le discours physique qu'elle sous-entend, remet en question les mécanismes de pouvoir présents au sein de la société. Ces corps performatifs composent des récits qui mettent en valeur la violence, en prenant la corporalité comme référence et symbolisation d'une horreur politique et sociale. Ainsi, je verrai par leur pratique de quelle façon le corps féminin mis en performance peut devenir discours politique et élaborer une contestation du pouvoir dominant. Par la parole corporelle, la performance conteste la violence politique, sociale et religieuse dirigée contre la frontière sociale qu'est le genre.

Je montrerai ensuite comment le corps hors norme, loin de se soumettre à l'évitement et à l'invisibilité, peut devenir corps d'action politique, à la fois grotesque et transgressif. Pour ce faire, nous constaterons à travers la pratique des collectifs Guerrilla Girls et La Barbe ainsi que par le travail de la performeuse Coco Fusco, comment les corps féminins trafiqués pour montrer la déshumanisation peuvent devenir objets de contestation politique. Dans le

cas des deux premiers collectifs, le corps devient explosion discursive, surprise et transgression des lieux de décisions institutionnelles et politiques. Le corps, par son accoutrement et son discours, agit comme corps-guérilla, un corps au terrorisme performatif. En ce qui a trait à Fusco, le costume et le personnage de singe issu de la culture populaire, qu'elle détourne à des fins humoristiques, permettent d'opérer un rapport dialectique entre l'animal et l'humain. Il rend possible l'atténuation de la frontière symbolique entre le caractère grégaire et barbare de l'animal et celui l'humain. Cette opposition permet d'élaborer une contre-narration contestant les bienfaits du capitalisme et de l'espèce humaine.

Enfin, je verrai dans quelle mesure l'artiste peut devenir un interprète de l'horreur sociale, en traduisant de manière publique et performative le drame intime. Par les performances d'Ana Mendieta et de Coco Fusco, il s'agira de montrer comment s'élaborent des discours sociaux sur la violence faite au corps féminin. Ces discours performatifs auraient comme objectif de briser l'isolement auquel est soumis le corps intime féminin, de briser la frontière entre l'espace privé et l'espace public. Et ce, pour porter l'histoire vers le corps social, où la souffrance sera exprimée et même débattue collectivement. Dans ces performances, les artistes ont comme mission de traduire l'horreur cachée du corps intime : de donner une voix à un corps invisible et silencieux, celui des victimes de violence sexuelle et de politiques misogynes.

3.1 Le corps-frontière et le discours social du corps en souffrance dans le body art

Dans le *body art*, le discours corporel se détermine autour de la souffrance et de la mise à l'épreuve de l'enveloppe corporelle. Dans certains cas, ce déploiement du corps qui teste littéralement ses fonctions vitales, voire ses limites, pourrait servir à symboliquement mettre en scène la violence présente au sein de la société. Plus précisément, il s'agit d'un discours critique sur la violence, souvent invisible, subie au quotidien par certains sujets et

qui pourrait s'établir artistiquement par la monstration d'un corps en état de souffrance. L'enveloppe corporelle éprouvée au sein du *body art* serait donc la matérialisation d'un contre-discours sur la douleur provoquée par le politique ou le contexte social. Certains artistes tels que Gina Pane et Ron Athey ont composé des actions basées sur l'expression du corps en souffrance pour parler symboliquement de la violence sociale et de la déshumanisation. Dans une performance, Pane s'est exprimée physiquement sur la violence des conflits armés (Guerre du Vietnam) en escaladant une échelle faite de lames de rasoir. Chez Athey, l'automutilation, voire la martyrisation de son corps, permettent de composer un discours corporel. Ce discours performatif vise à provoquer une réflexion sur l'expérience du corps intime et social : la mise en lumière de la marginalisation que subissent les personnes homosexuelles et les personnes atteintes du VIH.

Dans le *body art*, le corps de l'artiste subit un traitement éprouvant qui peut rappeler l'utopie du corps-sans-organes théorisée initialement par Antonin Artaud. À l'instar des artistes de l'art corporel, Artaud cherche à propulser le corps dans l'expression de ses pulsions vitales et de sa violence intérieure. Le corps-sans-organes cherche à tester sa propre limite. C'est un corps qui affirme sa déshumanisation et s'inscrit comme corps surhumain, surmontant la souffrance et la vulnérabilité. Comme le suggère le propos de Paul Ardenne, le corps-sans-organes est en réalité un corps-frontière, soit un corps qui tente de se libérer de son système biologique, de sa frontière corporelle. Ce corps, chez Artaud, réinvente le langage, contribuant aussi à amenuiser la frontière symbolique :

Hommes et femmes de l'Occident post-moderne cherchent les nouvelles délimitations d'un corps et d'un esprit qui ont été destitués de leurs places au profit d'un étalage de chair brute, sanglante et amorphe, quand ils n'ont pas tout bonnement été formatés par des ordinateurs ou transformés en machines-organes dépourvues de désir. Afin d'exprimer leur tristesse, leur colère ou leur désespoir face à certains aspects du monde actuel, et de reconquérir, autant qu'il est possible, leur gradient de liberté, les artistes contemporains se lancent dans la pratique d'écritures du Réel, inventent des langages a-symboliques, qui se laissent déchiffrer à fleur de peau ou prennent leur essor depuis les zones érogènes et les profondeurs intimes de l'être. Éblouissants et régénérés, leurs nouveaux « corps sans organes » paraded sur toutes les scènes du monde artistique¹⁸⁶.

Dans l'art actuel, particulièrement dans l'art corporel et la performance, le statut du corps est en mutation et cherche à interroger ses limites pour réaffirmer son existence. Lassé de

¹⁸⁶ Paul Ardenne, « L'ère des monstres », *L'image-corps - Figures de l'humain dans l'art du XXe siècle*, Paris, Regard, 2001, p. 23.

voir sa corporalité reléguée à un objet de représentation dans les œuvres d'art classiques, l'artiste cherche à vivre son existence, sa vitalité, sa biologie. Dans l'art pictural, le corps est image, « en tant qu'objet de représentation¹⁸⁷ ». Du corps-image inerte et marqué par l'impossibilité de la frontière symbolique, les artistes en sont venus à travailler le corps-image réel, en mouvement, à travers la performance et le *body art*. Le corps-image ainsi symboliquement décomposé à travers une série d'actions performatives transgresse et recompose le corps comme anti-représentation. L'action transgressive fait du corps symbolique un corps-en-devenir, un corps détenant un potentiel de transcender son existence biologique. Plus qu'une image limitée à la représentation, il est le corps-même de l'artiste : il est ressenti, souffert et décrié.

Le corps symbolique réactualisé à travers les stratégies du *body art* tente de se libérer de l'inertie, d'exprimer les pulsions de vie et de mort en plus d'exprimer sa défaillance. Ainsi, cette forme d'art implique parfois un désir de montrer la douleur intime et sociale. Le *body art* implique à la fois la mise en image et en discours du corps. Sa mise en action implique généralement une démonstration méthodique, calculée et symbolique de la violence et la déshumanisation du corps opprimé dans son quotidien. La monstration de la douleur mise en scène par la performance de l'art corporel, à l'instar de la théorie du corps-sans-organes d'Artaud, développe un discours contestant la moralité, la mortalité et le confinement du corps. Cette vision libertaire conteste l'idée du corps enfermé dans et par son fonctionnement interne, dans et par le fonctionnement de ses organes, ainsi que son impossibilité à régler ses fonctions vitales et son désir. Ce corps est aussi la métaphore de l'être humain enfermé dans un rôle biosocial préétabli et condamné à subir impunément la violence à laquelle l'expose la société. Le corps-sans-organes artaldien démontre la frontière organique de l'humain : il tente d'entrer en discours avec sa propre corporalité pour en ressortir une frontière symbolique relative au non-sens de la vie humaine.

¹⁸⁷ Edmond Couchot, « Le corps en question : du corps-image à l'image corps », dans Caroline Hoffman et Xavier Lambert (dir.), *Le corps en mutations*, Paris, Éditions Plein Feux, 2010, p. 53.

3.1.1 Le corps-frontière artaldien comme métaphore de la déshumanisation

Le corps-sans-organes est un concept abordé pour la première fois en 1947, par Antonin Artaud, dans l'essai *Le théâtre et son double*¹⁸⁸. Artaud cherchait par ses réflexions à repenser la présence de l'acteur, celle de son corps et de sa voix, par une expression exubérante et totale, très proche de l'état de souffrance. Artaud et ses théories visaient l'élaboration d'un théâtre renouant avec les formes archaïques du rituel, transmettant le malaise de la civilisation et l'expression de la souffrance dont elle est la cause. Il voyait le théâtre comme une possible contagion sensitive et viscérale impliquant à la fois les acteurs et le public dans une sorte de « peste » infectieuse, où le spectateur est, « lui-même, épuisé, engagé, transformé peut-être¹⁸⁹ ».

Pour Artaud, le théâtre se doit d'être un art total, qui vit, se crée et se communique sur scène indépendamment du texte dramatique. Dans le théâtre de la cruauté, le texte ne peut exister en tant que médium sans l'apport des corps. L'acteur se doit de transposer sur scène une parole qui vit par un corps qui, à l'instar du corps artaldien « tousse, crache, se mouche, éternue, renifle et souffle quand il écrit.¹⁹⁰ » Le corps de l'acteur se transmet à l'auditoire par cette exacerbation des fonctions physiologiques : via sa performativité. Il est réellement soumis à une force, une violence projetée à travers un théâtre devenu rituel et souffrance.

Artaud met de l'avant l'aspect métaphysique et rituel du théâtre, qui replace l'être humain au centre de l'univers et de sa propre déchéance :

Ses mises en scène strictement codifiées montrent un souci de maîtrise absolue des onomatopées, des expressions et des gestes. S'il préfère le cri à l'écrit, il en propose une sorte de grammaire universelle. Ses acteurs sont des sortes de hiéroglyphes. La cruauté signifie d'abord rigueur et soumission à la nécessité. Il suture toutes les failles, toutes les ouvertures, toutes les différences. Ses compositions ne se font pas dans le cerveau d'un auteur, mais dans la nature même. Il veut détruire une tradition qui vit dans la différence, pour la remplacer par la présence à soi, l'unité, l'identité à soi, le propre¹⁹¹.

¹⁸⁸ Antonin Artaud, *Le théâtre et son double : Suivi de Le théâtre de Séraphin*, op. cit..

¹⁸⁹ Antonin Artaud, « À propos de Cenci M. Antonin Artaud nous dit pourquoi il veut écrire un théâtre de la cruauté », *Œuvres complètes V*, Paris, Gallimard, 1956, p. 309.

¹⁹⁰ Antonin Artaud et Louis Joos, *Antonin Artaud*, Bruxelles, La renaissance du livre, 2006, p. 25.

¹⁹¹ Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1967, p. 291.

Les mots prononcés sur scène sont vus par Artaud « comme un corps qui abrite potentiellement le souffle de la voix¹⁹² ». La parole doit ainsi être matériau performatif, voire cracher les mots. L'acteur doit se servir de sa fonction vocale pour détourner ses cordes vocales, jouer sur la phonétique, la répétition, la déformation, afin d'user de son pouvoir incantatoire. Le théâtre de la cruauté, tel que vu par Artaud, remet en cause tout repère et arbore le déchirement des sens. Il suscite à la fois l'éveil, le questionnement et l'implication sensitive extrême du spectateur.

En souhaitant revoir la fonction du langage et de la parole, Antonin Artaud remet en cause la notion même d'écriture dramaturgique et de mise en scène au théâtre. Dans son idéal, les mots doivent s'aligner et ne pas chercher à former un sens, la parole déferle par le rythme, la voix et la propulsion qu'elle implique. Les mots chancèlent et interfèrent entre eux et bâtissent un sens à même le son, la gorge, la respiration de l'acteur, dans un mode d'expression qui devient « aussi bien poétique que théâtral, que pictural¹⁹³ ».

Artaud prône donc la création d'une langue forte et résonante, mais aussi d'une langue dure, harassante. Il souhaite provoquer la mutation du langage théâtral, son autodestruction à même la création et la mise en scène: « briser le langage pour toucher la vie, c'est faire ou refaire le théâtre¹⁹⁴ ». La parole pour Artaud doit retourner aux sources du langage et de l'animalité. Artaud fait du théâtre un lieu qui brise les frontières discursives, en pensant une parole en dehors de la logique, du sens. Pour lui, le langage doit se faire autre, il peut être désorganisé par le biais de la glossolalie et exister davantage à travers le souffle, la récitation, dans le mouvement, l'action et l'impact qu'il fait naître. Cette vision tend à renouer avec les essences primitives de l'être humain et des rituels des sociétés animistes. Artaud cherche à faire du théâtre un lieu mystique qui transcende le corps réel : « Dans plusieurs cultures "traditionnelles", les voix gutturales et altérées renvoient à la parole inarticulée des morts. Pour les artistes occidentaux, elles constituent la quête d'un sens

¹⁹² Nicolas Valazza, « Artaud et l'essoufflement du logos », *Working Papers in Romance Languages*, vol. 1, n° 1, 2008, art. 6, p. 2.

¹⁹³ Jacques Derrida, dans Pierre Barbancey, « Entretien avec Jacques Derrida », *Regards*, n° 27, [En ligne], http://www.jacquesderrida.com.ar/frances/antonin_artaud.htm, page consultée le 4 avril 2015.

¹⁹⁴ Antonin Artaud et Louis Joos., *op. cit.*, p. 52.

originel libéré du carcan des conventions. Dans les deux cas, la déconstruction de la voix et de la parole exprime une même volonté de s'affranchir du commun des mortels¹⁹⁵. »

Le théâtre de la cruauté artaldien se veut, en ce sens, un théâtre empreint de corporalité et de vocalité. Cette utopie de désincarnation corporelle, le fait de vouloir penser le corps comme élément total et libre, amène le concept de corps sans organes. Artaud propose ainsi que le corps doit se libérer de la machine qui le compose pour mieux se décomposer et s'accomplir :

Je dis, pour lui refaire son anatomie. L'homme est malade parce qu'il est mal construit. Il faut se décider à le mettre à nu pour lui gratter cet animalcule qui le démange mortellement, dieu, et avec dieu ses organes. Car liez-moi si vous le voulez, mais il n'y a rien de plus inutile qu'un organe. Lorsque vous lui aurez fait un corps sans organe, alors, vous l'aurez délivré de tous les automatismes et rendu à sa véritable et immortelle liberté¹⁹⁶.

Le corps-sans-organes est donc un corps indépendant de sa propre dynamique interne, un corps immortalisé, qui choisit de se départir de ses fonctions vitales pour se libérer du carcan qui l'accable. Cette vision du corps rituel exalté ne se réalisera pas si facilement sur la scène théâtrale. Par contre, l'avènement dans la seconde moitié du XXe siècle de l'art performance, de l'Actionnisme viennois et de l'art corporel, rend possible la mise en pratique de cet idéal théorique énoncé dans les écrits d'Antonin Artaud. Il s'agit ainsi d'une des démonstrations possibles du corps-sans-organes, du corps animal, dépossédé, poussé à son paroxysme.

3.1.1.1 Les machines désirantes

Comme le signalent Deleuze et Guattari dans *L'Anti-Œdipe*, le corps-sans-organes ne peut se libérer par la simple représentation. Le théâtre agit comme un lieu de « castration » du corps¹⁹⁷, à l'instar des autres systèmes de production et de territorialisation du capitalisme : « chaque fois que la production, au lieu d'être saisie dans son originalité, se trouve ainsi

¹⁹⁵ Caterina Pasqualino, « Des voix de l'au-delà : du rituel à l'art contemporain », *Les actes du colloque : Performances, art et anthropologies*, Paris, Musée du Quai Branly, 21 avril 2010, [En ligne], <http://actesbranly.revues.org/466>, page consultée le 7 avril 2015.

¹⁹⁶ Antonin Artaud, *Œuvres complètes vol XII*, Paris, Gallimard, 1976, p. 104.

¹⁹⁷ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : L'Anti-Œdipe*, op. cit., p. 365.

rabattue sur un espace de représentation, elle ne peut plus valoir que sa propre absence et apparaît comme un manque dans son propre espace¹⁹⁸ ». De cette manière, selon les auteurs, le théâtre de la représentation mimétique, contrairement au théâtre plus *performatif* artaldien, ne permettrait pas au corps de vivre son désir.

Selon Deleuze et Guattari, l'être humain est une machine à l'instar de tout ce qui l'entoure. Le corps humain est fait de machines qui travaillent entre elles au maintien de la vie et qui sont interdépendantes : « la machine-anus et la machine-intestin, la machine-estomac et la machine-bouche [...]»¹⁹⁹ ». Le système sociétal serait donc composé de ces micro-machines, de ces systèmes organiques qui imbriquent d'autres machines (corps) à travers la réalisation de macro-machines (industries, banques, armées, gouvernements), faisant rouler une machine globale appelée « machine capitaliste²⁰⁰ ». Ces machines humaines (corps) auxquelles on refuse la réalisation de leurs désirs, ces machines castrées sont pour Deleuze et Guattari, des « machines-désirantes²⁰¹ ». Selon eux, le désir est un flux sexuel, métaphore des autres désirs fondamentaux et fantasmes individuels et collectifs : le désir de sécurité, le désir de liberté, le désir d'être écouté, le désir de révolution, etc. Pour ces théoriciens, la société bloque le désir, puisque « la production sociale est le lieu de la répression²⁰² ». À travers ce contrôle imposé par la machine sociale, la folie semblerait être le symptôme de l'homme qui conteste la sédentarisation forcée et la répression : « Le schizophrène se tient à la limite du capitalisme [...]. Il brouille tous les codes, et porte les flux décodés du désir. [...] La schizophrénie, c'est la production désirante comme limite de la production sociale.²⁰³ » La machine désirante qui se dérègle de la machine-système pour vivre ses pulsions est donc celle d'un corps transfrontalier, un dépassement de la matière. L'alliage de plusieurs machines désirantes qui traversent les frontières pour s'unir physiquement ou symboliquement renvoie à une autre notion de Deleuze et Guattari : le rhizome.

¹⁹⁸ *Idem.*

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 44.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 42.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 40.

²⁰² *Idem.*

²⁰³ *Ibid.*, p. 43.

3.1.2 La douleur comme résistance politique : Gina Pane

À travers l'expression des artistes pratiquant le *body art* le corps devient une enveloppe de chair pouvant être transformée, explorée ou mise en valeur. Le corps comme canevas vivant fait frontière avec les fonctions symboliques et discursives de l'art : le corps devient matière, il devient langage en dehors de la parole. Le corps, cette masse de tissus et d'os, est un prétexte à l'exploration artistique, un élément traité avec détachement, à la manière d'un corps-sans-organes araldien qui serait étranger à lui-même : « Pour le *body art* le corps est un matériau voué aux fantaisies, aux fantasmes, aux provocations, aux interventions concrètes. [...] Sang, muscles, humeurs, peau, organes, etc. sont mis en évidence, dissociés de l'individu et deviennent éléments de l'œuvre.²⁰⁴ »

L'autodestruction du corps est souvent pratiquée ou exprimée symboliquement par l'art corporel. La douleur de l'enveloppe corporelle et l'exploration de ses limites peuvent parfois être exprimées par l'artiste comme discours contestant la violence politique et sociale. La douleur du corps intime est alors celle du corps social : le corps individuel soumis à l'épreuve est un corps qui tente de transgresser la déshumanisation imposée au corps social. En ce sens, pour certains artistes du *body art*, la démonstration de la douleur est un moyen de briser le silence. Par la mise en exergue de la violence, l'artiste critique la violence invisible de la société : celle dont souffrent des sujets-frontières ignorés, marginalisés, déshumanisés.

Ainsi, l'œuvre de l'artiste italo-française Gina Pane et la critique sociale établie par ses actions permettent de situer le contexte d'émergence du *body art*. Pour Pane, l'art corporel et le sang qui jaillit de son corps est une tentative de « communication directe, un moyen de présentifier le réel et de dénoncer, par la souffrance réelle, l'anesthésie de la société²⁰⁵ ». La souffrance corporelle et la soumission de la chair à des actions extrêmes sont donc un moyen pour l'artiste de transgresser le silence soporifique de ses concitoyens. La mise en

²⁰⁴ David Le Breton, *L'adieu au corps*, Paris, Éditions Métailié, 2013, p. 47.

²⁰⁵ Janig Bénog, « La vraie image selon Gina Pane. Quelques réflexions pour une anthropologie des images de l'art corporel. », *Les fluides corporels dans l'art contemporain*, [En ligne], Paris, INHA, 29 juin 2010, p. 2, <http://hicsa.univ-paris1.f>, page consultée le 15 avril 2015.

scène du corps dans l'art corporel vise l'élaboration d'un nouveau discours, d'un autre langage, « biologique, psychologique, esthétique et social²⁰⁶ ».

Par exemple, dans l'action performative *Escalade non anesthésiée* réalisée en 1971, Gina Pane souhaite littéralement représenter l'escalade de la violence au Vietnam, telle qu'opérée par les États-Unis²⁰⁷. Pour cette performance, une structure en forme d'échelle, c'est-à-dire comportant plusieurs échelons de différents étages, est préalablement fixée au mur de la galerie d'art. Les barreaux de cette échelle sont fabriqués à partir de matériaux tranchants pouvant blesser l'artiste. Pane, pieds et mains nus, arpenté de haut en large l'échelle. L'escalade douloureuse est un moyen de métaphoriser la situation sociale et politique. Il s'agit d'une tentative pour réveiller les consciences au sang qui est versé à ce moment même quelque part dans le monde, aux paysans innocents qui suffoquent sous les bombes et le napalm d'une nation hégémonique. La douleur physique de l'artiste devient donc douleur morale provoquée par la société. Gina Pane indique à propos de son travail de performeuse : « J'ai travaillé un langage qui m'a donné des possibilités de penser l'art d'une façon nouvelle. Celui du corps, mon geste radical : le corps devenait le matériau et l'objet du discours (sens – esprit et matière).²⁰⁸ »

Par ces actions radicales, Pane transgresse les limites sociales, discursives et symboliques. Elle souhaite exprimer son désaccord vis-à-vis de l'hégémonie politique en cours à cette époque. Elle se sert de la souffrance de son propre corps comme lien discursif direct établissant un rapport avec la souffrance du peuple vietnamien. La mise en scène d'un réel où les pieds de Pane sont sanglants, où son corps est soumis à la violence de l'environnement, compose un discours sur la transgression de la douleur. Le corps de l'artiste tient à terminer une ascension douloureuse et dépasser la limite de son corps pour communiquer la douleur invisible de l'autre, une douleur qu'on ne peut pas fuir. Le corps et ses organes sont mis à profit dans la performance de Gina Pane comme métaphore de la

²⁰⁶ Centre Pompidou, « L'événement Gina Pane », [En ligne], 2005, www.centrepompidou.fr/cpv/resource/ck48yBp/rGAeRB, page consultée le 17 avril 2015.

²⁰⁷ Gina Pane, « Portraits de femmes artistes : Gina Pane », Institut National de l'Audiovisuel, [En ligne], http://www.dailymotion.com/video/xf9tt8_portraits-de-femmes-artistes-gina-p_news, page consultée le 17 avril 2015.

²⁰⁸ Gina Pane, « Lettre à un(e) inconnu(e) », *Écrits d'artistes*, Paris, École nationale Supérieure des beaux-arts, 2003, p. 68.

frontière culturelle et géopolitique entre l'Occident et l'Orient et, en même temps, de la globalisation de la violence que produit la machine capitaliste.

3.1.2.1 Le corps du martyr comme corps-frontière

Tout au long de sa carrière et à travers ses différentes réalisations artistiques, Gina Pane s'adonne à plusieurs actions précises, calculées, voire ritualisées, visant à explorer le corps et sa douleur. Cette minutie ritualisée contribue à la subversion des codes sociaux et rappelle également le caractère sacré du corps évoqué par le sang sacrificiel :

Les gestes et les images que fabrique Gina Pane sont le symptôme d'une survivance de formes et d'images archétypiques qui puisent leur source dans un sentiment du sacré. Son usage du sang, en particulier, peut être considéré comme une variation profane de l'iconographie religieuse occidentale et, plus précisément, comme une radicalisation, à même son corps, des postures des martyrs²⁰⁹.

Le rapprochement entre l'art corporel et l'icône du martyr chrétien est chose possible, à travers la symbolique des stigmates dont s'inflige l'artiste. À l'image du Christ mort sur la croix, les martyrs chrétiens des premiers siècles apparaissent comme êtres sacrifiés pour avoir contesté l'ordre établi. En prenant position publiquement au nom de leur foi, les premiers chrétiens risquaient la mort : « Les persécutions eurent ainsi un motif religieux et politique, le christianisme apparaissant comme une force révolutionnaire dans l'ordre des valeurs qui étaient celles du paganisme gréco-latin.²¹⁰ » Dans une telle optique, la douleur du martyr est une sorte de sacrifice au nom de la foi. Le corps des martyrs est donc un corps surhumain, sanctifié. Le corps qui se donne lui-même en sacrifice en choisissant la foi, celui qui choisit de se faire martyr transcende la douleur au nom d'un idéal mystique. Le martyr se soustrait pour la poursuite du monde : il actualise (transforme) la tradition de sacrifice des cultures ancestrales païennes. Les deux types de corporalités font frontière : ils sont mis volontairement à la frontière du monde social pour le bien-être de la collectivité. La mort de l'un peut profiter aux autres membres de la société, au plus grand nombre, et leur permettre de poursuivre leur vie.

²⁰⁹ Janig Bénog, *op. cit.*, p. 6.

²¹⁰ Tina Maalouf, « Le martyr : du religieux au politique », *Sens public : revue web*, [En ligne], <http://www.sens-public.org/article120.html>, page consultée le 14 février 2015.

Dans certaines cultures traditionnelles, l'offrande prend la forme d'un sacrifice, un acte de mise à mort rituel commis pour s'accorder la faveur d'un dieu. Le sacrifice, de cette manière, arrête le cours de la vie d'un être pour permettre à l'autre de continuer la sienne : « le sacrifice, en tant que rite, impose une victime (le plus souvent animale) comme substitut du sacrifiant²¹¹ ». En excluant l'Autre, qu'il place comme étranger au sein du corps social, l'individu majoritaire croit agir dans son propre intérêt, pour la continuité de son monde tel qu'il le connaît. La frontière invisible sert donc de protection, selon une logique empreinte de déshumanisation. Selon cette pensée basée sur la désincarnation symbolique de l'autre, la personne différente doit être mise à l'écart, donc symboliquement sacrifiée, pour le soi-disant bien-être de la communauté. À travers les rites et les époques, certains individus déshumanisés ou animaux sont mis à mort et sont offerts à des forces suprêmes. La notion de sacrifice est présente notamment dans certaines religions précolombiennes et africaines. Ces offrandes visent à attirer la faveur des dieux, lorsque la société se sent menacée²¹². Le corps sacrifié est exclu des mortels, tout comme celui du martyr qui en vient symboliquement à se rapprocher des divinités, de l'intouchable.

L'art corporel conteste la rectitude et la moralité par son esthétique dérangeante. Cet art utilise un corps sanglant qui rappelle celui de l'image sainte chrétienne, le corps qui doit saigner pour le bien de l'humanité. Pour l'art corporel, le sang devient, à juste titre, une subversion iconoclaste et se détache du rituel religieux. Pour l'artiste, le fluide est un lien narratif établi entre son corps et le contexte social. Le sang, par cette référence à la cruauté, se transpose à travers la performance comme un matériau symbolique. Cette narration est tracée par l'expression d'une douleur personnelle qui se rapporte à une douleur sociale. Il est en ce sens un néo-rituel prenant comme sujet le corps intime. La destruction du corps amène parfois, comme chez Pane, un langage contestateur du corps social et de la pensée politique hégémonique.

²¹¹ Jean-Pierre Albert et al., *Le sacrifice humain en Égypte ancienne et ailleurs*, Paris, Saleb, 2005, p. 28.

²¹² *Idem*.

3.1.3 Le mur invisible chez Ron Athey

Le VIH serait l'une des maladies actuelles disposant d'une grande répercussion symbolique sur le corps social. Ainsi, bien qu'on puisse normalement s'attendre d'un malade qu'il obtienne un certain niveau de compassion de la part de ses concitoyens envers sa condition, la vision que détient la société d'une personne ayant contracté le VIH est tout autre. Transmissible sexuellement et par le sang, la maladie est associée depuis son apparition dans les années 1980 à l'homosexualité, aux drogues injectables, à la pauvreté et autres tabous de la civilisation actuelle. Le sang infecté de la personne malade représenterait donc un danger pour la personne saine : un risque de contamination non seulement physique, mais aussi moral.

Selon le docteur Réjean Thomas, fondateur de Médecins du Monde Canada et militant pour les droits des homosexuels, l'épidémie actuelle de sida et le jugement social qui en découle pourraient réveiller les craintes sociales inhérentes aux grandes pestes qu'a connues l'humanité du Moyen-Âge, ou encore à « la grande épidémie de syphilis vénérienne de la fin du XV^e siècle et du début du XVI^e »²¹³ ». À l'instar de la syphilis, qui fut associée par le puritanisme de cette époque à une punition visant les gens aux mœurs légères, le sida réveille un « processus de stigmatisation à l'endroit de certains groupes d'individus²¹⁴ » atteints par la maladie. Pour David Le Breton, le corps de la personne atteinte de ce virus est considéré socialement comme un corps dévalorisé, car « le sida a renforcé le mépris à l'encontre du corps en en faisant un lieu dangereux et de toute façon suspect²¹⁵. » Le corps de la personne malade est donc vu comme une menace sociale, le porteur d'un possible contaminant, transporteur d'un certain terrorisme biologique. La méfiance et le dégoût envers la personne vivant avec le VIH contribuent à sa déshumanisation. Il en résulte un isolement social des sujets et un confinement : un corps matérialisé en frontière. C'est cette frontière entre le sujet sain et le sujet contaminé que Ron Athey cherche à mettre en scène

²¹³ Réjean Thomas, « Préjugés et prévention du sida », *Encyclopédie de l'Agora*, [En ligne], <http://agora.qc.ca/documents/sida--prejuges-et-prevention-du-sida-par-rejean-thomas>, page consultée en 20 mars 2015.

²¹⁴ *Idem*.

²¹⁵ David Le Breton, *L'adieu au corps*, Métailié, Paris, 2013, p. 181.

avec la série de performances nommée *Incorruptible Flesh* (depuis 1996). Son œuvre établit un discours sur le corps intouchable et son exclusion sociale.

3.1.3.1 *Incorruptible Flesh* de Ron Athey

Le travail performatif de Ron Athey permet de comprendre la double souffrance du corps malade et met également en parallèle le corps sacrificiel (celui du martyr) et l'art corporel comme rituel symbolique. Dans l'œuvre d'Athey, à l'instar de celle de Gina Pane, la contre-narration, l'autoreprésentation performative, ainsi que le discours politique créé par le corps en action sont au centre d'un rituel impliquant le sang de l'artiste.

Le performeur californien est né en 1961 et est atteint du VIH depuis plus d'une trentaine d'années. Contaminé dans les années 1980, au milieu de ce qui lui sembla être une véritable « hécatombe biblique²¹⁶ » frappant de plein fouet la communauté homosexuelle, similaire à une punition divine comme la destruction de Sodome²¹⁷. En pleine épidémie du VIH, Athey cherche à exprimer sa douleur, ses traumatismes et sa vision de l'amour à travers l'art performance. Enfant maudit né au sein d'une famille ultra-religieuse, homophobe et xénophobe, ses rituels performatifs sont une sorte de rébellion vis-à-vis de l'univers mystique du christianisme et en même temps une manière de célébrer une autre forme d'élévation spirituelle de la chair par la souffrance du *body art*.

L'artiste considère son corps comme éternel, puisqu'il est maintenu artificiellement en vie par les progrès médicaux, en constante oscillation entre la pulsion de vie et la pulsion de mort. Le corps empli de souffrance de cet artiste sidéen est un corps sacrifié et un corps sanctifié : « La chair inaltérable, c'est l'état du corps d'un saint qui ne pourrit pas, pour moi c'est une manière de reparler du corps contaminé par le sida qui refuse de se décomposer,

²¹⁶ Éric Daham, « La percée de Ron Athey. », *Libération*, 19 août 1999, [En ligne], http://www.liberation.fr/culture/1999/08/19/la-percee-de-ron-athey-l-artiste-presente-a-paris-son-rituel-du-corps-souffrant-suicidetatoo-salvati_281164, page consultée le 2 mars 2015.

²¹⁷ Genèse 18 : 20-21.

c'est une manière de montrer mon corps comme un cadavre vivant²¹⁸ ». Dans la série de performances *Incorruptible Flesh*, réalisées dans les années 1990 et 2000, Athey a exploré les symboles et rituels païens. Dans une performance de cette série intitulée *Perpetual Wound* réalisée en 2007 en collaboration avec Dominic Johnson²¹⁹, l'artiste compose sa propre canonisation et célébration corporelle. Par cette performance mêlant la danse, l'art corporel (*body art*) et l'expression symbolique du sado-masochisme, le performeur recompose un discours sur le corps sacré, rejeté de la société et marginalisé.

Dans cette épopée performative, l'artiste s'inspire de certains faits mythologiques chrétiens, comme celui de Saint Sébastien, un martyr chrétien ayant péri sous les flèches romaines. Sébastien est le patron des archers et des militaires, souvent évoqué pour lutter contre les maladies contagieuses à l'instar de la peste. À partir du XIX^e siècle, il devient une icône homosexuelle²²⁰. Si certaines actions posées lors de cette performance relèvent d'une réaction envers la religion et la sexualité, d'autres moments font directement référence à la maladie qui incombe Athey.

Ainsi, dans sa performance, après s'être transpercé le corps d'une lame et avoir saigné abondamment, Ron Athey place son corps sous deux immenses vitres transparentes. Il frotte ensuite son corps de ces immenses plaques de verre. Cette action s'impose telle une forte métaphore du monde médical. Ces vitres touchent le sang contaminé d'Athey et deviennent totalement couvertes par la substance, à l'instar des lames de verre utilisées dans les laboratoires d'analyses médicales. À cet instant, le corps de Ron Athey devient ce virus qui le ronge. Le sang répandu sur la plaque de verre actualise la frontière symbolique

²¹⁸ Marie Lechner, « Le corps contaminé de Ron Athey », *La Libération*, [En ligne], 12 octobre 2007, http://next.liberation.fr/next/2007/10/12/le-corps-contamine-de-ron-athey_103648, page consultée le 5 mars 2015.

²¹⁹ Ron Athey et Dominic Johnson, *The incorruptible flesh*, Chelsea Theatre, London, avril 2007, vidéo, [En ligne], <https://vimeo.com/57533896>, page consultée le 5 mars 2015.

²²⁰ Des écrivains du XIX^e et du XX^e siècles (Marcel Proust, Federico García Lorca, Oscar Wilde, Tennessee Williams, etc.) ont été inspirés par l'iconographie des peintres du *Cinquecento* qui présente Sébastien comme un jeune homme beau et sensuel. Ils ont valorisé dans leurs oeuvres le caractère homoérotique du martyr Saint Sébastien. Saint Sébastien est tué par l'empereur pour son dévouement au christianisme à l'époque de l'empire romain et est devenu sous la plume de ces écrivains l'image d'un « paria » tué pour sa différence à la communauté majoritaire. Voir Andrée-G. Bourassa, « “Cachez ce saint...” ou l'émergence, dans notre espace dramatique, de saint Jean-Baptiste, saint Laurent, saint Sébastien, ainsi soient-ils! », *Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, n° 49, 1988, p. 49.

par le rouge du sang que l'on sait contaminé et qui semble crier au danger. Il désigne ainsi la frontière sociale à laquelle est confiné le corps, entre l'univers organique et l'univers sociétal. Le monde microbiologique rejoint alors le macrobiologique par le discours corporel engendré.

Le performeur montre que, peu importe ses actions, le visage du malade est toujours connoté par la maladie. On réalise alors que chez le performeur, la douleur fait office non seulement de flirt avec la mort, mais aussi de tentative de purification à la fois de la maladie et de tout le carcan social et du jugement qu'il apporte. La douleur est aussi une manière de réaliser pleinement la « chair vécue²²¹ ». Une double analogie est aussi possible par cette performance, celle du *plafond de verre*, un mur invisible composé des jugements sociaux auquel se heurte constamment le sidéen. Ce plafond de verre métaphorique est une autre forme que peut prendre la frontière sociale répondant aux mécanismes de pouvoir du système.

3.2 La frontière du genre

La seconde partie de ce chapitre analyse certaines formes de performances féministes souhaitant faire éclater le mur invisible et redorer le capital symbolique entourant la condition féminine. Ces performances qui prennent pour assise la condition sociale du corps féminin se composent souvent, à l'instar du travail précédemment vu de Ron Athey, à partir d'une mythologie personnelle. Il s'agit d'une sorte de récit individuel qui, lorsque propulsé dans l'espace public, trouve écho dans une réalité collective.

À travers les âges, la situation de la femme a souvent été celle d'un être marginalisé, voire déshumanisé. Le genre féminin a été considéré, dans plusieurs sociétés basées sur le modèle patriarcal, comme inférieur au genre masculin. Socialement dominée, la femme a été abaissée, déshumanisée, animalisée et même démonisée dans certains discours sociaux

²²¹ David Le Breton, *L'adieu au corps*, *op.cit.*, p. 47.

et récits mythologiques. Le corps de la femme est un être humain de second ordre, dans certains récits historiques ou mythologiques. Tantôt marqué au fer de son altérité (ultravisible), il est à d'autres moments rendu invisible. La femme, comme corps-frontière se heurtant au mur invisible construit par les rapports de forces sociétaux, ressemble à la situation de plusieurs autres communautés marginalisées. Ce corps peut être ignoré dans l'espace public : il peut être, par les mécanismes de pouvoir et les membres de la société dominante, évité à l'instar des « rituels d'évitement » visant les anormaux et autres stigmatisés : tous sont victimes de la frontière sociale.

Dans certains discours, la déshumanisation du corps féminin peut aussi devenir matériel performatif, à travers l'élaboration d'une vision transgressive, voire monstrueuse, du corps féminin. Chez les performeuses Ana Mendieta et Rocío Boliver, la déshumanisation, l'horreur et la démesure auxquelles est soumis le corps performatif permettent d'établir un discours sur la peur qu'inspire le corps féminin, surtout s'il déroge des normes de conduite et d'apparence (beauté). Le corps de la femme en performance questionne le regard et le contrôle qu'opère la société. Il cherche à briser la soumission du corps à cette frontière invisible forgée de préjugés et de discours sociaux remplis de violence symbolique.

Afin d'élaborer sur cette facette de l'art performance, j'aborderai le cas de ces femmes performeuses qui utilisent le corps-frontière, hybride mi-femme mi-animal, afin de mettre en évidence la frontière sociale à laquelle se heurte le genre féminin. À cet égard, les performances des Guerrilla Girls, du collectif La Barbe utilisent certaines figures du *freak show* afin de construire un discours critique sur la marginalisation sociale de la femme. Ainsi, par des masques de gorilles et l'utilisation de fausses barbes, ces performeuses-activistes investissent l'espace public par le corps qui agit comme discours politique. Elles souhaitent surprendre et perturber le cours des mécanismes de pouvoir pour contester la mise à l'écart des femmes dans les milieux artistiques et dans les institutions politiques.

Dans la performance de Coco Fusco, un personnage de femme-singe issue de la culture populaire, Dr Zira de la *Planète des singes*, est détourné pour en faire un élément

intellectuel et un discours dialectique sur les tares de l'être humain. Elle aborde, tout particulièrement par son discours, le caractère violent de l'être humain, qui en fait une espèce animale comme les autres.

3.2.1 Corps féminin marginalisé et mur invisible : Ana Mendieta

La symbolique du plafond de verre, comme celle dégagée par les plaques de verre du performeur Ron Athey pour symboliser sa condition sociale, peut référer à plusieurs autres types du corps marginalisé. *Mur invisible* est le titre français d'un film réalisé en 1947 par Elia Kazan, peu de temps après la Seconde Guerre mondiale, dans une période marquée par le besoin de plusieurs citoyens et intellectuels à obtenir des réponses sur les horreurs commises pendant la Deuxième Guerre mondiale²²². Dans ce long métrage, un journaliste décide de se prétendre Juif afin de réaliser un article sur l'antisémitisme latent de la société américaine. Le reporter veut constater comment la personne dite différente se heurte quotidiennement à un mur symbolique bâti à partir des préjugés sociaux et d'autres *stigmas*. Alors qu'il trafique son identité, le journaliste voit ces relations interpersonnelles se teinter tacitement des rapports malveillants qu'entretient la société envers l'appartenance culturelle d'autrui, et particulièrement envers les personnes de confession juidaïque de cette époque.

L'expression est reprise en 1986 par deux journalistes du *Wall Street Journal* qui utilisent le terme pour parler de la condition des femmes au sein de la société, particulièrement dans le milieu des affaires²²³. La performance photographique d'Ana Mendieta *Untitled (Glass on Body Imprints)*²²⁴, réalisée en 1972, reprend cette analogie du mur invisible. À travers cette création, l'artiste cubaine émigrée aux États-Unis photographie différentes parties de son corps nu, soumises à la pression d'une vitre. Les seins, le visage, les fesses ou le ventre

²²² Bostley Growther, « Gentlemen's Agreement (1947) : Gentlemen's Agreement Study of Anti-Semitism, Is Feature at Mayfair - Gregory Peck Plays Writer Acting as Jew », *New York Times*, 12 novembre 1947, p. 36.

²²³ Claire Dambrin et caroline Lambert, « Le plafond de verre dans la profession comptable », *Échanges*, n° 237, novembre 2006, [En ligne],

https://studies2.hec.fr/jahia/webdav/site/hec/shared/sites/dambrin/acces_anonyme/Recherche/6Echanges%20Dambrin%20Lambert.pdf, page consultée le 30 mars 2015.

²²⁴ Ana Mendieta, *Untitled (Glass on Body Imprints)*, Princeton University Art museum, [En ligne], <http://artmuseum.princeton.edu/fr/collections/objects/54821>, page consultée le 30 mars 2015.

de Mendieta sont déformés par la plaque de verre, représentant en quelque sorte l'image de cette violence symbolique à laquelle certaines personnes sont soumises au sein de la société nord-américaine. Plus précisément, les parties du corps de Mendieta soumises à la pression de la vitre, métaphore de la frontière et de la pression sociale, sont les parties du corps marquées par l'identité féminine (fesses, seins, visages).

Ana Mendieta est doublement soumise à la violence du mur invisible : à la fois par son genre, comme femme, et par son statut, celui d'immigrante déracinée vivant sur une terre étrangère où certains membres de la population majoritaire sont emplis de préjugés raciaux ou de xénophobie. Née à La Havane dans les années 1948 et fille d'un dissident politique, Ana Mendieta arrive aux États-Unis avec sa soeur dans les années 1960. Elles débarquent d'abord dans un camp de réfugiés à Miami, pour ensuite transiter de foyer d'accueil en foyer d'accueil. Comme le relate Kaira M. Cabanas, Mendieta se considère « non-blanche » à la suite d'épisodes de racisme et d'intimidation ayant marqué l'adolescence de sa soeur et elle : « Pendant l'école secondaire à la fin des années 1960, leurs camarades de classe traitent Ana de "négresse" et lui disent "retourne à Cuba, toi la pute". Ces expériences ont amplifié son sentiment d'aliénation et de déportation²²⁵ ». Le travail de la performeuse dénote une utilisation féministe du corps, changé en matériau et outil de revendication. Ainsi, le corps sert aussi d'élément de poétisation de la condition féminine et d'expression de la situation liminale de l'artiste. Chez Mendieta, le corps-frontière en performance est celui d'une femme caribéenne qui, suite à l'intimidation et au racisme subis lors d'une période charnière de sa vie, décide de « s'identifier comme non-blanche²²⁶ » pour se détacher symboliquement de la majorité oppressante. Ce moment fait frontière dans la vie de Mendieta : bien qu'Américaine d'adoption, elle se détache intérieurement des membres de la société américaine hostile à la différence raciale. Elle choisit la *frontière*, une identité de l'ambiguïté et de la pluralité.

²²⁵ Traduction libre de : « *During high school in the late 1960s their classmates called Ana "nigger" and told her "go back to Cuba you whore". These experiences exaherbated their feelings of alienation and displacement* », Kaira M Cabanas, « Ana Mendieta : Pain of Cuba, Body I Am », *Women Art Journal*, vol. 20, n° 1. Spring-summer 1999, p. 12.

²²⁶ Traduction libre de : « *Identified herself as non-white.* », Jane Blocker, *Where is Mendieta ? : Identity, Performativity, Exile*, Duke University Press, Durham, 1999, p. 53.

Les performances qui auront lieu au cours de la vie de Mendieta exposent un corps qui tente de renaître, de forger une nouvelle identité et qui désire briser la frontière entre lui et son environnement. Ainsi, dans la série *Siluetas* réalisée dans les années 1970, la performeuse marque le sol du contour de son corps. De cette façon, l'artiste relève symboliquement la frontière entre la culture (telle que portée par le corps humain) et la nature (terre). Le corps absent ou en état de disparition de Mendieta laisse une trace sur le territoire : il fait empreinte, une frontière spatio-temporelle avec le monde qui l'entoure.

Le travail de Mendieta utilisant la Terre comme matériau montre une fois de plus que les frontières sont des constructions sociales, des constructions faites de contacts des corps, des traces laissées par des décisions politiques. Elles représentent aussi la contre-narration symbolique et performative de Mendieta. Comme citoyenne du monde, elle rejette les catégorisations nationales et reconnaît la Terre comme le terreau de la naissance, la mère de tous les êtres vivants. La Terre n'étant délimitée que par le cosmos, à l'instar d'une île flottant dans l'Espace : « la terre, limitée seulement dans ces proportions astronomiques, expose le caractère litigieux et changeant des frontières imaginaires des nations qui tentent de la diviser.²²⁷ »

De nombreuses performances de l'artiste Mendieta et d'autres performeuses féministes des décennies suivantes se penchent sur la mise en scène du corps rendu public par la performance, soumis à une forme de violence intime lorsque relégué dans son espace privé. Ces performeuses se servent de la poétisation du corps soumis à la souffrance pour élaborer un discours transgressant les frontières auxquelles est confiné le genre féminin : sexisme institutionnel, la violence structurelle et la violence sexuelle. Ces performances visent aussi à emplir l'espace public d'un imaginaire sur le corps typiquement féminin et d'une mémoire féminine.

²²⁷ Traduction libre de : « *The earth, bounded only by its astronomical proportions, exposes the contentious, shifting, imaginary boundaries of the nations that attempt to divide it.* », *ibid.*, p.129

3.2.2 Féminité et pression sociale

L'un des cultes contemporains de la société de consommation identifiable actuellement est celui du culte de l'image, encouragé par la vision de ladite perfection corporelle. Ainsi, le corps-image (immatériel et immortel) est celui dont se nourrissent les médias de masse. Le corps de la femme dans l'espace médiatique et publicitaire doit être jeune, sexuellement invitant et surtout, répondre aux critères de minceur.

Le corps féminin maigre est devenu le corps de prédilection, utilisé dans les magazines et défilés de mode. Bien qu'il incarne le modèle de beauté de notre temps, ce corps n'est pas l'étendard de la vie, mais bien l'étendard de quelque chose d'un peu moins sain, d'un peu moins vivant. Jean Baudrillard affirme même, à propos du corps maigre à l'os des mannequins et top modèles, qu'il est une valorisation du sacrifice : « La mystique de la ligne, la fascination de la minceur ne jouent si profondément que parce que ce sont des formes de la violence, que parce que le corps y est proprement sacrifié, à la fois figé dans sa perfection et violemment vivifié comme dans le sacrifice. Toutes les contradictions de cette société sont résumées là au niveau du corps.²²⁸ »

Ce sacrifice est celui de la vie et des rondeurs caractéristiques de la femme. Un des maux dont souffrent les jeunes filles en réponse aux critères de beauté irréalistes des médias et de la pression est l'anorexie mentale. Pour Rozenberg, l'anorexie mentale vise « un rejet du corps féminin et un refus de la maternité », de même qu'une « négation extrême de la chair²²⁹ ». La société occidentale prend donc comme image de prédilection, celui du visage de la mort, le sacrifice de la jeunesse et de la condition féminine. Mis à part le dictat de la minceur, le discours dominant impose plusieurs archétypes au corps féminin. Le contrôle de l'image, opéré par les médias de masse, impose aussi un idéal de jeunesse et d'immortalité.

²²⁸ Jean Baudrillard, *La société de consommation*, Paris, Denoël, 1970, p. 224-225.

²²⁹ Jacques J. Rozenberg. *Le corps-autre et les sources de l'altérité : L'interface bio-psycho-culturelle*, Bruxelles, Éditions de Boeck Université, 2011, p. 92.

Ce postulat de beauté irréaliste est décrié par la performeuse Rocío Boliver (alias La Congelada de Uva) dans ses performances. Par ses performances frappantes qui repoussent les limites discursives associées au corps de la femme, Boliver compose un contre-discours sur la femme actuelle, plus particulièrement sur la femme vieillissante, son corps et sa sexualité. En refusant de se soumettre à la norme imposée par la culture de masse et en choisissant d'exposer un corps vieillissant et vivant, Boliver réalise une autre forme de *beauté* féminine et une représentation alternative du corps féminin. Elle performe une anti-beauté, à travers l'expression de ses fonctions vitales et la force d'un corps en action. L'artiste se dissocie des discours et des dictats et fait frontière. Son corps tabou met en scène une étape de la vie méconnue, une réalité que toutes les femmes vivront : celle de la ménopause. La ménopause est pour la femme une expérience liminale, un moment charnière, où elle passe de la fertilité à un changement hormonal total. Boliver rend compte de cette expérience frontalière qui change la vie d'une femme et sa représentation sociale.

3.2.2.1 Le corps de la femme ménopausée

L'artiste Rocío Boliver est reconnue pour la réalisation de performances et d'œuvres d'art corporel (*body art*) flirtant avec la pornographie et produisant un effet-choc sur les nerfs du spectateur. Son traitement du corps féminin vise à repousser à la fois les limites corporelles, comme la douleur et les tabous entourant le corps de la femme et sa sexualité. Elle utilise le corps à l'instar d'un canevas transformable, un matériau et un lieu de propulsion de la douleur. À travers sa démarche performative, La Congelada explore la corporalité comme un terrain de jeu, mais aussi un objet de souffrance. L'artiste va même jusqu'à explorer les confins du vagin qui cesse d'être caché ou socialement démonisé et qui devient à travers son œuvre une partie du corps comme une autre, réceptacle de plaisir ou de différentes afflictions.

Armée d'une pompe à vélo, elle utilise même son sexe comme un instrument de musique dans la performance *Sonata for pussyphone and voice, opus 140* (2009)²³⁰, où les sons produits par son corps accompagnent le chant de la soprano Ana de Alba. Le vagin de la performeuse manifeste ainsi son existence audible et grotesque. Cette performance, à l'instar de plusieurs créations de Rocío Boliver, souhaite toucher le tabou entourant la sexualité de la femme entre deux âges, celle qui a vécu la ménopause, mais n'est pas encore vieille. Dans la performance *Time Goes by and I Cannot Forget You : Between Menopause and Old Age*²³¹ réalisée en 2013, Boliver se livre à une déambulation sur une allée de défilé de mode. Complètement nue, chacune des parties de son corps est recouverte d'une image découpée dans des magazines, où les corps paraissent frais, parfaits, et qui ont été préalablement refaits à l'aide de logiciels comme *Photoshop*.

L'artiste défile devant le public à la manière d'une top modèle au corps décomposé et recomposé. Au fur et à mesure du déroulement de la performance, Boliver ira jusqu'à percer à plusieurs endroits la peau de son visage, marqué par le temps et la souffrance de la vie. Cette peau transpercée, mutilée et sacrifiée est aussi l'une des caractéristiques des performances de l'artiste, qui revient souvent à ce mode d'action corporel. Dans sa démarche artistique, La Congelada précise que son art est une manière corporelle de se rebeller contre la perte de sa beauté et le vieillissement de son corps, qui font d'elle une femme moins désirable pour la société de masse : « Quoi de mieux que de plonger tête première dans l'interdit, le pervers, le censuré, les thématiques singulières pour me parer contre le temps qui passe, qui mène à la destruction de ma vitalité, mon charme, ma lucidité, ma beauté et ma force.²³² » L'art performance est donc la stratégie utilisée par cette femme pour tromper ou briser la frontière : transgresser son corps qui rappelle la mort inévitable et critiquer le discours sur la beauté féminine et la jeunesse.

²³⁰ Rocío Boliver et Ana de Alba, « Sonata for pussyphone and voice, opus 140 », Auditorio Olav Roots, Conservatorio de Música, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2009, [En ligne], <http://hdl.handle.net/2333.1/qfttf0s6>, page consultée le 27 février 2015.

²³¹ Rocío Boliver, *Time Goes by and I Cannot Forget You: Between Menopause and Old Age*, Brooklyn International Performance Art Festival, New York, Grace exhibition place, 2013.

²³² Traduction libre de : « What better than to dive headlong into the forbidden, perverse, censored, singled-out topics to gird myself against the passing of time, which is leading to the destruction of my vitality, my charm, my lucidity, my beauty, my strength. », Rocío Boliver, « Artist statement », Site web de l'artiste, [En ligne], <http://www.rocioboliver.com/#!/principios>, page consultée le 2 mars 2015.

Chaque geste performatif lui permet d'explorer la limite de ce que l'on considère comme inacceptable socialement : l'exhibition de son corps vieillissant et une démonstration sans gêne de la sexualité féminine. Pour La Congelada, cette mise à nu et ces démonstrations sont des prises de positions sociales et politiques puisque, selon elle, « la sexualité est politique²³³ ». L'art performance pour Rocío Boliver sert donc à parler de son expérience en tant que femme et lui permet de vivre intensément les sensations de son corps avant que le temps ne fasse son œuvre et que la mort ne l'emporte.

Le discours sur l'âge, plus précisément la femme âgée et les préjugés qui l'accompagnent, est une frontière socialement construite. L'exhibition à laquelle s'adonne l'artiste est un moment où la *machine-désirante* rend forme, où elle rejette la frontière de l'âge et la perte de pouvoir social qui vient avec l'expérience de la liminalité féminine. Le corps féminin vieillissant de Boliver est montré comme un corps en situation de pouvoir et de contournement des limites discursives imposées par le système capitaliste, qui rend la jeunesse et la beauté comme des biens commerciaux que l'on doit posséder à tout jamais. La corporalité de Boliver exhibée et amenée à son paroxysme rejette l'image de sagesse et paisible de la féminité pour embrasser la désinvolture et l'expression du désir.

3.2.3 Le corps hors norme comme espace politique

L'anormalité du corps présente chez certaines personnes, notamment les malformations congénitales, a longtemps été incomprise par la société et la science des siècles passés. Objet de fascination ou de crainte, le corps qui déroge de la normalité par sa forme a longtemps été désigné comme un monstre au sein de plusieurs discours, dépendant des sociétés et des visions culturelles. Démonisé en Occident, il est élevé aux panthéons des dieux par certaines cultures moyen-orientales et orientales, notamment en Inde : « Une différence profonde sépare le dogme hellénique des enseignements professés par les sages

²³³ Antonio Prieto Stambaugh, « *Interview with Rocío Boliver* », Bogota, Hemispheric Institute Encuentro, 2009, [En ligne], <http://hidvl.nyu.edu/video/003474979.html>, page consultée le 2 mars 2015.

sur le bord du Gange et les philosophes de Thèbes et d'Alexandrie.²³⁴ » Désigné comme une fatalité, le corps atypique est vu en Grèce antique comme un avertissement des dieux, l'avertissement d'une fatalité inévitable : « Ce monstre était le signe avant-coureur d'une catastrophe qui allait bientôt éclater, et c'était sur lui qu'en pesait toute responsabilité : on ne le divinisait pas, on le mettait à mort.²³⁵ »

Evangelia Stead indique qu'au Moyen Âge « le poids d'une tératologie antique fondée pour laquelle le monstre était signe envoyé par la divinité est encore sensible. L'étymologie traditionnelle invoquée au sujet du *monstrum* (*monere*, "avertir" et *monstrare*, "faire voir") n'a cessé de le souligner.²³⁶ » Ainsi, le monstre de cette époque, soit l'individu né déformé ou estropié plus tard par un accident, est perçu comme une créature maléfique. Dans l'Europe du XIXe siècle, et particulièrement en Amérique du Nord, des troupes de saltimbanques, ou foires ambulantes décident de tirer profit du sensationnalisme que créent ces corps dits monstrueux. On voit apparaître plusieurs formes de spectacles (*freak shows*) où sont mis en valeur les corps dérangement. Les démonstrations de *freaks* exploitent la construction corps-frontière du monstre comme sous-humain. Les humains monstrueux qui se retrouvent exposés sont, en quelque sorte, utilisés grâce aux propriétés spectaculaires issues de la déshumanisation :

Au Ringling Brothers – Barnum & Bailey Circus, à New York sur Madison Square Garden, par exemple, le sideshow des *freaks* était juste à côté de la ménagerie. On y montrait littéralement les gens comme des animaux. D'autres modes d'exposition (villages ethnologiques, expositions coloniales) en faisaient de véritables zoos humains où les personnes étaient exhibées dans leur environnement « naturel » reconstitué²³⁷.

Le *freak* fait donc partie de l'univers circassien comme le serait un animal savant. Il détient la capacité d'attirer les foules par sa seule présence physique. Si certains *freaks* sont aussi considérés comme des artistes pouvant développer un talent et le montrer au public, la plupart ne sont qu'exposés et doivent subir de manière immobile le regard du visiteur. Le corps de ces êtres humains est donc traité comme un objet de curiosité détaché de son caractère humain. Les discours déshumanisants, les préjugés et la mise en spectacle dont

²³⁴ Ernest Martin, *Histoire des monstres : de l'Antiquité à nos jours*, Paris, C. Reinwald et cie libraires-éditeurs, 1880, p. 18.

²³⁵ *Ibid.*, p. 19.

²³⁶ Évanghélia Stead, « Le monstres, le singes et le fœtus : tératogonie et décadence dans l'Europe fin-de-siècle », Genève, Droz, 2004, p. 15.

²³⁷ Vincent Pécoil, *The Freak Show : Exposer l'anormalité*, Dijon, Les Presses du réel, 2007, p.11.

sont victimes les corps dits monstrueux de cette époque montrent bien l'état de frontière corporelle et sociale que peuvent vivre les sujets en situation de différence encore à notre époque.

Certaines femmes activistes et performeuses décident aujourd'hui d'embrasser la symbolique du *freak* – cet hybride mi-humain mi-créature – pour s'exposer comme femme-singe ou encore, pour tourner en dérision la considération du genre féminin comme faisant partie d'une catégorie humaine socialement moindre. Embrassant le caractère non civilisé et contestataire de l'animal, voire la symbolique de la femme dite primitive, elles transgressent le corps social et la pensée dominante en arborant des corps poilus ou des attributs de primates. La femme-singe comme catégorie rappelle le jugement et la déshumanisation et la répression dont à la fois les femmes et à la fois les sociétés jugées comme primitives ont été victimes à travers les âges. Le primitif et le féminin représentent tous les deux ces catégories menaçantes et inquiétantes, classées comme des êtres secondaires, sous le regard bienveillant des hommes non primitifs :

Comme le féminin, le primitif se présente comme le point de fuite de la connaissance et provoque une terreur et une fascination relatives qui entremêlent la race et le genre de manière significative. La "primitivité" est un attribut qui historiquement désignait les races "inférieures" exactement comme la féminité désignait le "second" sexe²³⁸.

En frappant l'imaginaire collectif, composé de monstres, de créatures inquiétantes et sous-humaines, les performances grotesques et politiques cherchent à établir un contre-discours sur les schèmes de domination présents dans l'espace public. Ainsi, dans les performances des collectifs Guerrilla Girls et La Barbe, l'activisme joint la mise en scène grotesque du corps féminin pour mettre en évidence les corps opprimés, les corps mis en état de frontière. Les femmes *artistes* se changent en gorilles ou en femmes à barbe pour déranger le regard, établir un discours humoristique sur la condition de la femme et exiger plus de pouvoir. Dans la performance de Coco Fusco mettant en scène le personnage de Dr. Zira du film *La planète des singes*, le corps de la femme est travesti et déshumanisé. Une femme-singe prend vie pour parler de l'espèce humaine, de ses non-sens et de son animalité (violence).

²³⁸ Traduction libre de : « *Like the feminine, the primitive stands as emblematic of the vanishing point of knowledge and provokes a related terror and fascination that tangle race and gender in significant way. "Primitivity" is an attribute historically ascribe to "lower" races just as "femininity" is ascribe to the "second" sex.* », Rebecca Schneider, *The Explicit Body in Performance*, London / New York, Routledge, 1997, p. 125.

3.2.3.1 *Freaks* en liberté : femmes-barbues et femmes-gorilles dans la guérilla performative

Au sein des *freak shows* et des cirques se retrouvaient des personnes dont la seule particularité était de déroger corporellement de la norme sociale. Des personnes handicapées, naines, géantes ou déformées se retrouvent observées comme des bêtes de foire en raison de leur différence corporelle. Des femmes présentant une pilosité faciale jugée anormale pour le sexe féminin se voient engagées dans ces spectacles. Ainsi, la femme à barbe est *freak* non seulement à cause de cette *barbe*, mais parce qu'elle ne représente pas l'image du genre créé de toutes pièces par la société. Elle représente, dans l'imaginaire collectif, une sorte d'hybride entre l'homme et la femme, considéré comme non naturel. Une femme qui présente de nombreux poils au visage, symboles de virilité masculine, est une curiosité pour la société. Ainsi, « la femme à barbe est profondément reliée aux attentes culturelles qu'elle défie. Les stratégies de mise en marché des spectacles de femmes à barbe, comme celles des autres performances de *freaks*, utilisent cette tension entre les attentes culturelles et la réalité physique.²³⁹ » La codification des genres et les attentes culturelles envers le sexe féminin amènent donc l'exotisme de cette réalité corporelle que présente la femme barbue.

Pour le collectif La Barbe²⁴⁰, fondé en 2009, la guérilla performative consiste à investir des lieux à forte dominance masculine (conseils d'administration, congrès journalistiques, conseils municipaux, regroupements professionnels, etc.) vêtus d'une barbe artificielle (cf. figure 5 ci-après). Le collectif revendique la parité hommes / femmes dans les structures administratives et politiques et déplore entre autres le manque de femmes universitaires

²³⁹ Traduction libre de : « [...] *The bearded lady is thus deeply embroiled with the cultural expectations she defies. The marketing strategies of bearded lady spectacles, like those of other freak performances, utilized tension between cultural expectation and physical reality.* », Lilian Craton, *The Victorian Freak Show: The Significance of Disability and Physical Differences in the 19th Century Fiction*, Amherst, Cambria Press, 2009, p. 122.

²⁴⁰ La Barbe Groupe d'Actions Féministes, « La Barbe : Les principes », *Site Internet*, [En ligne], http://www.labarbelabarbe.org/La_Barbe/Principes.html, page consultée le 7 avril 2015.

invitées dans certains évènements scientifiques²⁴¹. Ces activistes barbues usent de la surprise et de l'intrusion dans un lieu donné pour alimenter le débat sur la place des femmes dans les structures décisionnelles. Elles proposent avec ironie que, si ce n'est pas le manque de compétences qui empêche les femmes d'accéder à des postes clés dans la société, c'est probablement le manque de poils au menton. L'effet de choc que produit la vue soudaine de ces femmes accoutrées de barbe, de même que l'intrusion théâtrale de ses visiteuses inattendues au sein des rencontres au sommet, a comme intention d'attirer l'attention des messieurs décideurs et de déclamer le message politique.



Figure 5 : Collectif La Barbe, Campagne d'affichage, Toulouse, 2012.

Le groupe Guerrilla Girls, quant à lui, est un groupe d'artistes activistes, apparu à New York en 1985. Non seulement le groupe s'est créé pendant une période politique

²⁴¹ Sara Miller Llana, « Do French Women Need Feminism? », *Christian Science Monitor*, [En ligne], 8 janvier 2013, www.csmonitor.com/World/Europe/2013/0108/Do-French-women-need-feminism, page consultée le 13 septembre 2014.

marquée par une crise de la culture aux États-Unis, reliée au conservatisme du gouvernement Reagan, mais il s'est créé aussi par besoin de contester l'organisation d'une exposition au MoMA de New York, où seulement 13 artistes sur 149 étaient des femmes²⁴². Les modes d'action de ces femmes adeptes de stratégies de la guérilla tournent autour de campagnes d'affichage sauvage (interventions furtives), de performances, de l'organisation de manifestations, de colloques et de publications sur la place des femmes dans l'art. Les Guerrilla Girls sont reconnues pour produire leurs actions artistiques accoutrées de masques de gorille. Le gorille étant un animal traditionnellement reconnu comme un symbole de bestialité, de virilité et de masculinité²⁴³. Ce déguisement qui les caractérise est non seulement une manière pour ces femmes de garder l'anonymat et éviter les représailles, mais il s'agit aussi d'un lien direct avec l'une de leurs revendications, celle de combattre les critères de beauté imposés aux femmes et le racisme, en cachant les caractéristiques de leur vrai visage. Les Guerrilla Girls considèrent que le milieu de la diffusion culturelle est rébarbatif aux créations venant d'artistes de genre féminin et préfèrent plutôt mettre de l'avant les œuvres de créateurs disposant des femmes comme des objets au sein de la création (des œuvres utilisant notamment les femmes pour leurs attributs physiques). Ainsi, leur plus célèbre affiche arbore le slogan « Les femmes ont-elles besoin d'être nues pour entrer au Musée Métropolitain? » (cf. figure 6 ci-après) et évoque leur envie de représenter autrement le corps féminin au sein du milieu de l'art²⁴⁴. Cette affiche-guérilla est un détournement de *La Grande Odalisque* (1814) toile de Jean-Auguste-Dominique Ingres : la femme nue qui se retrouve au centre de cette peinture est détournée et désormais vêtue d'un masque de gorille. Par cet affront humoristique au monde de l'art, les Guerrilla Girls souhaitent s'attaquer au sexisme institutionnel et politique. Ces artistes activistes embrassent aussi de temps à autre d'autres causes entourant le droit des femmes (reconnaissance dans les milieux professionnels, droit à l'avortement, droit à la dignité, contre la violence ou le viol, etc.)²⁴⁵.

²⁴² Christopher Bollen, « Guérilla girls », *Interview Magazine*, [En ligne], <http://www.interviewmagazine.com/art/guerrilla-girls#>, page consultée le 7 avril 2015.

²⁴³ Guerrilla Girls, *site web*, [En ligne], <http://www.guerrillagirls.com>, page consultée le 7 avril 2015.

²⁴⁴ Traduction libre de : « Do women have to be naked to get into the Met Museum? », *Idem*.

²⁴⁵ Sonia Recasens, « Les Guérillas girls/ La preuve que les féministes ont le sens de l'humour », *Elles : le Centre Pompidou*, 12 avril 2010, [En ligne], <http://www.pomona.edu/museum/exhibitions/2015/guerrilla%20girls/>, page consultée le 7 avril 2015.

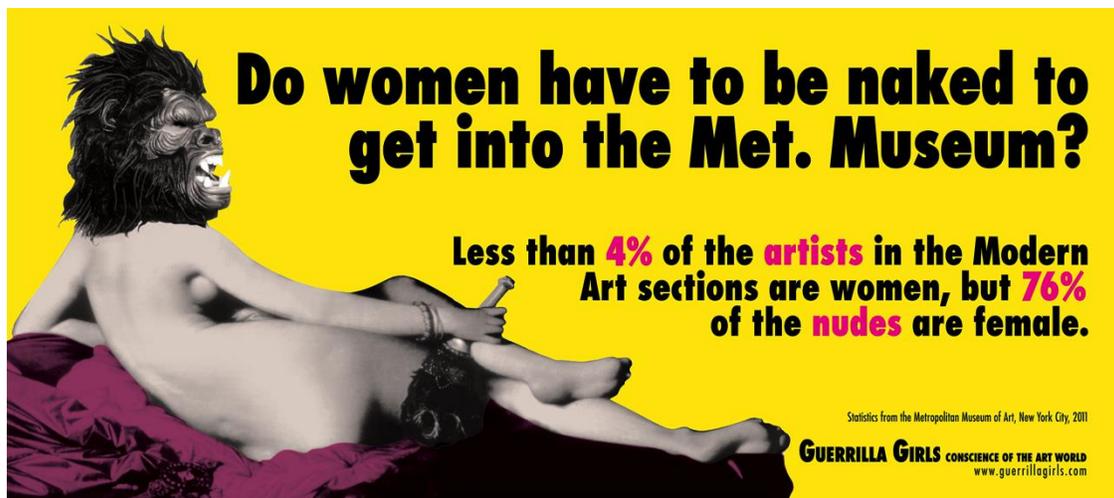


Figure 6 : Guerrilla Girls, *Do Women Have To Be Naked To Get Into The Met. Museum?*, campagne d'affichage, 2012.

Plusieurs similarités existent entre les Guerrilla Girls et le groupe d'actions féministes La Barbe. Ces femmes brisent la frontière sociale symbolique et les codes de conduite imposant les bonnes manières pour surgir dans l'espace public et propulser leur message. Chez les deux regroupements, le mode d'action principal consiste à investir un lieu fondamentalement hostile au message féministe en disposant d'une parole politique et d'un corps costumé. Dans ces deux mouvements, les femmes décident d'emprunter le déguisement, ou le travestissement, afin de changer l'image du corps féminin et adopter une esthétique voulant faire un clin d'œil à celui de la créature du *freak show*. Les femmes ainsi vêtues souhaitent amplifier le choc de leur présence en devenant les monstres que la société sensationnaliste, l'univers mercantile ont voulu promouvoir comme dans le monde circassien. Dans le cas de La Barbe, les activistes empruntent la stratégie du *passing*, qui veut dire de se conformer à la majorité, mais de manière humoristique et détournée. Elles deviennent des hommes et se travestissent pour réclamer leur place dans les sphères décisionnelles et politiques. Autant les Guerrilla Girls que La Barbe se métamorphosent en bêtes de cirque disposant d'un message politique et d'un corps comme principales armes. Le corps de la femme amplifie ici sa visibilité et sa virilité pour s'accaparer avec force l'espace public et décrier la frontière du genre. L'humour et l'autodérision sont les mots d'ordre de leurs actions visant à faire en sorte que les femmes puissent briser le plafond de verre de leur condition sociale.

Le discours mis en œuvre par l'action directe procède à l'écartement et l'éclatement de la frontière sociale à laquelle se butent les femmes dans la société. L'absurdité du pouvoir et le non-sens du patriarcat sont mis en évidence par le caractère grotesque des corps des activistes costumées qui décident d'accaparer un espace qui leur est refusé. Ces femmes contestent le corps social en le rendant ridicule et en riant de son emprise : elles répondent aux mécanismes politiques qui exigent d'elles obéissance et rectitude par un comportement ludique et contestataire. Le monstre et ses propriétés symboliques sont récupérés et adaptés librement par les Guerrilla Girls et La Barbe. Ces femmes artistes et activistes ne veulent plus être infériorisées socialement, être des *King Kong* en cage que l'on vient voir par pur divertissement, sans se soucier de leur valeur réelle et de leurs besoins au plan politique. Ainsi, elles conçoivent une action directe qui détourne le discours sur la femme passive et soumise, entre autres « dans les attractions activistes des Guerrilla Girls qui tentent une revanche vis-à-vis des inégalités flagrantes dans les représentations et manipulations des femmes dans notre culture²⁴⁶ ».

3.2.3.2 Coco Fusco et la dialectique de la femme-singe : la Planète des singes comme allégorie de la planète Terre

Le travestissement en créature est aussi opéré dans la performance de l'artiste Coco Fusco, *Observations of Predation in Humans: A Lecture by Dr. Zira, Animal Psychologist (Observations de la prédation chez les humains : Une conférence par Dr. Zira)*²⁴⁷. Réalisée en 2013 à New York, la femme-singe est également à l'honneur dans cette œuvre. Fusco ressuscite le célèbre personnage du film de Franklin J. Schaffner sorti au cinéma en 1968, *La planète des singes*²⁴⁸. Sur la planète des singes, les humains sont

²⁴⁶ Traduction libre de : « *In the activists sideshows of the Guerrilla Girls who attempt to even the score, addressing gross inequities in depictions and manipulations of women in our culture.* », Teddy Vardell et al., *Freaks, Geek and Strange Girls : Sideshows Banners at the Great American Midway*, San Francisco, Last Gasp Publisher, 2004.

²⁴⁷ Coco Fusco, « *Observations of Predation in Humans: A Lecture by Dr. Zira, Animal Psychologist* », *Radical Presence: Black Performance in Contemporary Art*, New York, The Studio Museum in Harlem, 2013.

²⁴⁸ Franklin J Schaffner, *Planet of the Apes*, MCMLXVII APJAC Productions, Inc. and Twentieth Century-Fox Film Corporation, 1968.

considérés comme une race inférieure de primates, voire comme des animaux. Le monde est gouverné par des singes pensants qui ont établi leur propre société basée sur l'esclavage de leurs semblables primates, en l'occurrence, les êtres humains. Un astronaute, Taylor, provenant de la planète Terre des années 1960 s'écrase sur cette planète après s'être perdu dans un corridor spatio-temporel. Blessé aux cordes vocales, il se retrouve maltraité et mis en cage avec les autres représentants de son espèce. Docteur Zira, une chercheuse spécialisée en psychologie animale, analyse le comportement des spécimens humains recueillis dans son laboratoire. Elle s'aperçoit que l'un d'entre eux – Taylor, l'astronaute – semble vouloir entrer en contact avec elle et communiquer. N'écouter pas les schèmes de pensée dictés par sa société et les limites discursives voulant que les humains ne soient pas dotés de la pensée rationnelle, Zira pousse ses recherches pour prouver que les humains peuvent utiliser le langage et qu'ils peuvent faire preuve d'intelligence.

C'est Zira la scientifique du film *La planète des singes* qui renaît en 2013 dans la performance de Coco Fusco. Dans sa mise en scène, elle opère une contre-narration de ce film culte de la science-fiction et de la culture populaire des années 1970. Le stratagème auquel s'adonne Fusco dans cette performance est celui de la mise en scène d'une fausse conférence. Vêtue du costume de Docteur Zira, la performeuse présente, le plus sérieusement du monde, sa conférence sur l'analyse comportementale des humains.

La primate scientifique établit un rapport dialectique entre l'espèce humaine et d'autres espèces animales. Notamment, elle décrit le mode de fonctionnement de l'humain et ses valeurs, qui l'apparentent à l'écureuil, dont le comportement vise à cacher et emmagasiner une quantité incommensurable de ressources. Elle s'en prend aussi au discours social valorisant le capitalisme des humains, qui classe en différentes catégories les troubles visant à acculer une trop grande quantité de nourritures, d'animaux ou d'objets. La valorisation ou dévalorisation de ce comportement (pourtant étrange), par la société humaine, s'opère avec distinction advenant que l'activité soit lucrative ou non. Elle indique : « Une personne qui aime les chats et qui en possède plusieurs est mauvaise, tandis

qu'une personne qui fait l'élevage de poulets et qui en possède trop est bien.²⁴⁹ » Le discours élaboré par Coco Fusco et son personnage de Docteur Zira permet d'opérer une distanciation et par le fait même une réflexion sur le discours social ambiant valorisant la productivité et le capital à tout prix.

Cette conférence, par les affirmations qu'elle comporte sur le genre humain, vise à créer une allégorie à partir de la trame narrative du film original *La Planète des singes* de 1978. Ainsi, à un moment clé du film, le personnage de Taylor l'astronaute réalise, en découvrant la Statue de la Liberté sur une plage, qu'il n'est pas sur une autre planète, mais en fait sur la planète Terre du futur. Le spectateur prend alors conscience de la signification de cette représentation : cette planète des singes est en réalité notre propre planète, où l'*Homo sapiens* n'est en fait qu'un grand primate malveillant et belliqueux qui méprise son semblable et détruit son environnement.

Chez Coco Fusco, le costume de singe représente un élément de distanciation pour favoriser la mise en scène d'un message critique sur la société humaine. À travers les yeux d'une scientifique venue d'autres civilisation et époque, elle prend le recul nécessaire pour émettre son opinion, sous forme d'étude scientifique, sur le caractère autodestructeur de l'humain.

Les femmes activistes et leurs accoutrements de femmes-singes ou de femmes poilues souhaitent utiliser la laideur et rejeter les codes esthétiques féminins dans le but d'amplifier l'impact de leur message. Pour le collectif La Barbe et les Guerrilla Girls, la monstruosité est un moyen de surprendre le citoyen ordinaire et investir de manière poignante l'espace public. Dans chacune de leurs performances, le costume et la déshumanisation feinte, ainsi que la masculinisation dans le cas de La Barbe, est un prétexte à contester la frontière sociale à laquelle est soumis le corps féminin. Les modes d'action de ces artistes-activistes contrent le discours infériorisant voulant que le corps de la femme ne soit pas assez puissant pour accaparer l'espace public. Les corps en action font scandale et transgressent

²⁴⁹ Traduction libre de : « *A person who loves cats and have many of them is bad, while a person who is engaged in chickens farming and have too many of them is good.* », Coco Fusco, « Observations of Predation in Humans: A Lecture by Dr. Zira, Animal Psychologist », *op. cit.*

les regards des dominants pour mieux perturber et anéantir la frontière sociale et les rapports de pouvoir entre les hommes et les femmes. Le travestissement et l'animalité permettent de transgresser plusieurs frontières, en commençant par celle entourant le regard d'autrui sur soi et la norme sociale. Ce corps-frontière travesti ou chargé d'un masque de gorille terrorise et surprend, brise la limitation sociale en projetant le corps féminin dans un espace de décisions qui lui est dénié, c'est-à-dire dans l'espace public. Le *modus operandi* des performances rend les corps féminins dérangeants et puissants, voire potentiellement dangereux.

Le corps ainsi détourné est non seulement un lieu de subversion de la frontière, mais il devient transgressif pour mieux s'affirmer, à la manière d'un corps terroriste. Ce corps-frontière renverse le pouvoir dominant et refuse le silence. Les corps comme représentation et contournement des frontières deviennent des lieux de discours, des véhicules d'un discours revendicateur. Le corps de ces femmes devient action politique et s'accapare l'espace et le territoire par l'humour et la monstration du potentiel de virilité du corps féminin. Le corps féminin se change lui-même pour tourner en dérision le pouvoir et montrer le non-sens de la frontière sociale. Le corps des femmes performeuses n'est plus un corps faible par son identité et son individualité. Par la force du nombre et son uniforme dérangeant, le corps est politisé. Le corps féminin ainsi présenté par le biais de l'action performative change la vision que l'on détient de lui. Le corps devenu discours et action politique revêt une autre peau, un autre caractère, pour exiger un changement de rôle social pour lui et ses semblables.

3.3 Traduire l'expérience : la reconstitution de l'horreur invisible par le récit corporel dans la performance féministe

Je me pencherai désormais sur le récit performatif comme autoreprésentation et représentation de la monstruosité sociale et de la douleur chez les performeuses féministes. Plus précisément, je souhaite montrer des fonctions du témoignage de la performance,

puisées dans le réel. Je procède ici à l'analyse d'œuvres alliant récit et représentation performative d'une réalité extrême, plus particulièrement celles visant à dénoncer l'oppression féminine. Nous montrerons en quoi la performance se dresse comme un « dialogue agi »²⁵⁰, souhaitant mettre en scène une parole (corporelle ou verbale). Ce discours, inspiré du vécu d'autrui, permet de transmettre certains faits reliés à des conditions terribles : viol, génocide, guerre, etc. La performance devient, en ce sens, une forme de prise en charge de l'horreur, un moyen de conscientiser le spectateur et d'entamer un certain dialogue sur le contexte social et politique.

Le corps féminin, représentant l'espace privé de l'individu permet, lorsque propulsé dans l'espace public, d'exprimer une réalité liminale : celles des femmes comme membres d'un corps social opprimé. Dans cette optique, des performeuses transcrivent à partir de l'expression de leur corporalité puisant dans la mémoire individuelle. Cette parole issue de l'intimité est cachée de la collectivité. Les problématiques féminines de la sphère privée (viol, violence conjugale, avortement) qu'évoquent les performances deviennent politiques : elles trouvent des résonances à travers les schèmes sociaux du patriarcat, une réalité commune à plusieurs femmes.

Dans les années 1970 et 1980, le mouvement féministe comprend que le corps intime de la femme est en fait un corps à la fois pluriel et collectif. Il est un corps social féminin. En se ralliant entre elles et en discutant, les femmes se rendent compte que les problématiques qu'elles considéraient auparavant comme étant personnelles (viol, violence psychologique ou physique, sexisme, manque d'accès à la contraception) sont plutôt des résultantes systémiques : « À travers l'échange d'expériences, les femmes se forgeaient la conviction que les mêmes problèmes sont vécus par toutes, et qu'il ne s'agit pas de fatalité, de destin naturel, mais d'une situation construite – historiquement et socialement – et donc susceptible de modifications volontaires.²⁵¹ » Les militantes féministes réalisent que par la communication d'expériences personnelles le corps intime et sa réalité terrible trouvent des

²⁵⁰ Alain-Martin Richard, *Performances, manœuvres et autres hypothèses de disparition*, op. cit., p. 59.

²⁵¹ Françoise Picq, « Le personnel est politique : Féminisme et for intérieur », dans Centre universitaire de recherches administratives et politiques de Picardie, *Le for intérieur*, Paris, Presses Universitaires de France, Paris, 1995, p. 342-343.

résonances dans le corps social féminin. Le corps douloureux s'inscrit dans un contre-discours social et heurte l'imaginaire collectif pour transgresser la frontière.

Le partage des expériences douloureuses et le nouveau regard sur soi-même qu'implique la performance permettent au corps de sortir de son isolement. Le récit de l'intime exprimé par la performance écarte le silence qui l'accable pour prendre parole publiquement. Cette parole devient un récit collectif s'exprimant sur la condition de la femme ou de la société. L'action performative compose l'écriture d'une histoire féminine partagée par un groupe, une collectivité qui peut réfléchir à des moyens de contrer et d'exposer l'oppression.

De cette manière, les performances *Rape Scene* (1973) d'Ana Mendieta et *Dolores 10 to 10* (2002) de Coco Fusco proposent la traduction performative de récits individuels. Les performeuses procèdent à la mise en scène de témoignages sur l'horreur vécue par certaines femmes dans l'intimité : une douleur invisible qui pousse les corps en état de frontière. Les performeuses proposent une narration corporelle du vécu de la victime par la création d'un récit performatif. L'expérience douloureuse est recréée et ressentie par le corps de l'artiste via la réalisation performative. Le drame qui, par son état isolé, était celui d'un corps-frontière devient donc un évènement vécu de manière publique, un fait qui peut s'inscrire dans la mémoire collective. Ces artistes donnent ainsi un corps, une image et une résonance à la parole déniée du corps-frontière, au poids social limité.

3.3.1 Documenter et représenter la monstruosité sociale

J'ai couvert précédemment à travers plusieurs exemples artistiques la manière dont l'art performance constitue un langage et une poétisation à travers l'action. Ainsi, j'ai abordé la mise en scène de la déshumanisation et de la frontière sociale qui affecte le corps malade ou féminin, dans des performances de Ron Athey, de Coco Fusco et Rocío Boliver. Nous avons aussi vu, par les exemples des collectifs performatifs et activistes Guerrilla Girls et La Barbe, comment le corps-frontière peut, à travers la performance, se faire guérilla et action politique pour transgresser le politique et contester les rapports de

dominants / dominés. Rappelons que, comme l'affirme Josette Féral, « c'est ce discours ouvert, qui laisse place à des perceptions et à des interprétations diverses, qui demeure la caractéristique essentielle de la performance encore aujourd'hui et sa plus grande force²⁵² ». Nous avons vu dans les exemples précédents des corps intimes qui choisissent de se mettre en scène à travers la monstration de la déshumanisation et de la traduction de leur douleur intime pour montrer la souffrance du corps social et le pouvoir biopolitique que détiennent la société et l'État.

L'art action se présente comme un moyen pour l'artiste de transmettre et métaphoriser sa pensée à travers le corps et sa mise en action. Cette pensée est parfois puisée à même le vécu de l'artiste, à même son expérience personnelle. D'autres fois, l'expérience collective, comme les événements sociaux et politiques, servent à composer une trame performative. Des catastrophes humaines et des faits historiques, notamment les guerres, les dictatures, les génocides, servent de référents au discours artistique socialement engagé. La performance a parfois la particularité de composer un nouveau langage ayant comme fonction de rendre compte du présent et du passé de soi et de l'autre. Si la performance est une déterritorialisation, une représentation du « corps en exil²⁵³ », elle peut être aussi introspection, autoreprésentation et témoignage. Dans les exemples de performances suivantes, l'art action acquiert la fonction de donner corps à la parole du corps-frontière d'autrui. Le performeur est donc le traducteur de la douleur de l'autre, celui dont le corps disposé en état de frontière et rendu invisible, pour mieux la déployer via l'espace performatif.

À travers la mise en action qu'établit la performance, se fait valoir la parole du corps intime de l'artiste qui décide de prendre place dans l'espace public, pour confronter la société. Par l'action performative, il tente d'établir une contre-narration vis-à-vis du discours dominant : celui imposé par le système institutionnel et économique (pouvoir politique, société, médias, etc.). Ainsi, bien que l'art performance compose souvent un mode d'expression silencieux, il est possible d'y dénoter une fonction poétique, discursive et même narrative,

²⁵² Josette Féral, « Qu'est la performance devenue? », *Jeu : Cahiers de théâtre*, n° 94, 2000, p. 158.

²⁵³ *Ibid.*, p. 163.

intégrée à travers l'expression de la corporalité. Dans un discours corporalisé visant une problématique sociale particulière, la performance demeure quelques fois l'une des avenues probables pour représenter et communiquer l'innommable : parler d'une expérience horrible et douloureuse, pourtant invisible pour le reste de la société par le biais du corps en action. À titre d'exemple, un artiste pourrait choisir comme sujet de performance la représentation de la torture des prisonniers de guerre par certains régimes politiques. Cette mise en action pourrait être soit représentée, soit performée et ressentie à travers le corps de l'artiste mis à l'épreuve. Il s'agit en soi d'une incorporation performative de la douleur du corps intime : la transmission d'un corps symbolique à travers le corps réel.

C'est dans la même visée que certaines performeuses décident de reconstituer l'horreur et les faits horribles dont ont été victimes certaines femmes, par exemple la séquestration ou la violence sexuelle. Elles représentent à l'aide de leur corps la douleur vécue par autrui dans une société construisant des frontières pour plusieurs femmes par des comportements hostiles et violents. Elles font une reconstitution de la situation dans le but de s'approprier les faits le plus fidèlement possible afin de revivre leur version du crime commis contre la femme. Elles recréent le plus fidèlement possible le calvaire pour transmettre, voire ressentir, le trouble vécu par la femme violentée.

Par ces performances faisant revivre au spectateur la détresse physique et la souffrance, elles bâtissent en quelque sorte une fiction-documentaire à partir de l'évènement terrible qu'elles tentent de porter au regard du spectateur, en s'appropriant corporellement les faits réellement vécus. Je verrai ici comment le drame individuel, vécu dans l'intimité, peut être propulsé dans l'espace public pour devenir collectif et politique.

3.3.1.1 La fonction thérapeutique du récit : reconstruire une mémoire frontière

Les victimes d'une agression ayant eu lieu dans l'intimité sont souvent peu enclines à parler dans l'espace public et à sortir du silence. Le modèle d'intervention féministe, qui tend à aider ces femmes survivantes de crimes, vise à faire en sorte que les femmes

communiquent leur vécu, afin de mieux vivre avec l'expérience traumatisante. Ainsi, comme l'expliquent Morbois et Casalis, dans un ouvrage nommé *L'aide aux victimes du viol*, « L'isolement et l'enfermement dans le silence aggravent les effets traumatisants du viol.²⁵⁴ » De ce fait, plus la victime se taira et tentera d'éviter son vécu et plus le souvenir sera poignant et nuira à ses relations sociales. La honte et la culpabilité envers un acte dérangeant, qui touche à l'intégrité physique et sexuelle, fait en sorte que nombre de victimes n'oseront parler de ce passé douloureux.

Emmanuelle Danblon relate ainsi les mécanismes de discours chez les personnes ayant vécu des drames individuels ou collectifs. Elle évoque de cette manière la parole énoncée par une victime d'Auschwitz, et montre comment, à travers la mise en récit du vécu, les victimes tentent un éloignement, une sorte de distanciation permettant de donner sens aux faits terribles : « En définitive, cette expérience [le témoignage] demeure pour elle avant tout le moment où elle a pu redevenir elle-même, c'est-à-dire, sur le plan de la rationalité discursive, se donner les moyens de construire un *ethos* à partir duquel elle pouvait mettre en récit les événements vécus. Il s'agit d'une réconciliation de la strate iconique avec la strate indiciaire²⁵⁵ », plus précisément, une réconciliation entre « la représentation du monde et de soi à partir d'une intégrité somatique²⁵⁶ ». Le témoignage et les mécanismes de discours qui l'entourent permettent à la victime de se réapproprier la réalité. Cette affirmation de soi à travers la compréhension et l'acceptation du drame permet à la personne de se réapproprier son corps bafoué et malmené par les événements. Le corps de la victime – déshumanisé, silencieux et, en dernière instance, frontière – peut donc symboliquement être réparé. Il peut être, par la libération de sa parole, réintégré dans un espace public et dans une mémoire collective. L'histoire, comme construction institutionnelle et sociale, fait souvent fi des victimes anonymes, bafouées par des drames collectifs ou individuels.

Dans les performances réalisées par Mendieta et Fusco, que j'aborde ci-après, le rôle de

²⁵⁴ Marie-France Casalis et Catherine Morbois, *L'aide aux femmes victimes de viol*, Paris, L'esprit du temps, 2002, p. 55.

²⁵⁵ Emmanuelle Danblon, « Stratégie de rationalité discursive face aux représentations de l'extrême », *Tangente*, n° 83, 2007, p. 58.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 54.

l'artiste consiste à donner *corps* au témoignage et à propulser le récit du corps intime violenté dans l'espace public. En faisant une reconstitution performative de l'expérience et en s'appropriant des réalités terribles et en incarnant physiquement ces faits de discours, les performeuses élaborent une affirmation symbolique du corps intime dans la mémoire collective : une mémoire autrefois soumise à la frontière sociale (honte, silence et oubli). Elles brisent l'invisibilité des drames privés qui amplifie l'effet de déshumanisation des victimes.

Les artistes deviennent en quelque sorte une reconstitution performative de la mémoire fragmentée du corps-frontière de l'Autre : la femme violentée. Cette victime ayant auparavant vécu seule le drame et avec lui ses souvenirs troubles, sa dépossession corporelle puis symbolique : le rapport à son propre corps sali dont la douleur est invisible. La parole de la victime n'est donc plus confinée à l'espace privé, à l'espace mémoriel intérieur : elle devient une prise en charge collective, un fait connu de tous par le biais du discours corporel qu'actualise la performance.

3.3.2 Le corps violé comme corps-frontière : *Rape Scene* d'Ana Mendieta

Le corps inanimé de l'étudiante en soins infirmiers Sarah Ann Ottens est retrouvé le 13 mars 1973, dans sa chambre des résidences de l'Université d'État de l'Iowa²⁵⁷. Selon le rapport du *Brian Times*, journal d'Iowa city, les différents témoignages, bien que contradictoires, ont permis d'inculper pour meurtre au second degré l'étudiant et footballeur James Hall. Ce dernier est condamné à une peine de cinquante ans de prison en mai 1974. Il sera libéré en 1983, alors qu'une révision du procès conclut à un manque de preuves. James Hall sera de nouveau sur le banc des accusés en 1992, près de dix ans après sa libération. Il est alors condamné pour le meurtre de Susan Hajek, retrouvée morte dans

²⁵⁷ UPI, « Former University Football Player Convicted for Murder », *The Brian Times*, Iowa city, May 24 1974, p. 3, dans Anonyme, « Sarah Ann Ottens : Homicide-Guilty Verdict Overturned », *Iowacoldcases*, [en ligne], <https://iowacoldcases.org/case-summaries/sarah-ottens>, page consultée le 2 avril 2015.

des circonstances semblables au cas Ottens. Le meurtre de Sarah Ann Ottens demeure aujourd'hui irrésolu²⁵⁸.

La performance *Rape Scene* (Scène de viol) d'Ana Mendieta fut produite en Iowa, en 1973²⁵⁹. Suite au meurtre de Sarah Ann Ottens survenu sur le campus de son université, Mendieta décide de produire son adaptation de la scène de crime telle qu'elle est décrite par la police dans les médias. Dans le cadre de cette performance, les collègues de classe d'art de Mendieta sont invités à la rejoindre à son appartement. Lorsqu'ils arrivent sur les lieux, la porte est entrouverte. Dans l'appartement d'Ana Mendieta, ils la retrouvent ligotée sur la table. Elle est penchée sur le meuble de la cuisine de sorte à laisser entrevoir ses fesses dénudées et couvertes de sang. Ses vêtements et sous-vêtements sont autour de ses chevilles. Ils sont aussi souillés du sang de la victime. De la vaisselle cassée et des signes de lutte se retrouvent partout autour de la scène morbide²⁶⁰.

En montrant une réalité survenue dans l'environnement immédiat de ses collègues étudiants, la performeuse s'exprime physiquement sur l'invisible et la disparition des faits. Mendieta, par la reconstitution de la scène de crime, permet de révéler une horreur qui est souvent cachée aux yeux du grand public, une vérité que les gens tentent d'oublier ou à laquelle ils ne portent pas trop attention.

La violence dirigée envers les femmes au quotidien est souvent reléguée au domaine privé et est très rarement propulsée dans l'espace public, comme symptôme d'une problématique politique plus large. La performance de Mendieta permet de révéler cette dichotomie. Bien que les médias révèlent parfois les détails sordides des crimes par dessein sensationnaliste, l'espace public n'est malheureusement pas un espace de réflexion généralisée qui permettrait de déterminer si la violence privée n'est pas en fait une violence collective, un problème de sécurité publique pouvant être géré par le politique.

²⁵⁸ *Idem.*

²⁵⁹ Ana Mendieta, « Untitled (Rape Scene): lifetime color photographs 10 x 8 inches », *Estate of Ana Mendieta Collection*, New York, Galery Lelong, 1973.

²⁶⁰ Olga M Viso, *Ana Mendieta, Earth Body: Sculptures and Performances 1972-1985*, Hatje Cantz Publishers, 2004, p. 155-156

À partir de cet évènement marquant qu'est le meurtre de Sarah Ann Ottens, Ana Mendieta commencera une longue série sur la violence faite aux femmes. Ainsi, plusieurs de ses œuvres performatives et ses installations subséquentes, notamment *Sweating Blood* (1973) et *Bloody Matress* (1973), utiliseront le sang comme fluide symbolique pour montrer la douleur intérieure et physique que subit le genre féminin. Mendieta utilise le sang autant pour sa symbolique sacrificielle reliée aux rituels de la *Santeria* (syncrétisme entre les religions afro-cubaines et le catholicisme) que pour sa symbolique de souffrance directe du corps féminin. Les performances de l'artiste mettent en scène un corps élevé au rang d'icône et de martyr.

3.3.3 Un récit performatif sur les conditions de travail dans les *maquiladoras*

Les *maquiladoras*, situées sur la frontière des États-Unis et du Mexique, sont des usines qui bénéficient de cette zone franche frontalière hors taxes et sans impôts. Les manufactures engagent des travailleurs, souvent des femmes célibataires. Soumises à un travail dur, harassant et répétitif, les employées ne sont pas protégées par le droit du travail, dans cet emplacement géographique où la juridiction floue ne respecte pas toujours les règles et traités économiques en vigueur.

Plusieurs femmes témoignent année après année des mauvais traitements et du harcèlement qu'elles ont subis dans leur milieu de travail. Ces femmes, qui pour la plupart travaillent la nuit, risquent même le viol et d'autres agressions. Certaines sont même forcées à avoir des relations sexuelles avec leur superviseur. Elles n'ont souvent pas accès à de l'eau ou aux toilettes²⁶¹. Lorsque les travailleuses espèrent de meilleures conditions de travail, celles-ci sont licenciées lorsqu'elles tentent de porter plainte ou de former un syndicat.

²⁶¹ Murielle Copin, « Maquiladoras : Exploitation et esclavage dans la péninsule de Basse-Californie », *The Narco Bulletin*, [En ligne], 9 novembre 2006, http://www.narconews.com/Issue43/article_fr2320.html, page consultée le 3 avril 2015.

Pour Jacqueline Covo-Maurice, la réalité des *maquiladoras* est « un cas original du phénomène des migrations²⁶² », puisqu'elle amène le déplacement d'une population précise (pauvre et peu éduquée), formée par de jeunes femmes sans famille. À cet emplacement de l'Amérique du Nord, la frontière géopolitique agit comme lieu dangereux pour les femmes qui se butent aux frontières sociales, institutionnelles et économiques bâties par les composantes du système capitaliste et des effets de la mondialisation.

Dolores 10h to 10h, est une performance docu-fiction réalisée par Coco Fusco et Ricardo Dominguez au Musée d'art contemporain de Helsinki en 2001. Cette performance fut inspirée par le témoignage de Delfina Rodriguez, rencontrée par Coco Fusco en 1993, lors d'un voyage de recherche à Tijuana. Employée d'une usine située dans la zone frontalière États-Unis / Mexique, madame Rodriguez a été séquestrée pendant douze heures par son superviseur.

Lorsque Delfina est soupçonnée par ses employeurs de vouloir établir un syndicat au sein de l'entreprise, son patron, pour la punir, l'enferme dans une pièce sans accès aux toilettes, à de l'eau, à de la nourriture ou au téléphone. Elle est alors soumise à un harcèlement psychologique et physique ayant pour but de l'épuiser et lui faire signer une lettre de démission. Plus tard, Delfina tentera de poursuivre la compagnie pour ces mauvais traitements. Plusieurs témoins seront menacés de représailles et craindront alors pour leur emploi. Faute de preuves suffisantes, madame Rodriguez perd son procès²⁶³.

La performance *Dolores 10h to 10h* de Coco Fusco tente de reproduire le plus fidèlement possible la séquestration de Delfina Rodriguez. La performance est présentée sous forme d'installation vidéo et de retransmission en *streaming*, par laquelle le spectateur peut voir ce qui a possiblement été capté par les caméras de surveillance de l'usine cette journée-là. Le spectateur peut aussi interagir par le biais d'une section réservée au clavardage et aux commentaires, annexée sur le site web de la diffusion. Plusieurs espaces performatifs et

²⁶² Jacqueline Covo-Maurice, « Portrait croisé des ouvrières des *maquiladoras* », *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, [En ligne], n° 2, 2001, publié le 12 janvier 2006, <http://alhim.revues.org/608>, page consultée le 22 avril 2015.

²⁶³ Coco Fusco, « Dolores 10 to 10, a video by Coco Fusco », *Site web de l'artiste*, [En ligne], <http://www.thing.net/~cocofusco/subpages/videos/subpages/dolores10to10/dolores10to10.html>, page consultée le 21 avril 2015.

interactifs entrent en ligne de compte dans le déroulement de cette performance : le lieu concret (physique) du déroulement de la performance, l'espace de diffusion en ligne (retransmission vidéo) et l'espace-forum (discussion, échanges, commentaires). Ces lieux se complètent et viennent enrichir l'expérience de réception par la possibilité qu'ils offrent d'investir un autre espace public, présent à travers l'espace virtuel.

Par la réalisation de cette expérience, Coco et son acolyte souhaitent ainsi propulser dans l'espace public une réalité invisible dont les principaux témoins sont réduits au silence. À mi-chemin entre le documentaire et la fiction, la performance vise à réécrire l'histoire et agir comme contre-narration de l'histoire écrite par les dominants. Les moindres gestes de Coco (agissant à titre de travailleuse séquestrée) sont saisis en temps réel, pendant les douze heures de la performance. Le patron, interprété par Ricardo Dominguez, doit soumettre la performeuse à une série d'actions, allant de la « coercition jusqu'à la violence²⁶⁴ ». La performance est divisée en douze scènes, à travers lesquelles un canevas formé d'actions et d'interactions a été prévu entre les deux personnages. Malgré l'orchestration de la performance, les deux artistes demeurent incertains de la réaction de l'autre et ils s'influencent réciproquement dans l'élaboration d'une réaction imprévue. Comme l'indique Fusco en s'adressant à Dominguez : « tout était conçu pour faire agir Dolores selon tes attentes²⁶⁵ ». Puisqu'il n'y avait aucun texte écrit pour cette performance, le canevas performatif laissait place à l'improvisation totale et à la surprise de l'un et l'autre des performeurs.

Le faux-semblant et le réalisme de la performance sont favorisés par le fait que les gestes mimétiques et réalistes des performeurs sont retransmis par ce qui semble aux premiers abords avoir été capté par une caméra de sécurité de l'usine. Les lieux où se déroulent la performance, l'architecture, les différentes pièces qui sont choisies et filmées par les différentes caméras et les différents cadrages utilisés permettent de croire en la véracité des événements.

²⁶⁴Ricardo Dominguez et Coco Fusco, « On-line Simulations/ Real-Life Politics : A Discussion With Ricardo Dominguez on Staging Virtual Performance », *The Drama Review*, vol. 47, n° 2, Summer 2003, p. 158.

²⁶⁵ Traduction libre de : « [...] *but everything was designed to make Dolores act according to your expectations.* », *idem*.

Cependant, après une seconde observation, le spectateur peut apercevoir des éléments qui l'incitent à la réflexion. Le fait que les paroles soient retransmises par sous-titres contribue à façonner un effet de distanciation entre l'espace et le temps et apporter un champ complémentaire à la performativité de l'action. Le spectateur se retrouve devant une sorte de télé-réalité échelonnée sur vingt-quatre heures, qui questionne la domination sociale et la ligne mince qui réside entre l'identité sociale et l'identité individuelle du corps-frontière. Ici, le corps de l'employée que l'on prive de liberté devient frontière, car il est brimé dans son désir d'améliorer son sort et son droit d'adhérer au mouvement syndical. Le spectateur peut, grâce à l'absence de son de la vidéo, porter une attention particulière à la gestuelle des corps, voire le *gestus* social qui s'opère entre l'employée maltraitée et le patron. Le silence présent dans la vidéo produit aussi une allégorie avec l'absence de retransmission de la parole de la femme séquestrée. La parole de ces personnes opprimées ne résonne pas dans l'espace public. Bien que l'oppression soit visible, les individus opprimés par le système demeurent souvent sans tribune pour exprimer leur vécu et témoigner des inégalités sociales. Pire, dans le cas de Delfina Rodriguez, sa parole fut invalidée en cour. On la traita comme une menteuse, dans un procès qui opposait la parole du patron contre la sienne. On remarque par ce fait que la parole du corps-frontière est limitée par la catégorisation sociale que perpétue le système en place, dont le système judiciaire.

Comme l'indique Coco Fusco : « En faisant Dolores, je voulais exprimer quelque chose à propos de la polarisation des manières de voir les choses en ligne, questionner si tout peut être vu ou devrait être vu en ligne.²⁶⁶ » Elle souhaite donc s'intéresser à la tendance de la société à ne pas réagir pour aider son prochain devant le flot incessant et l'information en continu. La société est un témoin inactif parce que l'écran crée une frontière entre le corps en souffrance et le spectateur. À l'époque de l'Internet et des réseaux d'information instantanée, la distanciation de l'observateur derrière l'écran pourrait donc accentuer l'effet du témoin et l'inertie des spectateurs vis-à-vis de la douleur d'autrui, surtout lorsque la distance entre le lieu de l'émission et le lieu de réception tend à s'agrandir. Ainsi, il serait

²⁶⁶ Traduction libre de : « *In making Dolores, I wanted to express something about those polarized ways of seeing on-line, to question whether everything can and should be seen on-line. Is there some fallacy to that way of seeing everything as theatre and seeing the on-line world as capturing everything that can be seen?* », *idem*.

pertinent de se questionner sur l'éthique de la diffusion médiatique de la souffrance d'autrui. C'est donc la frontière entre la souffrance ressentie par le corps soumis et la souffrance retransmise comme spectacle dont se délectent les médias de masse que Fusco dénonce à travers l'installation performative. L'artiste met en scène ce questionnement sur l'écran comme frontière et comme facteur de déshumanisation. Elle questionne aussi l'emprise aliénante des médias (phénomène aujourd'hui de plus en plus présent via les médias sociaux) qui recherchent l'effet spectaculaire et les téléchargements.

Ainsi, en donnant vie et en simulant le récit de personnes sans-voix, Coco Fusco et Rodriguo Dominguez affirment vouloir recréer un simulacre de la douleur des minorités, à l'instar de ce qu'avait tenté de faire avant eux le théâtre de Jean Genet :

La simulation du non vu se centre sur les passages difficiles ou les arrimages spectacle/ simulacre viennent transgresser leurs propres limites. La performance est alors une simulation de ce qui n'a pas été vu pour vrai et ce qui devient la réalité de l'évènement. [...] Genet tentait de développer une éthique pour les politiques de la simulation affirmant les possibilités de l'artificiel qui pouvaient profiter aux voix fragiles et le potentiel des communautés subalternes²⁶⁷.

Ces « communautés subalternes » sont celles qui, par le genre, leur orientation sexuelle ou leur classe sociale sont subordonnées socialement et disposées en situation de frontière. Dans cette performance, la souffrance et la parole oubliée de Delfina est traduite par la séquestration que subit la performeuse Coco Fusco qui se soumet à sa vision de la torture subie par autrui. La douleur de la performeuse et sa transmission sont puisées dans le quotidien des populations opprimées.

La performance permet de donner une visibilité à l'invisible. Elle permet aussi de chercher l'empathie des témoins, le public, sur des phénomènes sociaux et sur l'oppression en cours dans la société actuelle. L'œuvre prend sa trame narrative de l'autre côté de la marge sociale, celle de l'opprimé. Elle brise le *plafond de verre* par la communication des faits. La

²⁶⁷ Traduction libre de : « *Simulations of the unseen should focus on those tricky passages where the spectacle/simulacra networks come to transgress their own limits. The performance is thus a simulation of what has not been seen in the real—and it becomes the truth of the event. It becomes an enabling action. A simulation that hits the ground mobilizing networks for those who have been excluded. Genet was attempting to develop an ethics for the politics of simulation by affirming the possibilities of the false for fragile voices and the potential of the subaltern communities.* », *ibid.* p. 161.

parole transmise à travers le simulacre performatif devient un acte de transgression de l'inertie imposée par le système, un moyen de permettre à un corps-frontière de passer la limite.

3.3.4 La frontière du regard

De façon complémentaire, Mendieta et Fusco viennent poser des questions sur le rôle du citoyen qui a l'option de devenir soit acteur soit spectateur dans l'espace public. L'inaction des membres de la société et leur refus d'opérer un devoir social, un rôle de bon Samaritain sont mis en scène par le biais des reconstitutions performatives des deux artistes.

Plus précisément, *l'effet du témoin* est un phénomène bien connu de la psychologie sociale. Ce syndrome collectif fut théorisé à partir du cas de Kitty Genovese, une jeune new-yorkaise violée et poignardée en pleine rue en 1964. Dans cette affaire, trente-huit témoins disent avoir assisté à la scène sans jamais porter secours à la victime²⁶⁸. Ainsi, il est rapporté par les psychologues Latané et Darley que, plus le nombre de témoins de la même scène est important, plus les chances d'intervention et d'aide à la personne en danger sont minces. L'inertie des spectateurs est attribuable au fait que les individus soient déconnectés socialement. En ce sens, les passants partagent peu de sentiment d'appartenance à une quelconque collectivité, confirmant ainsi l'expression de « non-lieu », qui est souvent utilisée pour caractériser l'espace public contemporain.

Personne n'osera agir en premier par peur du jugement social. Les nombreux spectateurs de la souffrance humaine dans l'espace commun quotidien sont donc un public inactif : une frontière invisible se dresse entre la personne malmenée et les témoins de la scène. La victime est doublement déshumanisée : par le traitement de son assaillant et également

²⁶⁸ Peggy Chekroun, « Pourquoi les individus aident-ils moins autrui lorsqu'ils sont nombreux? », *Revue électronique de Psychologie Sociale*, [en ligne], n° 2, 2008, p.15, <http://psychologiesociale.eu/wp-content/uploads/2010/01/Chekroun-2008b.pdf>, page consultée le 14 avril 2015.

par le manque de compassion des passants. Le lien social se bute aux frontières de la vie privée et de la peur, puisque la société refuse de venir en aide à la vue de la détresse.

Les performeuses féministes Mendieta et Fusco rejettent la passivité du témoin et décident d'agir devant la violence faite aux femmes. Leur moyen d'action est de s'approprier le discours et de ne faire qu'un avec le témoignage. Elles souhaitent ainsi, par la mise en récit, comprendre les faits terribles, la réalité et la douleur d'autrui. Par la réalisation de leurs mises en scène performatives, elles redonnent l'opportunité à d'autres spectateurs de devenir témoins du drame passé et de voir une mémoire individuelle propulsée dans l'espace public.

Les performeuses Mendieta et Fusco subissent le regard des spectateurs comme si elles étaient cette personne en danger, cette victime déshumanisée. Celles-ci montrent leur propre corps en situation de frontière (mise en performance de la violence) pour établir un discours, une narration corporelle, sur la vulnérabilité et l'oppression. Comme l'affirme Jane Blocker : « Pendant que plusieurs artistes masculins ont expérimenté l'expérience non familière de se présenter comme des objets du regard du spectateur, les artistes de sexe féminin ont travaillé à exposer la violence et le contrôle qui peut se cacher derrière le regard, qui pour elles (comme pour nous) n'est ni nouveau et ni évitable²⁶⁹ ». Selon cette conception de la performance, les artistes agissent en réaction vis-à-vis des lacunes du système judiciaire et de l'institution politique.

Dans le cas de Sarah Ann Ottens, comme dans celui de Delfina Rodriguez, justice n'a pas été rendue par le système en place en laissant les coupables impunis courir en pleine liberté. La performance refuse l'invisibilité, le silence et la frontière qui pèsent sur le corps féminin souffrant. L'actualisation performative de l'acte violent est donc une tentative de l'artiste d'offrir au corps-frontière (laissé en situation d'invisibilité pour la société) un médium. Et ce, afin d'inscrire le récit des victimes dans la mémoire collective.

²⁶⁹ Traduction libre de : « *While many male artists experimented with the unfamiliar experience of making themselves the object of the viewer's gaze, female artists worked to expose the violence and control that can lie behind the gaze, which for them (us) is neither novel nor escapable.* », Jane Blocker, *Where is Ana Mendieta?*, *op. cit.*, p.15.

3.4 Conclusion : donner voix au corps intime opprimé

Le corps soumis à la frontière sociale peut créer une voix et un discours par le biais de la performance et de la narration corporelle. Cette voix est exprimée à travers l'action et vise à transcrire l'expérience du corps privé (sphère intime) dans l'espace public. Dans ce chapitre, mon objectif était de comprendre les différents discours performatifs sur la violence symbolique et sur la déshumanisation à laquelle est soumis le corps-frontière. Les exemples performatifs exposés transgressent les frontières et les codes et tentent de défoncer le *plafond de verre* social, institutionnel ou économique qui empêche le sujet et son corps de s'autodéterminer socialement et de vivre pleinement.

Chez Gina Pane et Ron Athey, l'auto-destruction méthodique et l'examen des fonctions vitales au sein de l'art corporel (*body art*) visent à établir un discours politique transgressif. La douleur qu'exprime le corps en performance est le reflet d'une douleur invisible et du silence auquel est soumis le sujet social (homme homosexuel et atteint du VIH-Sida) dans son quotidien. Ainsi, Gina Pane donne corps à la violence invisible subie par le peuple vietnamien. Cette horreur de la guerre n'est pas celle du public occidental. C'est pourquoi la performeuse souhaite établir un discours critique par l'effusion de son propre sang. Elle cherche à réveiller la société endormie, qui ferme les yeux sur la souffrance des autres citoyens de la planète.

Le langage performatif développé par Pane questionne aussi la déshumanisation de l'Autre qui est placé en situation de corps-frontière idéologique et politique. Chez Pane, le corps-frontière est celui du sujet vietnamien, pourtant absent de la performance et dont la souffrance est mise en lumière par la performance. Le corps de la performeuse qui décide de se détacher de ses concitoyens anesthésiés et insoucians en se faisant saigner et en élaborant un contre-discours politique est aussi un corps qui se fait frontière. Pane exprime par sa douleur physique la douleur morale ressentie en faisant partie d'une société occidentale blessante par son individualisme. Elle cherche par le recours à la sensation (douleur) à se détacher de l'insensibilité de la société occidentale. Elle fait frontière entre le

discours hégémonique et idéologique de cette société et les discours qui banalisent la violence à des fins politiques.

Pour Ron Athey, le sang versé dans l'espace performatif est aussi une manière de transposer publiquement la souffrance vécue par un corps privé et de l'inscrire dans le corps social. Il s'agit ici du corps du performeur, lui-même atteint du VIH. Ron Athey revisite le mythe chrétien de Saint Sébastien et la figure du martyr. La performance de Athey, par son caractère iconoclaste, conteste aussi la frontière entre le corps saint / sain et le corps contaminé. Ces deux corps sont socialement classés comme intouchables : l'un est un corps quasi divin inspirant l'adoration et l'autre est un corps déshumanisé inspirant la fuite et le dégoût. Ce dernier traduit la frontière sociale en mettant en évidence le danger que représentent le corps et ses fluides contaminés. Le corps porteur du virus, malade, est disposé de manière symbolique en périphérie de la société. Ce corps exprime, par sa disposition et par son état d'exclusion latente, un corps-frontière créé par la souffrance : une douleur sociale en corrélation avec la douleur biologique.

Chez Ana Mendieta, la frontière sociale est rendue visible par la pression d'une vitre sur le corps nu de l'artiste. C'est la pression sociale qui est ainsi métaphorisée par le verre. La douleur invisible causée par les préjugés sociaux sur le genre et l'identité de l'artiste est métaphorisée par un matériau qui entre en contact avec le corps pour l'enlaidir, l'altérer. En tant que jeune femme soumise au *plafond de verre* social, elle décide de mettre en évidence, grâce à la transparence de la vitre, ces éléments qui, à l'instar de sa peau, font d'elle un corps-frontière par les parties sexuées de son anatomie. Vu son identité féminine et le discours raciste qu'elle a subi dans son adolescence, Mendieta tente une vaine traversée de la frontière. Le mur invisible devient alors visible, il est mis en évidence de manière brutale comme image d'un corps pressé contre le verre.

La douleur intime créée par la frontière de l'âge, la pression sociale et le discours médiatique est rendue visible et représentée à travers la performance de Rocío Boliver. Sa performance questionne le danger extérieur au corps, le corps pétrifié par ses limites. Le corps transgressif qui se réalise au sein de la performance est aussi un corps qui brave ses

propres limites internes, ses peurs, son dragon intérieur. Chez Boliver, la défaillance du corps vieillissant de la femme est contestée par l'expression de sa sexualité et s'oppose à l'image normalisante du corps féminin issue de la culture de masse. Le corps de Boliver jouit, souffre, se transforme et se donne en spectacle pour contourner le discours ambiant sur les archétypes de beauté et sur la rectitude morale entourant le plaisir féminin. Ce corps se dispose en tant que frontière en rejetant les discours imposés au corps de la femme. Le féminin présenté par Boliver est celui du corps transgressif, dont le discours vient s'exprimer à travers des états et actions tels la nudité, le défilé de mode, l'*autolifting*, la masturbation, etc. Ce corps, bien que disposé en situation de marge sociale (de frontière), évoque la force et le pouvoir d'agir que peut encore exprimer la femme ménopausée ou vieillissante. Par la mise à nu du corps et par sa projection à travers des images fortes, douloureuses ou horribles, Boliver rappelle que l'âge est une frontière sociale qui pèse sur la représentation interne de la femme, néanmoins une frontière qui peut être contournée. La performeuse se joue de cette ligne imaginaire, fruit de la construction sociale, et refuse de se conformer à la normalité en créant son propre récit corporel, sa propre narrativité identitaire. Elle évoque, par ses gestes, son expérience personnelle vis-à-vis du vieillissement et exprime un corps qui lutte contre la fatalité et contre le discours qui émane d'un imaginaire collectif empli de violence symbolique et de jugement vis-à-vis du corps de la femme mûre. Elle souhaite montrer le corps de la femme vieillissante tel qu'il est : avec ses failles, ses frontières, ses tabous, sa sexualité, sa peau et ses os.

Dans les performances des Guerrilla Girls, de La Barbe et de Coco Fusco (*Dr Zira*), le corps féminin est changé et travesti pour contester la norme socialement imposée. Il affirme sa non-conformité et son hybridité, il se transforme pour s'exposer à travers l'animalité et la virilité. La femme *freak* fait frontière et rompt avec l'invisibilité du corps féminin soumis : elle se rend *ultravisible* pour occuper l'espace de pouvoir et mieux exprimer son contre-discours sur la déshumanisation et l'oppression touchant les femmes.

Les performeuses investissent par le biais de l'action l'espace public et les lieux normés où se déroulent les décisions politico-économiques, pour mieux libérer un discours critique. L'effet de surprise, voire de violence, que crée la vue des corps hors normes permet

d'attirer ainsi l'attention du destinataire et de lancer une critique de la société actuelle et des inégalités de genre ou de classe. Le corps de la femme-monstre n'est plus caché : il se montre et fait frontière. Il se déshumanise volontairement pour accaparer le regard et réclamer l'espace public.

Dans *Rape Scene* et *Dolores 10h to 10h*, l'horreur intime et invisible est une fois de plus portée en avant-scène. Les deux performances permettent de s'interroger sur l'horreur, qui fait frontière, celle que l'on choisit d'ignorer collectivement. Les deux performeuses établissent un discours sur l'inertie sociale et la déshumanisation des femmes victimes de violence institutionnelle et sexuelle. Le corps des femmes violentées dans l'espace privé fait frontière et est placé en marge de la discussion politique : il est fait divers. L'horreur et la violence auxquelles sont soumises certaines femmes demeurent un fait qui est relégué à une certaine frontière sociale. La violence privée demeure souvent invisible : elle fait frontière par le tabou et l'impuissance qu'elle dégage. La violence intime vécue par les femmes est aussi une souffrance qui fait frontière par son absence de la mémoire collective. La douleur individuelle, anonyme, rejoint les limites de l'oubli et ne transperce pas l'espace public.

Les performances de Mendieta et de Fusco évoquent le problème de sécurité publique que révèle la torture des femmes. Par souci de ne faire qu'une avec la victime et de ramener les corps-frontières et leur parole dans l'espace public, elles deviennent ces corps invisibles. Elles brisent en ce sens la frontière qui existait entre elles et les victimes et prennent leur parole et leur identité bafouée en main. Le corps déshumanisé et souffrant de la victime devient un fait connu, mis en lumière par le biais de l'action performative. Le corps violenté prend vie et existe, il peut accaparer l'espace et devenir discours à l'intérieur de celui-ci. Le corps-frontière n'est plus invisible puisqu'il possède enfin un visage, une identité. Ce corps transcende la frontière de la déshumanisation et de l'anonymat : il est enfin un corps dont on peut parler, un corps auquel on peut réfléchir. Le corps performatif effectue donc par sa monstration et par la prise en main de son identité propre une tentative de sortie de l'invisibilité et de la souffrance. Le corps marque de cette façon l'imaginaire et la frontière pour mieux devenir discours corporel et performatif.

4. TRANSCRIRE LE CORPS ET LA MÉMOIRE À TRAVERS L'ACTION ARTISTIQUE

Ce chapitre exposera les projets de création de ma thèse. Je souhaite revenir sur le processus de manière autopoïétique et parler des étapes de création et des réflexions qui ont alimenté mes laboratoires. De cette manière, je vise désormais à partager mon récit d'artiste qui aborde autant les aspects pré-crédation et post-crédation.

Mes trois projets ont tenté de revisiter performativement les frontières sociales qui marquent l'espace public (territoires urbains et certains lieux institutionnels symboliques). Je reviendrai en premier lieu sur *Minorité invisible*, un projet se consacrant au corps-frontièrre de la personne vivant avec un handicap visuel. Ce laboratoire a tenté d'investir l'espace public en utilisant l'art relationnel, la performance, l'enregistrement et l'art audio. Par cette exploration, j'ai, en compagnie d'autres personnes, tenté de rapprocher les sensibilités des individus séparés par une frontièrre corporelle et sociale (personne malvoyante ou non-voyante, performeur, auditeur). En second lieu, le laboratoire *Ma robe et le vent* a exercé un rapprochement entre deux territoires réels et mémoriels de la vie des femmes immigrantes : le pays d'accueil et le pays d'origine. À travers l'art relationnel, la performance et l'installation vidéo, j'ai désiré témoigner de certaines frontières sociales et symboliques que vivent les femmes issues de l'immigration. Dans la dernière création, *Mosquée-Église*, le corps-frontièrre féminin dérive dans l'espace public entre deux institutions religieuses aux statuts symboliques opposés. À la manière d'une procession altérant certaines capacités sensorielles (parole et vue), les corps de performeuses de cultures différentes évoquent l'oppression et les frontières sociales vécues par des femmes du monde entier envers la religion et l'espace public.

4.1 Le projet *Minorité invisible* : explorer les frontières de la vision

À mi-chemin entre l'art relationnel, l'exploration sensorielle, le documentaire radiophonique et la performance sonore, la création *Minorité invisible* prend pour assises l'expérience du trajet urbain quotidien de trois sujets aveugles. En saisissant l'univers auditif propre aux déplacements des aveugles et la captation de leur récit du quotidien, la création poétise l'expérience de la déterritorialisation du corps sonore à travers l'espace urbain. La création est conçue de manière à ce que le performeur et, par la suite, l'auditeur du produit final se retrouvent submergés par des « images-sons²⁷⁰ », permettant de comprendre les référents spatiaux et sensitifs utilisés par les malvoyants et les non-voyants²⁷¹. Trois capsules sonores ont donc été réalisées à des fins de diffusion radiophonique avec le Centre d'artistes Dare-Dare et la radio de l'Université du Québec à Montréal. Le projet, à la suite de la rencontre avec les personnes handicapées visuelles et de la captation sonore dans l'espace public, a pris la forme finale d'un triptyque d'art sonore documentant l'expérience performative. Chaque capsule est une brèche dans l'espace sonore et le mode de vie d'une personne malvoyante ou non-voyante, par un montage relevant de l'art audio : paroles, sons de l'environnement, créations sonores électroniques.

Ce projet s'est consacré au rapport théorique et pratique entre le corps de la personne vivant avec un handicap visuel et le territoire urbain. Je définirai ci-après les particularités du corps aveugle mêlé à l'approche artistique de la psychogéographie²⁷², approchant la ville comme lieu de dérive et d'expression des sensations. La personne malvoyante devient le sujet de l'œuvre et accompagne les concepteurs et performeurs (les membres de l'équipe dont je faisais partie) au sein de la création sonore. En l'occurrence, mon corps et celui des membres du projet sont ceux qui doivent se faire guider par la personne non-voyante ou malvoyante.

Ainsi, le projet avait comme objectif d'observer la manière dont le sujet parvient à se réappropriier l'espace physique du corps social à travers le partage de l'expérience des sens

²⁷¹ Dans le cadre du projet l'équipe de création et moi-même avons fait appel à des personnes malvoyantes et non-voyantes. Les sujets présentaient donc une cécité partielle ou complète.

²⁷² J'ai abordé les notions de « psychogéographie » et de « dérive » dans le chapitre 2, à la [section 2.1.2](#).

tactiles, topologiques et auditifs, ainsi que de sa mémoire corporelle. Ce corps marqué quotidiennement par la non-conformité à la norme sociale et par un urbanisme mal adapté à sa situation devient ici le centre d'attention. Ce corps voyageant à travers l'espace et la parole devient le marqueur d'une temporalité déterminée par un espace auditif qui transgresse la frontière corporelle. Il guide l'auditeur vers un temps liminaire partagé.

4.1.1 Handicap visuel : sens, frontière et sonorité

Par le projet *Minorité invisible*, le collectif de création et moi-même avons tenté d'explorer le monde sensitif frontalier que compose la vie sans vision. Le corps à vision limitée, à l'étude par le biais de ma création sur les frontières du corps, permet de comprendre la relation qu'entretient l'individu avec le territoire et avec autrui en l'absence du sens de la vue. Selon une étude de Beth Omansky relatée dans *Borderlands of blindness (Les mondes frontaliers de la cécité)*, la canne blanche est un élément de frontière par le jugement qu'elle apporte. Les acteurs du monde des voyants auront tendance à éviter la personne qui porte une canne blanche ou la traiter comme une personne fragile, voire invalide. Omansky parle d'une personne, interviewée à travers une recherche ayant comme population ciblée des personnes non-voyantes, qui appelle sa canne blanche le *stickmata*, jeu de mots entre le mot bâton en anglais (*stick*) et le mot stigmaté²⁷³. L'auteur parle aussi du monde de la cécité comme étant un territoire de la frontière : monde de l'inconnu, empli de stéréotypes et de marginalisation. Elle cite la définition de la « frontière » selon Gloria Anzaldúa, qui voit ce territoire comme « un endroit vague et indéterminé créé par les résidus émotionnels et les limites non-naturelles²⁷⁴ ». La frontière, en ce sens, est vue comme une création humaine, à la fois résultante de la société et de l'expérience de l'individu (état émotionnel et physique). La personne malvoyante ou non-voyante se heurte donc quotidiennement à de nombreuses barrières : « environnementales, économiques, sociales, interactionnelles et éducationnelles²⁷⁵ ».

²⁷³ Beth Omansky, *Borderlands of Blindness*, London, Lynne Rienner publishers, 2011, p. 175.

²⁷⁴ Traduction libre de : « *A vague and undetermined place created by the emotional residue and unnatural boundary* », Gloria Anzaldúa, citée dans *ibid.*, p. 5.

²⁷⁵ Traduction de : « *environmental, economic, social, attitudinal, and educational barriers.* », *idem*.

Dans certains cas, le handicap visuel n'est pas issu d'une maladie congénitale : la cécité survient plus tard au cours de la vie. Ce temps où se manifeste le handicap (accident, maladie dégénérative) est vécu comme une frontière entre la vie normale et l'adaptation. La perte d'un sens et de la fonctionnalité corporelle nécessite un grand effort d'adaptation à sa nouvelle façon de se rapporter à son environnement. Le territoire urbain et sa temporalité, tels qu'ils sont vécus par le non-voyant, ne sont pas les mêmes que ceux vécus par le voyant. Le handicap est vécu telle une rupture sociale. Pour Marion Blatgé, le temps de la ville n'est pas adapté au temps des malvoyants, puisque « le tempo met à distance les personnes handicapées de la communauté des valides²⁷⁶ ». Les handicapés visuels ont un rythme corporel différent de celui des voyants et vivent donc avec difficulté l'espace urbain axé sur la rapidité et la performance. L'urbanisme conçoit la ville pour les voyants, pour leur capacité à s'adapter et voir les dangers. La personne devenue handicapée visuelle doit réapprendre à fonctionner en société, à traverser la ville, à s'orienter, à retravailler avec l'ordinateur, à se déplacer avec un GPS (fonction sonore) et à vivre le corps intime quotidien (nettoyer sa maison, s'habiller, se nourrir). Ce temps de la rééducation est un temps où l'individu est étranger de son propre corps et de sa société qu'il met entre parenthèses du moins temporairement.

Pour la personne vivant avec un handicap visuel, le territoire et la mobilité ne sont plus appréhendés par les stimuli issus de la vue. L'environnement doit être senti par d'autres moyens, d'autres sens, tels le toucher et le son. Dans plusieurs villes à travers le monde, l'urbanisme est repensé graduellement pour les personnes présentant une corporalité ou une capacité de perception différente. Ainsi, certains éléments tactiles sont intégrés aux trottoirs et rebords d'escaliers afin de permettre l'orientation des personnes malvoyantes ou non-voyantes utilisant une canne blanche²⁷⁷. Des dispositifs sonores ont aussi été ajoutés à certaines intersections, pour indiquer quand les traverser sans danger²⁷⁸.

²⁷⁶ Marion Blatgé, *Apprendre la déficience visuelle : une sociabilisation*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2012, p. 50.

²⁷⁷ Seules les personnes utilisant une canne blanche peuvent sentir les textures et dénivelés particuliers des trottoirs, des escaliers et de certains planchers d'édifices publics. Les personnes se déplaçant avec un chien-guide ne peuvent malheureusement pas sentir ces objets et ne les utilisent pas.

²⁷⁸ Philippe Deligner, « Comment bien (re)penser la ville pour des personnes handicapées visuelles », *Réseau international sur le processus de production du handicap* [En ligne], <http://www.ripph.qc.ca/revue/revue->

À travers la réalisation des trois capsules radiophoniques de *Minorité invisible*, je me suis penchée sur la schématisation interne et sonore du territoire chez les personnes handicapées visuelles. J'ai souhaité comprendre comment cette imagerie mentale de l'environnement urbain pouvait être transmise (enseignée) à travers la parole. J'ai voulu cerner l'ampleur et l'importance du territoire sonore : l'ouïe devenue essentielle à la conceptualisation de l'espace.

C'est la raison pour laquelle les sujets malvoyants ou non-voyants ont été traités en tant que guides de leur espace quotidien. Ceux-ci avaient pour mission de transmettre oralement leur manière de vivre et de comprendre la ville. J'ai visé, par cette démarche, à atténuer, voire brouiller la frontière entre les corporalités que dessine le handicap. Ici, le corps malvoyant ou non-voyant devient un corps tuteur, enseignant à la personne voyante (dont le sens de la vue est temporairement masqué par un bandeau) comment redécouvrir l'environnement urbain par les sons et le toucher. Avec cette création, le tempo de l'aveugle devenait celui de l'œuvre. L'artiste se retrouve ainsi à la frontière, dans la même situation liminale, entre le rythme régulier de la ville (celui des voyants) et celui de la personne handicapée visuelle.

4.1.2 Recherches préliminaires, rencontres et déroulement du projet

Le projet fut inspiré par la situation d'une amie, Julie Boulanger, qui vit entre le Québec et Paris, et qui présente une maladie visuelle dégénérative. La passion, le courage et la résilience de Julie font en sorte qu'après des études de maîtrise en gestion culturelle, elle décide de s'investir dans le milieu de l'animation culturelle. Elle travaillera d'ailleurs à l'élaboration de plusieurs projets de médiation culturelle et sera même guide pour un site historique en France. Accompagnée de son chien Arsène²⁷⁹, Julie a développé différentes stratégies pour combler la barrière créée par le manque de vision. La manière dont elle fait

[handicap-environnement-objets-espaces-territ/comment-bien-repenser-ville-pour-les-person](#), page consultée le 23 septembre 2013.

²⁷⁹ Le fidèle chien guide de Julie, Arsène, est malheureusement décédé au printemps 2015 des suites d'un cancer.

preuve d'ingéniosité pour se repérer et pour se souvenir des moindres détails du quotidien est tout simplement incroyable. Pour cette raison, Julie est l'un des meilleurs guides qui soient pour visiter Paris. Elle est d'ailleurs l'investigatrice d'une organisation proposant des tours guidés de Paris : *Avec les yeux de Julie*²⁸⁰.

Minorité invisible est donc né d'un besoin de donner la parole aux personnes souffrant d'un handicap visuel, qui pourraient devenir guides d'un jour de leur propre milieu de vie. Nous sommes peu enclins, en tant que personnes voyantes, à demander l'avis de ces personnes sur le « comment vivre la ville ». Pourtant, ces personnes doivent se déplacer régulièrement et apprennent à s'orienter malgré un décor urbain et des frontières spatiales basées sur des repères visuels.

Le projet avait comme mission de traiter ces individus malvoyants, non pas comme des personnes diminuées physiquement, mais bien comme des personnes pouvant bénéficier d'un plus grand pouvoir d'agir et d'une tribune afin de nous faire redécouvrir la ville, sous l'angle d'un territoire sonore et à parcourir à l'aveugle. Le corps intime limité rencontre ici le corps sonore et le corps urbain.

4.1.2.1 Recherches et entrevues préparatoires au projet

Les membres du projet *Minorité invisible* de l'été 2013, c'est-à-dire Pedro Carbajal, Simon Douville et moi-même, nous sommes rendus à Montréal afin d'effectuer un repérage préalable et nous familiariser avec des organismes œuvrant auprès des personnes vivant avec un handicap visuel. Nous avons rencontré au cours d'entrevues semi-dirigées trois personnes différentes. Tout d'abord, nous nous sommes rendus au domicile de monsieur Claude Champoux, dans le quartier Hochelaga-Maisonneuve. Monsieur Champoux est guide-animateur au Planétarium de Montréal. Nous avons pu discuter avec lui de son programme de modélisation en trois dimensions de l'astronomie, pouvant permettre aux

²⁸⁰ Julie Boulanger, « Site web de l'organisation », *Avec les yeux de Julie*, [En ligne], <http://aveclesyeuxdejulie.fr/category/description-par-balade/>, page consultée le 9 avril 2015.

personnes aveugles de découvrir différentes galaxies, toucher la surface lunaire, comprendre les différentes couches terrestres, etc. Il est à noter que le projet comptait une partie tactile et sonore, dont les sons pouvant être produits à l'aide d'un stylo magnétique. La voix d'un guide se fait entendre grâce au stylo tactile, pour expliquer quel est le point qui se retrouve en dessous du stylo.

La deuxième personne interviewée fut monsieur Michel St-Jean de l'Association des sports pour aveugles de Montréal (ASAM). Il est important de mentionner que monsieur St-Jean vit depuis une vingtaine d'années avec un handicap visuel, suite à un accident survenu dans un match de Walter Polo. Il est maintenant coordonnateur de l'ASAM. Pour le rencontrer, nous nous sommes rendus au Stade olympique, où se trouvent les bureaux de l'organisme. Monsieur St-Jean nous a parlé de son travail et de l'association qu'il coordonne, du mode de fonctionnement de l'organisme qui souhaite réunir des personnes non-voyantes et d'autres voyantes afin qu'elles pratiquent ensemble différents sports. Nous lui avons demandé s'il avait des anecdotes et il nous a raconté un accident de tandem qu'il a subi, accompagné d'une bénévole voyante. C'est grâce à ses oreilles aiguisées qu'il a su qu'une voiture dérapait vers eux. Il a ensuite accepté de nous confier quelques éléments plus personnels sur sa situation, notamment les préjugés dont il se sent victime et sa passion pour le sport.

La dernière personne ayant participé à une entrevue fut madame Annie Ullman, agente aux communications de l'Association Louis-Braille, située à Longueuil. Madame Ullman nous a fait découvrir les différents services de l'association, de même que les situations propres aux personnes vivant avec un handicap visuel. Elle nous a fait remarquer que les personnes complètement aveugles sont très rares, la plupart des personnes handicapées visuelles ayant différentes affectations de la vision. La représentation de la personne aveugle voyant complètement la vie en noir est donc pratiquement un préjugé. Cette association offre plusieurs services aux personnes souhaitant apprendre à vivre avec leur handicap, comme des cours d'orientation avec une canne blanche ou d'adaptation à la vie à la maison. L'organisme se bat aussi pour la défense de droits et pour l'accessibilité des lieux publics.

4.1.3 Découverte des espaces urbains à l'aveugle

Minorité invisible comportait donc, tel qu'il fut mentionné précédemment, des parcours sonores à travers la ville. Des trajets guidés par des personnes malvoyantes ou non-voyantes amènent l'auditeur à faire une incursion auditive dans leur quotidien. À la suite de chaque enregistrement, j'ai pris en note le déroulement des enregistrements et indiqué mes impressions. Cette étape de raconter, au sens de rendre compte ou faire le récit de l'expérience, constitue la deuxième étape d'un processus autopoïétique²⁸¹. Certains faits, observations et réflexions entourant les ballades sonores sont retranscrits à partir des notes. À titre d'exemple, j'ai recopié pour illustrer le récit autopoïétique des croquis de mon carnet de création. Ces *dessins* sont pour moi des manières d'annoter l'expérience performative avant et après. Ils permettent d'exprimer des sentiments et des impressions mentales lorsque les mots ne suffisent pas.

Je tenterai donc, à partir de ces éléments de réflexion sur mon processus autopoïétique, une description des différents parcours de l'espace public ayant mené aux enregistrements. Par la suite, la démarche de création et de rencontre d'une population sur le terrain sera explicitée et analysée. Je parlerai plus en détail de l'expérience de la performance réalisée en arpentant le territoire les yeux complètement couverts.

4.1.3.1 À la découverte de l'espace sonore de Michel

Par une journée plutôt froide du mois de décembre 2013, nous sommes arrivés à Montréal. L'équipe du projet était alors composée de Pedro Carbajal, Camilche Cardenas et moi-même. Nous avons tout d'abord procédé à l'enregistrement de deux segments de deux trajets différents, en compagnie de notre guide pour l'occasion, Michel Saint-Jean. Nous avons déjà rencontré Michel lors des entrevues préliminaires et il nous avait tout de suite mentionné son envie de participer au projet. Nous avons aussi enregistré un trajet dans son

²⁸¹ La démarche autopoïétique a été établie comme principe méthodologique au chapitre premier de la thèse : 1.7.2 Méthodologie de la recherche création : l'autopoïétique. Toutes les opérations, dont celle de raconter / relater l'expérience, sont prises en compte par l'investigation de cette démarche.

lieu de travail, le Stade olympique. Nous avons ensuite parcouru avec lui quelques rues de son quartier (Hochelaga), empruntant avec lui le trajet quotidien qu'il effectue pour aller à l'épicerie.

En arrivant au stade, nous avons découvert une mine d'or auditive dans cet édifice, vestige des Jeux olympiques de 1976. Par son architecture, le stade présente des sonorités tout à fait particulières, très intéressantes à explorer. Nous avons pu y observer de magnifiques sonorités, que le montage audio aura permis d'amplifier. Nous avons traversé différents lieux avec Michel, comme le métro, le marché de Noël en construction, l'entrée du bureau, la salle des photocopieuses, etc. Il nous a ensuite présentés à quelques collègues.

Lors de la balade dans son quartier, Michel nous a parlé des embûches qu'il vit l'hiver et confié à quel point les citoyens et les employés de la ville ne pensent pas aux personnes handicapées visuelles lorsqu'elles font le déneigement. Michel a remarqué qu'il était midi, car il entendait des enfants rire et jouer au loin. Pour lui, ces sons provenant de la cour d'école est un important marqueur temporel indiquant la pause du dîner. Nous avons marché avec lui jusqu'à l'épicerie pour acheter des sandwiches pour toute l'équipe. Michel est celui qui a demandé de l'information à l'intérieur du supermarché pour trouver le produit que nous recherchions. Nous avons payé et nous sommes repartis en direction de son immeuble avec lui. La température était très froide et il ventait très fort.

4.1.3.2 À la découverte de l'espace sonore de Pierre

Nous avons choisi de rencontrer et de faire la captation sonore d'une autre personne handicapée visuelle, le même jour que Michel. Nous avons enregistré, en seconde partie de la journée, le trajet de Pierre Arsenault. Nous avons parcouru avec lui plusieurs rues de son quartier, à Lachine. Nous avons pu explorer de merveilleux univers sonores de son quotidien. Puisque ce quartier est son milieu de vie depuis de nombreuses années (voire décennies), Pierre nous a parlé de ses voisins, de la patinoire où les enfants jouent l'hiver, ou encore, de la proximité de l'aéroport dont il entend les avions partir en voyage.

Ce fut le jour de la collecte des vidanges et nous avons pu constater que Pierre savait éviter avec sa canne tous les obstacles, dont la moindre poubelle. Ce qui ne fut pas le cas de la performeuse (moi-même) qui l'accompagnait les yeux bandés. À un certain moment dans le parcours, au bout d'une quinzaine de minutes, Pierre fut égaré. Il semblait un peu déboussolé, mais il s'est ressaisi rapidement et il resta fidèle à ses habitudes et ne sortit pas de son quotidien. Il en a profité pour demander son chemin à une passante, comme si nous n'avions pas été là. Il n'a point brisé l'illusion d'être seul guide dans son parcours et a pris grand soin de la personne guidée – en l'occurrence, moi-même rendue aveugle pour l'occasion. Ce parcours a été réalisé alors que j'avais les yeux complètement couverts et que je vivais une véritable sensation de cécité, me laissant guider totalement par Pierre²⁸².

4.1.3.3 À la découverte de l'environnement sonore de René

Le troisième trajet que nous avons réalisé était guidé par René Binet, directeur général du Regroupement des handicapés visuels de la région de la Capitale-Nationale. Nous sommes arrivés au bureau de René en fin d'après-midi. Celui-ci tenait à nous faire parcourir l'espace qu'il franchit soir et matin entre sa maison et son travail. En arrivant, nous avons procédé à un court échange avec lui afin de mieux le connaître. Il nous a parlé de sa vie, de sa femme et de son fils. Son handicap semblait pour lui secondaire. Il est né ainsi. Il nous a dit qu'il connaissait bien le milieu de la radio, car il a fait une formation en journalisme et médias au Cégep de Jonquière. Puis, il a travaillé comme animateur à la radio locale, à Amqui²⁸³.

Nous sommes sortis de son bureau. Puisque l'équipe était désormais réduite, un membre en moins, je me suis chargée de prendre des photos et Camilche de faire la captation sonore. Sur la rue, René a mis en fonction son GPS parlant qui lui dicte habituellement son trajet. La voix informatique lui a dit dans quelle direction nous devions nous diriger. En suivant cette voix, nous sommes arrivés à l'arrêt d'autobus. Nous avons pu constater comment cet

²⁸² Je m'attarderai plus en détail sur cette expérience performative entièrement faite « à l'aveugle » ci-après.

²⁸³ Cette ville est aussi ma ville natale, j'y note ici un lien mémoriel avec monsieur Binet.

homme procède chaque jour pour savoir dans quel bus monter : lorsqu'un autobus arrête et que le chauffeur ouvre la porte, René demande au chauffeur de s'identifier. Nous avons attendu son autobus alors qu'une bonne dizaine de numéros différents ont défilé devant nous. Nous avons fini par monter à bord de l'autobus vers notre destination. À l'intérieur, nous avons questionné René à propos de l'accessibilité des transports en commun pour les personnes malvoyantes. Nous lui avons également demandé si l'administration du RTC était favorable à s'adapter à celles-ci.

Il nous a répondu que bien du chemin reste à faire, bien que son organisation ait travaillé en collaboration avec le réseau de transport pour l'élaboration d'une politique sur l'accessibilité universelle, mais que rien n'est encore gagné dépendant des secteurs de la ville, des parcours et des saisons. Au bout d'une vingtaine de minutes, nous sommes arrivés dans le quartier de la résidence de René. Nous avons traversé la rue avec lui au son d'un signal sonore. Nous nous sommes arrêtés devant sa maison et sa femme est venue à notre rencontre. Nous avons échangé quelques mots, avons remercié René et sommes partis reprendre l'autobus en sens inverse. À ce moment, nous étions complètement désorientés, dans une partie de la ville (Lebourgneuf), où nous n'avions jamais mis les pieds.

4.1.4 Expérimenter la cécité

Lors de l'enregistrement du parcours avec Pierre, j'ai décidé d'effectuer le trajet entièrement à l'aveugle. Ainsi, les sons et la voix de Pierre captés lors de cette balade ont pu réellement me guider pas à pas. Une caméra fixée sur ma tête a documenté le paysage qu'il m'était impossible de voir. On peut aussi y sentir mon corps et mes mouvements²⁸⁴. J'ai choisi de réaliser ce trajet afin de vivre dans mon corps la même réalité, les mêmes sensations, les mêmes frontières physiques que rencontrent les personnes vivant avec un handicap visuel ainsi que la manière dont pourrait réagir mon corps. Je souhaitais pouvoir apprendre du savoir-faire de Pierre, une sorte de transmission d'un habitué de la cécité à une aveugle performée.

²⁸⁴ Voir la vidéo 908323412vid1.avi, en annexe.

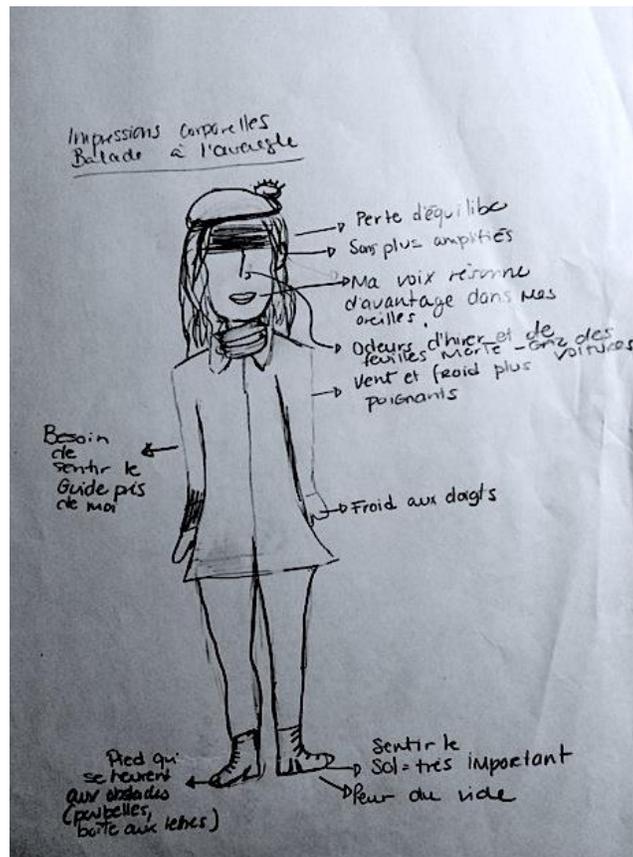


Figure 7 : Sensations lors de l'expérimentation de la cécité

Aux premiers abords, ce qui m'a surpris en mettant le bandeau sur mes yeux et en sortant de la maison de Pierre, c'est la difficulté que j'avais à marcher. Chacun de mes pas devenait porteur d'angoisse et de crainte. J'ai constaté aussi qu'il était plus difficile de se tenir en équilibre dans son propre corps : le centre gravitationnel est complètement désorienté. J'ai compris aussitôt que je devrais faire une totale confiance à la voix et à l'expérience de Pierre. Les sons du dehors m'ont aussitôt envahie. Une multitude d'informations se sont livrées à moi sans que je sache les décoder. Tranquillement, nous avons avancé sur le trottoir. Je me souviens d'avoir eu peur de tomber en bas du trottoir, dans la rue. Je me suis frappée contre une poubelle de métal. On m'a alors expliqué que c'était le jour de la collecte des vidanges. J'ai senti plusieurs paramètres environnementaux, tels que le vent,

plus puissant qu'avant. Nous avons continué et j'ai entendu un autobus tout près et j'ai eu peur. J'entendais au loin l'autoroute et j'espérais que nous ne nous rendions pas jusqu'à ces voitures. Nous avons traversé une rue et Pierre m'a expliqué comment il arrivait à deviner la direction d'une voiture et établir un certain contact avec le chauffeur. Nous avons continué à marcher sur le bord de la rue sur plusieurs mètres.

J'ai senti que je ne pouvais plus me fier à mon propre corps et à ses angoisses, mais que je devais me fier à la voix de quelqu'un d'autre. Mon ouïe est alors devenue un sens très précieux, tout autant que mon toucher. Je me suis mise à douter de mes pas et eu envie de sentir le sol sous mes pieds. À chacune des fentes du trottoir et chacune des petites pentes sur le sol, je prenais le temps de le sentir sous la semelle de mon soulier avant d'y mettre mon poids. Je me suis cramponnée vigoureusement au bras de Pierre à certains moments où le sol devenait plus incertain. Il est étrange de ne point connaître une personne et d'établir une proximité aussi étroite sur le plan du toucher. Cet homme, à qui je serrais le bras, était dans mon espace vital (espace intime), ladite *bulle* corporelle, tel un ami proche, mais pour des raisons vitales. Je sentais qu'il était le seul de nous deux à savoir comment manœuvrer dans un espace public plein de dangers et j'ai dû établir rapidement un lien de confiance entre nous. Je lui ai aussi exprimé mes questionnements et il s'est toujours empressé de me rassurer. À titre d'exemple, le son d'un autobus, une dénivellation sur le trottoir ou le son d'une scie à chaîne devenaient pour moi des éléments inquiétants. Je n'ai enlevé mon bandeau qu'à la fin du parcours²⁸⁵.

Au terme du trajet et de son enregistrement, j'ai mis sur papier mes impressions dans un cahier et j'ai noté les images-sons qu'il me fut permis d'identifier. J'ai dessiné ces images-sons pour immortaliser le souvenir sonore de la dérive avec Pierre. J'ai réfléchi à ces images mentales créées par cette expérience auditive exacerbée. J'ai transcrit les moments sonores les plus marquants et les émotions qui s'y rattachaient. Cet exercice contribuait une fois de plus à garnir mon journal de bord de dessins, de mots et d'impressions. Ces

²⁸⁵ J'aurais aimé voir la réaction de la dame à laquelle Pierre a demandé son chemin à un moment du trajet. Cela a dû être très étrange pour cette dame d'apercevoir un homme non-voyant en train de guider une jeune femme les yeux couverts, tous les deux suivis d'un perchiste et d'un autre artiste. Elle n'a cependant pas présenté d'interrogation et a simplement donné les indications demandées.

écritures et ces croquis post-performance constituaient les étapes 1 et 2 de la démarche autopoïétique. Rappelons que l'étape numéro 1 est celle des *aide-mémoire* qui permettent de se souvenir et de réfléchir sur le processus avant, pendant et après l'œuvre. En ce qui me concerne, j'ai surtout composé ces aides à la mémoire sous forme de petits tableaux et de croquis. L'étape numéro 2 est celle du journal de bord relatant l'expérience de captation sonore sur le terrain et dresse le début de la narration²⁸⁶. Cette étape de la mise sur papier des impressions a été réalisée avant celle du montage en studio de la capsule. La démarche autopoïétique, voire autoréflexive, m'a aidée à concevoir le récit final de ma recherche-crédation : cette narration est présente notamment dans l'actuel chapitre de ma thèse. En prenant le recul nécessaire pour réfléchir à la création pendant son déroulement, j'ai pu mieux définir mes intuitions et faire le point sur les accomplissements artistiques graduels.

Les images-sons ont aussi laissé en moi une empreinte, une mémoire corporelle. Ainsi, lorsque je réécoute l'enregistrement du parcours, je ressens les mêmes émotions et la même imagerie mentale que lorsque j'ai vécu l'expérience, sur le terrain. J'en conclus que mon corps détient le pouvoir d'emmagasiner les souvenirs sonores et de cartographier intérieurement l'espace vécu à travers ce type de sensorialité. Nous oublions à quel point le territoire audible accapare nos vies lorsque le sens prédominant est celui de la vue. L'enregistrement sonore du trajet conjugué à la performance de mon corps à l'aveugle m'ont permis de me questionner sur les limitations de mon corps et sur l'angoisse que la non-vision provoque. Sans le travail du guide, je n'aurais probablement pas pu accepter et composer avec ces frontières sensibles. Je considère cette expérience comme un échange et un partage des savoirs, de la parole et des sensations entre deux personnes lorsque s'anéantissent les frontières corporelles.

²⁸⁶ Les deux croquis de cette section font partie de ce journal de bord post-crédation. Ces dessins ont été réalisés afin de mettre sur papier mes impressions à la suite du parcours à l'aveugle et de son enregistrement.

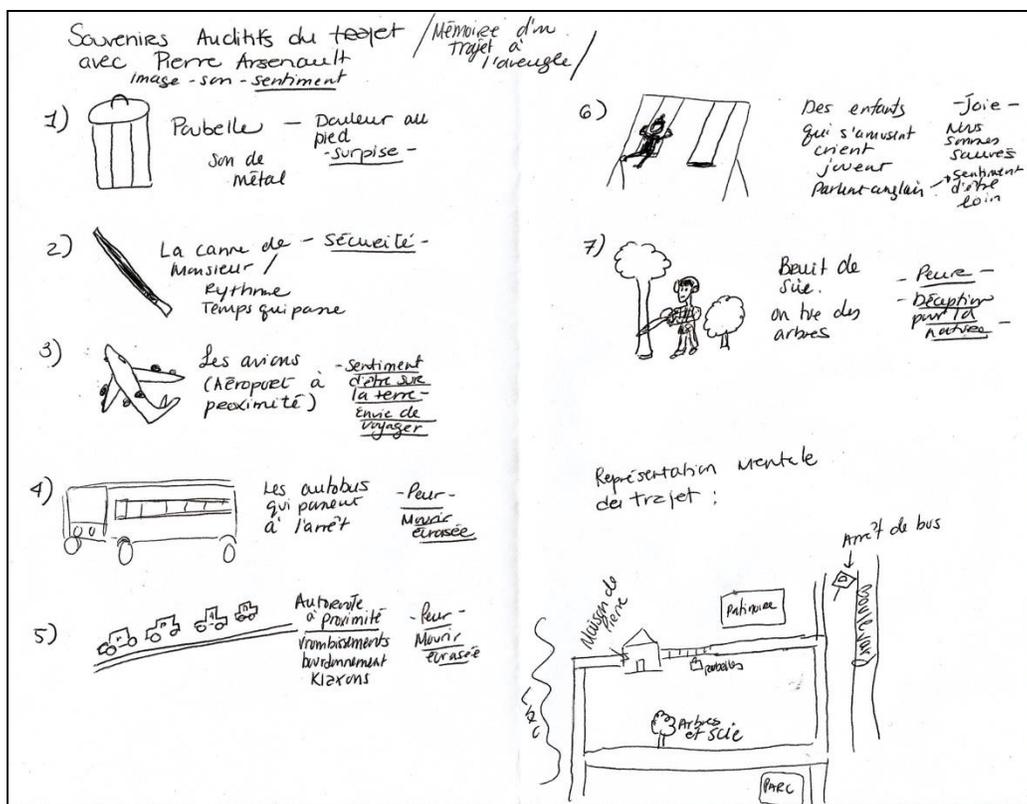


Figure 8 : « Carte mentale des territoires sonores traversés », cahier de création de *Minorité Invisible*, décembre 2013.

4.1.4.1 Appréhender les sensations sonores et la voix

Depuis que je suis initiée à l’art audio, ce mode de création me fascine et fait en sorte que je m’intéresse aux capacités du son comme moyen de décrire le lieu²⁸⁷. J’ai également interrogé la fonction de l’enregistrement comme témoignage, en plus de me demander comment rendre le parcours sonore interactif et performatif. L’exploration du territoire par l’environnement sonore, et également sa retransmission par le biais d’un projet de création, m’importaient alors beaucoup. Dans le cadre du projet *Minorité invisible*, les objectifs de création n’étaient pas seulement de vivre avec la personne aveugle le territoire (ici territoire sonore), mais bien de l’enregistrer, de le capter, et de pouvoir le retransmettre de manière amplifiée et poétisée. Plusieurs sons ont été ajoutés au montage. Ils ne servent pas à créer

²⁸⁷ Je souhaitais faire appel à l’art audio et bâtir divers projets à la suite d’un atelier en art sonore, donné par Érik D’Orion, suivi à la Chambre blanche de Québec en 2012.

de simples intermèdes musicaux, mais bien à créer des textures sonores, des sensations qui viennent accentuer les passages parlés. Ces sons instrumentaux et électroniques servent de parenthèses et de poétisation du récit. Ils visent à surprendre l'auditeur, le déstabiliser parfois et métaphoriser auditivement le propos.

Lors du montage des capsules, nous avons alterné les segments du trajet enregistré avec des segments de confiance (témoignage) en jouant sur l'alternance entre l'expérience du corps intime et celle du corps public. Ces deux expériences de la corporalité se complètent réciproquement. Le corps de la personne aveugle devient représenté par les sons du rythme corporel (cane blanche, pas, souffle, voix, corps qui heurte les objets), puis il se raconte, dans une brèche, une interruption du rythme effréné de la ville. Avec la découverte de ces sons, l'auditeur peut sentir le corps de la personne et vivre les sensations sonores précieuses à la cartographie de l'aveugle. Les sensations auditives sont des repères spatio-temporels importants, rappelons-le, pour la personne malvoyante ou non-voyante. Ces sons captés du corps et de la ville deviennent des marqueurs d'atopie, qui permettent de mesurer le corps, sa vitesse, sa situation²⁸⁸.

L'un des marqueurs d'atopie le plus important et auquel nous avons donné une place prédominante dans le montage sonore est la voix. La voix provient, grâce à la technologie, de lieux multiples : « La voix peut donc être conçue comme atopique. Elle est à la fois sensible et physique, produite par un corps, mais en même temps pas totalement contrôlée par lui²⁸⁹. » La voix est un indicateur sur la relation entre deux personnes, elle est aussi un indice sur l'émotion et l'état de la personne. La voix peut aussi être sans lieu et à la dérive, retransmise (voix séparée du corps), elle est « un entre-deux, entre corps et langage²⁹⁰ ».

²⁸⁸ Lors de discussions avec l'équipe de création, j'ai émis le souhait d'enregistrer à l'aide de plusieurs microphones ou capteurs tous les sons corporels de l'individu, par exemple, le rythme cardiaque et la respiration. Cette idée n'a cependant pas été développée dans cette création, par manque de temps et de budget. Elle demeure possible pour des créations futures.

²⁸⁹ Helga Finter, « Voix soufflées, voix volées, voix intervocales (De la théâtralité vocale dans le nouveau théâtre américain) », *Sillage critiques : Métamorphoses de la voix en scène*, [En ligne], n° 16, 2013, sillagescritiques.revues.org, page consultée le 4 septembre 2014.

²⁹⁰ *Idem*.

Ainsi, la voix qui s'écoute et qui prend sa source dans un territoire invisible révèle les « corps vocaux²⁹¹ » de la personne, un corps multiple qui favorise le travail de l'imaginaire.

Dans le projet, nous souhaitons que la retransmission de la voix puisse transcrire et poétiser la situation du corps aveugle. Grâce aux référents sonores et aux informations que l'individu donne sur l'espace, la parole sert de balise pour situer le corps dans l'espace. Elle permet aussi d'entrer en contact avec un corps sans les préjugés ni les frontières que peut imposer l'image. L'auditeur se concentre donc sur le propos et devient un témoin de la préhension spatiale vécue dans l'espace public par la personne handicapée visuellement. La voix est donc le moteur qui rend présent le sujet, pourtant absent : « Lorsque le locuteur est absent et que seule la voix se fait entendre, celle-ci l'incarne tout entier. L'éloignement est propice aux projections à son propos, elle est un appel au visage. [...] [U]n visage imaginaire se crée, une personne fantasmatique qui désormais est projetée sur la voix afin de la rendre plus vivante.²⁹² » La voix de la personne aveugle retransmise permet une fois de plus de rendre visibles les sensations et le monde invisible auquel la personne bien voyante n'a pas accès dans le quotidien. La voix crée un effet de proximité entre l'auditeur et le récepteur, les positionne sur un pied d'égalité pour un moment, abolit les frontières sociales qui se trouvent entre les deux. La voix crée un sentiment de confiance et elle permet de créer un lien.

4.1.4.2 Diffusion radiophonique de l'œuvre finale

Le projet de dérive sonore a fait l'objet d'une première diffusion en novembre 2014, sur les ondes de radio UQAM, en collaboration avec le centre d'artistes Dare-Dare. Dans le message de présentation de l'œuvre, nous indiquons que *Minorité invisible* doit être écouté avec un bandeau sur les yeux, complètement aveuglé(e). Cette création, qui avait notamment comme intention la poétisation du territoire en matériel sonore ainsi que la recherche des sensations de la corporalité dans l'invisible, est retournée dans l'espace public sous forme de fréquences radiophoniques. Le triptyque radiophonique transmis sur

²⁹¹ *Idem.*

²⁹² David Le Breton, *L'adieu au corps*, *op. cit.*, p. 62.

les ondes est composé de cette expérience de déambulation urbaine en compagnie de trois personnes vivant avec un handicap visuel. La création est conçue de manière à ce que l'auditeur se retrouve submergé par les images sonores et autres référents spatio-temporels et sensitifs utilisés par les malvoyants dans leur vécu du quotidien au sein de la ville.

Sur le ton de la confiance, l'auditeur devient un témoin privilégié du passé (souvenirs) et du présent du guide aveugle. L'individu a décidé du trajet, des lieux publics ou privés à visiter, en livrant ses envies, ses impressions, ses réflexions sur les lieux à travers l'interprétation des sons, des odeurs, etc. Il s'agit ainsi d'une (re)découverte de l'espace public orientée sur le laisser-aller, l'incursion dans le moment quotidien, la flânerie, le temps qui s'arrête en mettant entre parenthèses pour l'auditeur, le sens de la vue. Nous sommes ainsi en présence d'un territoire inexploré, celui d'un monde sans vision.

L'auditeur est amené à voyager à travers l'invisible et les images sonores, à saisir la manière dont les ressources sensorielles des voyants se retrouvent désuètes dans un environnement qui se rend présent au sujet par l'imagination auditive et tactile. La narration de la personne malvoyante ou non-voyante se mêle aux effets d'art audio et d'abstraction sonore visant par moments à surprendre, déstabiliser ou affecter l'émotion de l'auditeur. La ville est un personnage important du paysage de *Minorité invisible* ; elle se touche, s'écoute, mais ne se voit pas. Nous avons proposé ainsi une totale incursion dans le monde de la voix, des sons, du bruit, des rythmes de la ville, des pas qui vont au fur et à mesure d'une balade à l'aveugle.

4.1.5 La voix : référent intime du corps

La voix détient une charge symbolique et transmet le récit à travers la performance du corps aveugle dans la création *Minorité invisible*. Pour David Le Breton (2011), la voix, qu'elle soit présente sous la forme de cri, de parole, de chant, ou toutes autres manifestations sonores, est une partie importante de l'être, un signe de vie et de souffle : elle est indissociable du corps. La voix, même retransmise par enregistrement, donc

détachée du corps, est connotée et demeure le référent de toute une corporalité : « La voix est invisible entre corps et langage, part du corps dans l'émission de la langue, immatériel et pourtant audible, elle est une émanation du souffle, l'entre-deux du sens et du son. En perdant sa respiration, l'individu perd sa parole.²⁹³ » La voix du corps aveugle et la retransmission vocale de la géographie permettent de sentir le corps en mouvement.

Ce corps présent dans l'œuvre sous la forme d'images sonores puisées lors du trajet, puis retransmises. Ces empreintes sonores, ces traces immatérielles du corps sont conceptualisées en respectant l'espace auditif du lieu initial, celui de l'enregistrement. À travers la captation sonore, le sujet handicapé visuel guide l'artiste (puis l'auditeur) à travers le territoire qu'il vit en temps réel, dans une temporalité liminaire partagée. Le guide vit le temps du trajet raconté comme il vit un trajet quotidien. Le corps subit le territoire en réel, le décrit et le fait subir à celui qui écoute sa voix dans la retransmission.

En l'occurrence, la voix du sujet guide le performeur lors de l'enregistrement et c'est cette voix qu'entend l'auditeur dans l'œuvre radiophonique, lors de la diffusion. Dans ce projet de création, la voix est la résonance du corps et devient performative au même titre que l'environnement sonore. Sans la voix conjuguée aux sons du territoire, l'auditeur ne pourrait imaginer le trajet et s'immerger, voire matérialiser complètement de manière mentale la géographie sonore. C'est la voix et son récit qui transmettent les composantes de l'espace, qui créent un univers et qui amènent l'auditeur dans une liminalité spatio-temporelle partagée entre l'artiste, l'individu malvoyant et lui.

La voix agit aussi en tant que lien social, voire un effet humanisant. La relation basée sur la vocalité qui s'établit à partir de l'émetteur (parlant) donne le privilège au récepteur (écoutant) d'entrer dans un territoire intime. Dans *Minorité invisible*, l'auditeur a accès à un territoire peu connu des gens voyants : celui arpente par une personne malvoyante ou non-voyante. La parole instaure une relation, une confiance, qui permet de mieux connaître la réalité vécue par le corps de la personne aveugle. Dans l'œuvre audio, le personnage

²⁹³ David Le Breton, *Éclats de voix : une anthropologie des voix*, Éditions Métailié, Paris, 2011, p. 13.

invisible et inaudible de l'artiste tente un dialogue avec le sujet. Sa voix est retirée dans le montage, ce qui laisse le champ libre pour l'auditeur de s'approprier le rôle du destinataire.

Au sein de l'œuvre audio, la fonction temporelle qu'occupe la voix est celle du temps de la relation sociale. Comme le dit Le Breton : « Contrairement à l'écrit qui détache le texte de la durée et le rend indépendant du lecteur, la voix est toujours enracinée dans un espace et un temps partagés. Elle est une adresse particulière à quelqu'un, et s'inscrit donc dans une relation et un contexte.²⁹⁴ » Puisqu'elle implique l'écoute et la découverte de la réalité territoriale du corps sans vision, la voix de la personne aveugle est le vecteur d'une exploration et d'une relation particulière. Elle ouvre la porte à une relation d'égal à égal entre la personne qui écoute et la personne qui a vécu le territoire rendu visible par les sons et sa transmission orale. Le temps de la relation qui est instaurée par la voix de l'aveugle dans *Minorité invisible* est celui du partage des mêmes sens (temps sensitif), un temps commun qui abolit les frontières corporelles – les repères sensitifs inégaux ou les disparités structurelles et sociales – entre les individus.

4.2 Projet *Ma robe et le vent* : création performative avec femmes issues de l'immigration

À l'été 2015, j'ai réalisé un projet de création en collaboration avec le Musée du Bas-Saint-Laurent à Rivière-du-Loup. Projet mêlant art relationnel et art médiatique (art audio et vidéo), librement inspiré par la toile *Ma robe est accrochée là-bas* (1933) de la peintre mexicaine Frida Kahlo²⁹⁵. Cette œuvre de l'artiste a été réalisée alors qu'elle était déracinée de son pays et se retrouvait à vivre loin des siens, dans la ville de New York. La toile évoque à la fois le ballotement et le déracinement, en présentant une robe traditionnelle mexicaine qui flotte, au-dessus d'un collage représentant un paysage américain surréaliste et hostile.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 235.

²⁹⁵ Frida Kahlo, « My dress is hung there », *Museum syndicate*, [En ligne], 1933, www.museum syndicate.com/item.php?item=2929, page consultée le 3 mars 2016.

Dans ce projet, j'ai cherché à concevoir une mise en scène de la robe vide comme symbole du corps en absence et du non-lieu. Ce vêtement devait aussi exprimer poétiquement l'espoir et le rêve déployés par le vêtement flottant. J'ai voulu transmettre la parole et ce, en m'intéressant à la notion de représentation du corps intime féminin dans l'espace public et sa fonction rituelle. Le corps, tout comme les traces du passé, sont des matériaux qui s'animeront pour permettre au souvenir d'être poétisé et d'émerger. Le projet visait donc à apporter un regard vis-à-vis du monde et aborder le vivant (actuel), au même titre que le mémoriel (passé).

Par *Ma robe et le vent* je souhaitais, comme point de départ, emprunter les robes de quelques femmes de la région de Rivière-du-Loup et m'en servir comme ressource première (prétexte) dans une création mêlant sons, images et performance. La robe devait être, pour la femme participante au projet, hautement significative et renvoyer à un événement marquant : étape importante de la vie, rite de passage (mariage, bal de finissant, graduation, deuil). J'ai enregistré le récit (audio et vidéo) accompagnant le vêtement. Ce témoignage devait exprimer un moment lourd de sens et énoncer les sentiments ou les sensations visuelles ou tactiles (une odeur, une couleur et autres) en lien avec ladite robe. Suite à l'enregistrement du récit propre à chaque femme immigrante ayant pris part au projet, le vêtement a été emprunté et accroché dans un endroit de la ville ou des alentours. Le lieu symbolique était choisi en fonction d'un des éléments présents dans le témoignage ou d'un souvenir lié à l'univers intime. La robe était suspendue le temps de permettre une captation photo et vidéo. Comme ultime étape, les robes et les femmes ont servi à faire une installation (vidéo et sonore) accompagnant une performance dans un café de la rue principale.

4.2.1 Phase relationnelle : le corps-image et le vêtement comme lieu et non-lieu

J'ai souhaité développer un projet d'art relationnel et de performance en collaboration avec la communauté des femmes immigrantes de la région de Rivière-du-Loup. Je m'intéressais beaucoup aux facteurs d'inclusion et d'exclusion qui peuvent toucher ces femmes. S'il est peu facile pour une femme immigrante fraîchement débarquée dans une métropole de s'intégrer à la société d'accueil, je présumais que cette situation devait être similaire, voire pire, au cœur d'une région périphérique comme le Bas-Saint-Laurent.

J'ai décidé de traiter la situation de la femme immigrante comme celle d'un corps-frontière, puisqu'elle se retrouve en situation de liminalité. La femme issue de l'exil se retrouve, selon différents cas, entre l'acceptation et la marge. Elle fait partie de l'ailleurs comme de l'ici et les différents positionnements de son corps dans l'espace public peuvent symboliser plusieurs facteurs d'altérité. Puisque tout corps est marqué par des paramètres géographiques, culturels ou économiques, celui de la femme immigrante ne fait pas exception à cette règle. Certes, les corps traversent la frontière géographique lors de l'immigration. Cependant, le processus d'intégration à la nouvelle société ne s'accomplit pas qu'à cette étape. Les corps sont encore soumis à plusieurs frontières sociales au cours de leur vie sur un nouveau territoire. Cette transition sociale vécue par l'immigrante se déroule sur plusieurs semaines, mois, ou années suivant le passage de la douane.

Selon une étude menée par Mounia Chadi (2011), la plupart des femmes immigrantes se butent à plusieurs frontières sur le chemin de leur intégration dans une nouvelle société. Ainsi, elle évoque la désaffiliation sociale et économique qui les guette. Plusieurs des femmes nouvellement arrivées vivent de la solitude et un sentiment d'isolement, pour différentes raisons, notamment, la « non-maîtrise du français, méconnaissance de la culture et de la société d'accueil, peur des préjugés, chômage, etc.²⁹⁶ ». Il existerait donc entre l'immigrante et le territoire d'accueil un mur invisible, une sorte de barrière socioculturelle à franchir.

²⁹⁶ Mounia Chadi, « Une enquête sur la situation des femmes immigrantes au Québec », *Vivre ensemble*, [En ligne], vol. 18, n° 62, été 2011, http://www.cjf.qc.ca/upload/ve_bulletins/2696_a_Vol18No62_Art_Chadi.pdf, page consultée le 27 septembre 2015.

Par la rencontre de femmes issues de l'immigration et l'écoute de leur témoignage, je m'initiais à cette expérience de vie particulière. J'avais comme objectif de les entendre se prononcer sur les frontières sociales auxquelles la femme immigrante doit faire face dans son quotidien. Je voulais aussi collaborer à anéantir une frontière symbolique par l'évènement de la rencontre : la création d'une relation de confiance et d'un partage performatif entre une artiste native de la région (et exilée pour des raisons économiques) et des femmes qui ont décidé d'y bâtir une nouvelle vie.

4.2.1.1 La robe : symbolisme et récit

J'ai choisi l'habit comme point de départ du projet. Le vêtement fait partie de l'habitat et sert de protection à l'individu. Le vêtement est le lien entre le corps et l'extérieur : il est en contact avec la peau et la protège, ou la prépare, en vue de son contact avec l'espace public. L'analyse qu'effectue Roland Barthes à l'égard du vêtement permet de le voir comme un élément identitaire. Il amorce une définition, dans *Histoire et sociologie du vêtement* (1957), d'un système de signes relatifs au vêtement, plus précisément « un système vestimentaire et l'ensemble axiologique qui le constitue (contraintes, interdictions, tolérances, aberrations, fantaisies, congruences, exclusions)²⁹⁷ ». Barthes indique : « Par le vêtement, l'individu actualise sur lui l'institution du costume.²⁹⁸ » On peut donc constater que le vêtement institue un discours sur la personne et qu'il peut être marqueur d'une frontière sociale, en faisant le lien avec le bagage symbolique individuel (valeurs, imaginaire, culture, goûts) qui parfois vient s'établir en accord ou en transgression vis-à-vis des codes sociaux et traditions reliés au costume.

Chez la femme, la robe est souvent un vêtement associé aux évènements charnières de la vie, particulièrement les évènements importants, les cérémonies²⁹⁹. Le rapport entre la

²⁹⁷ Roland Barthes, « Histoire et sociologie du vêtement », *Annales ESC*, 3, 1957, p. 432.

²⁹⁸ *Idem*.

²⁹⁹ Je remarque, depuis un certain temps, que je possède différents souvenirs rattachés aux vêtements que j'ai portés dans ma vie. Certains font partie de ma vie depuis très longtemps, sans que je puisse m'en départir,

femme et la robe est souvent ambigu et dépend de chacune : certaines y voient un vêtement aliénant, stéréotypant et trop genré, d'autres sont à l'aise et trouvent en ces vêtements une beauté et un côté pratique. Par ailleurs, puisque le thème imposé pour le festival de performances du Musée du Bas-Saint-Laurent était *L'initiation*, j'ai choisi comme point de départ de l'œuvre la robe qui évoquait, à mon sens, des événements marquants de la vie d'une femme. Je m'interrogeais sur cette relation et ces souvenirs qu'il est possible de détenir avec une simple pièce de tissu. Je me questionnais aussi à savoir si le vêtement pouvait devenir l'allié du corps dans la composition d'un récit sur les frontières sociales et spatiales. Le vêtement est un habitacle symbolique lié au corps. Il le protège et le transforme à la manière d'une seconde peau. L'habit est l'enveloppe du corps et il peut envoyer des informations sur celui-ci. Comme marqueur social, il s'allie à d'autres codes culturels et actions du quotidien : « le vêtement est l'un de ces objets de communication, comme la nourriture, les gestes, les comportements, la conversation³⁰⁰ ».

Le tissu dont se pare un individu est donc empli de signes et parle de lui-même. La robe s'imprègne de souvenirs : elle devient trace et empreinte du corps passé. La robe, comme symbole du corps, parle donc de lui, de son absence ou de sa présence. Au sein de ma démarche de création, le recours à un vêtement symbolisait en même temps le non-lieu, car il est élément de transit et de passage. Il peut être changeable et accessoire. Ainsi, le vêtement est non-lieu lorsque l'habit est habitacle temporaire du corps et que le sujet ne développe pas ou bien que très peu, de références sentimentales ou mémorielles. Il peut devenir un lieu hétérotopique, allié du corps. Et ce, lorsque sa fonction est celle d'un territoire privilégié de l'intime, une enclave du corps, de la mémoire du sujet et qu'il engendre un sentiment de bien-être ou d'appartenance.

Le but premier de mon projet, tel qu'énoncé précédemment, était d'entrer en contact avec des femmes immigrantes et d'entendre leur histoire. J'avais comme intuition que ces femmes avaient apporté peu d'objets de leur ancienne vie lors de leur immigration au Québec, si ce n'est que quelques vêtements importants ou des petits objets. En entrant en

pour des raisons de confort ou d'émotivité. Ils ont été témoins de moments importants de mon passé : bal de finissants, graduation, voyage, etc.

³⁰⁰ Roland Barthes, *Système de la mode*, Paris, Éditions du Seuil, 1967, p. 8.

contact avec elles, je souhaitais découvrir des moments intimes importants pour elles. Je voulais pouvoir apprendre à connaître un élément clé de leur vie, grâce au récit entourant ledit vêtement.

Mon intention était de mettre en relation ce vêtement, symbolisant le passé, avec le temps présent, symbolisé par le territoire d'accueil. Je voulais, comme deuxième étape de la médiation, prendre des images de la robe suspendue dans un lieu particulier de la région de Rivière-du-Loup (cf. figure 9 ci-après). Je souhaitais donc qu'une robe d'importance me soit confiée pour que je puisse aller la suspendre dans les airs, au beau milieu du paysage de Rivière-du-Loup. Je voulais marier le vêtement en tant que lieu de mémoire avec un territoire à découvrir, lieu d'une histoire personnelle et collective à venir.

Capter en images et en sons l'univers des souvenirs par le recours à une robe qui bat au vent est une manière de lier le territoire à la culture et à la mémoire. La robe se déploie et se soumet aux éléments du territoire comme un drapeau. La robe est un étendard symbolisant le corps et ses souvenirs. Ce vêtement détenait pour moi un autre pouvoir symbolique : celui de représenter l'existence de la corporalité féminine. Ainsi, malgré l'absence du corps, la robe figure sa présence à travers l'imaginaire de celui qui regarde le vêtement. L'association cognitive entre la vue d'une robe et le corps qui la porte habituellement est ainsi faite. La robe vide évoque donc le souvenir, parle du corps qu'elle a habillé. Dans le cas qui nous concerne, ces robes évoquaient le souvenir et la mémoire de ces femmes venues d'ailleurs, malgré la distance avec leur territoire d'origine. La robe représente le lieu de mémoire qui perdure même en absence du corps, parti vers l'ailleurs.



Figure 9 : « Robe de Charlène », projet *Ma robe et le vent*, juillet 2015, photo : Mélissa Simard.

4.2.1.2 Recherche préliminaire : rencontre avec les femmes immigrantes

Afin d'établir un lien avec la communauté immigrante de Rivière-du-Loup, je suis entrée en contact avec l'Agente d'intégration du Centre Local de Développement (CLD), madame Stéphanie Jeanne Bouchard. Celle-ci a été sensible au projet et m'a mise en contact avec une dizaine de femmes immigrantes de sa région. De la dizaine de femmes immigrantes qui furent contactées via les médias sociaux, quatre étaient disponibles pour s'investir dans le projet.

L'une de ces femmes a proposé de nous accueillir à son travail afin que nous prenions le thé ensemble et que je puisse filmer les témoignages. Je me suis donc rendue à Rivière-du-Loup où j'ai rencontré Blandine, Charlène, Élisabeth et Marie-Laure. Je leur ai expliqué le déroulement des entrevues, puis j'ai procédé à la captation des images vidéos. Elles devaient me parler de la robe et du lieu qu'elles avaient choisis. Je souhaitais aussi qu'elles évoquent leur relation avec le territoire d'accueil, leur sentiment vis-à-vis de leur expérience d'immigration.

Blandine ne porte jamais de robe. Elle a donc choisi de me montrer la photo d'un t-shirt rose très important pour elle. Ce vêtement symbolise le poids qu'elle a pris (puis perdu) en immigrant au Québec. Charlène m'a parlé de sa robe de mariée, qui est liée à l'union qu'elle a célébrée en avril 2015 avec son amoureux, un Québécois rencontré ici lors de ses études, pour qui elle a décidé de rester au pays. Pour Élisabeth, la robe la plus importante était une flamboyante robe de bal rouge confectionnée par sa mère. Elle raconte que sa mère lui a fait cette robe pour lui faire ses adieux au moment de quitter le Mexique. Marie-Laure a choisi, quant à elle, de me parler d'une robe héritée de sa mère : une pièce entièrement faite à la main par cette dernière. La robe a plus de cinquante ans et, pour Marie-Laure, elle évoque la beauté et le savoir-faire maternel.

4.2.2 Frontières sociales et spatiales à travers les témoignages

À travers ces témoignages³⁰¹, plusieurs frontières sociales et spatiales ont été abordées ou sous-entendues. Ainsi, chez toutes les femmes ayant témoigné au sein de la création, la frontière géopolitique est, certes, la première à s'être manifestée à travers le processus d'émigration et d'immigration. Quitter le territoire d'origine et tout ce qu'il enferme n'est pas une chose aisée. Certaines des femmes ont aussi mentionné la difficulté à remplir les exigences administratives, dont Charlène qui parle de son amoureux en ces termes : « Celui qui m'a même mariée pour que je puisse rester ici. » Pour elle, le territoire d'accueil est celui de l'amour et de l'espoir d'un bonheur à venir.

Pour Marie-Laure, son immigration au sein du territoire loupérien est aussi liée à une histoire de cœur. Après un an à habiter la ville, elle décide d'y rester et de s'y établir, car elle s'y sent bien. Sa vie active à travers le travail et les études lui permettent de contrer quelques frontières sociales.

³⁰¹ Les citations sont tirées de la vidéo ayant servi à l'installation performative et agissant aussi comme documentation de la rencontre. Voir la vidéo n° 2, celle de *Ma robe et le vent* : fichier 908323412vid2.avi, en annexe.

L'amour est aussi un élément qui permet de justifier la frontière pour Élisabeth ayant quitté le Mexique. Après avoir rencontré un Québécois travaillant dans son pays et une relation de deux ans, ils décident tous les deux de faire le grand saut et de rentrer ensemble au Canada. Pour Élisabeth, la barrière de la langue est l'une des principales frontières sociales, contrairement aux autres femmes interviewées qui proviennent toutes de France ou de départements d'outre-mer (Guadeloupe et La Réunion). Élisabeth, tout juste arrivée depuis un an, dit : « Ça été difficile, je commence à m'habituer à parler français. » Vivre loin de sa mère est difficile pour elle. Figure marquante de sa vie, sa mère a accompagné les situations liminales de son passé : « C'est elle qui a fabriqué toutes mes robes pour des occasions spéciales ». Le souvenir de sa mère lui offrant une robe est encore vif dans sa mémoire et la remplit d'émotions, elle dit : « Je veux pleurer. »

Pour Blandine, la première immigration au Québec, survenue il y a une dizaine d'années, fut très difficile. À travers son adaptation au sein d'un nouveau territoire, elle hypothèque sa santé. Elle dit, en souriant, dans son témoignage : « C'est au Québec que je suis devenue obèse. » Par la suite, elle réalise qu'elle doit prendre soin d'elle-même : « C'est quand je suis devenue obèse que j'ai commencé à prendre soin de moi. » L'immigration fut difficile pour le couple de Réunionnais qui décident avec leurs jeunes enfants de retourner au pays après un premier séjour de trois ans. Ils reviennent ensuite quelques années plus tard et décident de s'établir pour de bon et de surmonter les épreuves. En montrant une photo d'elle avec les kilos perdus suite à sa remise en forme lors du deuxième séjour en terre québécoise, elle dit : « Cela représente bien la personne que je suis devenue en décidant de prendre soin de moi et d'aller beaucoup plus de l'avant. » Le corps-frontière de Blandine s'est manifesté pour elle à travers cette prise de poids drastique liée à la sédentarisation et le mode de vie nord-américain. En décidant d'affronter (lors d'une deuxième intégration) les frontières sociales et spatiales, elle se prend en main et se remet en forme, ce qui symbolise aussi son intégration et la réalisation de son potentiel de bien-être corporel.

Tableau 1 : Frontières recensées à travers les récits des femmes immigrantes

	Frontières spatiales	Frontières sociales	Symbolique de la robe	Symbolique du lieu
Charlène	Le besoin de se sentir chez elle partout et de découvrir de nouveaux horizons. Avoir envie des grands espaces et de la nature du Québec.	Devoir quitter la famille. Processus d'immigration difficile.	La robe du mariage : symbolise l'amour, le partage et l'union du nouveau et de l'ancien continent.	L'Auberge de la Sabline, où a eu lieu la cérémonie de son mariage. Lieu de rencontre entre la « famille » du passé et celle du futur. L'image d'un arbre avec des racines en France et des branches au Québec
Marie-Laure	Besoin de se retrouver dans l'univers des souvenirs.		La robe confectionnée par sa mère lui évoque la beauté. Elle se sent belle quand elle la porte.	La proximité de la mer lui rappelle son enfance passée sur une île.
Élizabeth	Être loin de sa famille (sa mère).	Difficile d'être loin de la famille (sa mère). Devoir quitter la terre de naissance par amour. Découvrir une autre langue, une autre culture.	La robe rouge : La couleur symbolise l'amour et la passion. Fabriquée par les mains de sa mère pour lui dire au revoir lors de son départ. Pour chacune des étapes de sa vie, sa mère a fabriqué une robe.	Le sentier des Chutes : un lieu où elle se sent bien et où elle a l'habitude de se rendre avec son amoureux québécois.
Blandine	Adaptation difficile à l'Amérique du Nord. Les aliments disponibles sur le territoire sont différents. Les possibilités d'activités physiques ne sont plus les mêmes que dans le pays d'origine : le nouveau territoire favorise la sédentarité. Elle a maintenant surmonté ces épreuves et a réussi à anéantir la frontière de la mauvaise forme corporelle.	Avoir des enfants en bas âge et un mari qui travaille. Devoir retourner aux études. Nouvelles habitudes de vie, alimentation différente.	Le <i>t-shirt</i> rose acheté, lorsqu'elle était obèse, pour avoir l'air plus féminine. Lui rappelle que maintenant elle prend soin d'elle et est bien dans sa peau et son nouveau territoire.	Le local où elle donne des cours de bien-être et d'alimentation. Symbolise la résilience et le fait de prendre soin de soi-même.

4.2.3 Conception et déroulement de la performance

Je souhaitais développer la performance du projet *Ma robe et le vent* en deux parties : une partie dans la ville (dérive/ marche performative dans l'espace public) et la seconde à l'intérieur du café (tableau vivant et présentation de l'œuvre médiatique). J'envisageais de faire une dérive dans la ville en premier lieu pour tracer ma voie à travers un territoire à découvrir. Je souhaitais marcher et m'initier à cette nouvelle ville, sentir et observer ses gens. Cette première action s'inspirait librement de la psychogéographie situationniste³⁰². Dans un second temps, je voulais poursuivre avec une performance à l'intérieur du café, sorte d'introduction au film. La projection de l'œuvre médiatique autour du tableau vivant s'inspirait des techniques de cinéma-vérité³⁰³. Ce documentaire expérimental mêlé à la performance avait été tourné lors de la phase relationnelle du projet.

4.2.3.1 Étape 1 : Départ de la gare

Dans la performance *Ma robe et le vent*, j'ai choisi de mettre en scène mon propre corps parcourant la ville, en découvrant et en observant les réactions de ses habitants. Lors de la performance, je n'ai pas tellement tenté d'être un personnage, mais davantage de poétiser, en tant que moi, ma relation d'individu avec le territoire de Rivière-du-Loup. J'ai choisi des vêtements et des accessoires qui m'évoquaient une autre époque, un temps décalé, pour me démarquer du territoire d'arrivée et de son espace-temps³⁰⁴.

Rivière-du-Loup est un territoire que je connais peu, bien qu'il soit situé non loin de ma terre natale, puisque je suis native d'une petite ville située sur la frontière entre le Bas-Saint-Laurent et la Gaspésie. J'ai choisi d'effectuer la première phase de la performance sous forme de dérive pour entrer plus rapidement en contact avec le territoire et le vivre

³⁰² Une partie du chapitre 2 a été consacrée au concept de dérive situationniste et au concept de psychogéographie (voir section 2.1.2 Psychogéographie et art actuel).

³⁰³ J'explique en détail cette inspiration pour le mode cinématographique du « cinéma-vérité », ou documentaire, dans la dernière section du présent chapitre.

moi-même avec les yeux d'une nouvelle arrivante. Je voulais vivre la ville et devenir moi-même la femme déportée : observer la réaction des gens, marcher difficilement avec mon barda et avoir mal aux bras. Il s'agissait d'une entreprise très physique, d'autant plus que la journée était très chaude.



Figure 10 : « Performance Ma robe et le vent », 7 août 2015, Rivière-du-Loup, photo : Didier Ouellet.

Cette manière pour moi de dériver évoquait l'arrivée d'une femme sur une nouvelle terre : avec un lourd bagage, des souvenirs, un passé et des espoirs, des attentes, ou encore des inconnus. Je voulais observer moi-même mon sentiment d'être étrangère au territoire et de rencontrer des embûches au sein de l'espace public de cette petite ville. Dans cette région, j'avais en tête qu'il existe un phénomène particulier où les gens ne sont pas habitués de voir l'étrangeté, qu'ils allaient soit l'éviter ou le dévisager. C'est ce genre de réactions, entre autres, que je voulais observer pendant mon trajet, pendant ma dérive avec les valises.

Par la performance, j'ai voulu symboliser mon propre rapport à l'exil. Je pense ici à mes nombreux déménagements (quatre villes différentes aux quatre coins du Québec et dans de

nombreux quartiers), mes nombreux voyages pour étudier, travailler, vivre. Cette trajectoire incessante a fait en sorte que je ne me sens désormais plus comme une authentique native du Bas-du-Fleuve, mais comme une universitaire étrangère à la terre de mes origines depuis une bonne dizaine d'années. Déracinée, je suis en constante quête de territoire et d'identité, je ne suis ni d'ici, ni de là. L'accent régional et ses expressions colorées me frappent chaque fois que je remets les pieds chez moi.

L'un des objectifs de la démarche artistique était d'établir des parallèles poétiques entre ma vie et celle des femmes qui ont choisi ma région natale pour s'établir. J'ai quitté ce coin de pays alors qu'elles ont fait l'action inverse. Je trouvais que nos trajectoires opposées étaient fascinantes. Je voulais obtenir leurs récits pour pouvoir les comprendre et ensuite les poétiser à travers une dérive performative et une diffusion de leur témoignage. À l'aide de mon processus de recherche-crédation, j'ai pu réfléchir et combiner nos discours, nos exils, nos ressemblances. Par l'arrivée sur une terre d'accueil par l'errance, je suis devenue à mon tour un élément en déroute, un corps déterritorialisé qui teste, pour espérer pouvoir la traverser, la frontière. Le corps testant la frontière – comme expérience de la dérive combinée à des témoignages sur l'exil – a forgé la création. Mon corps est devenu la matérialisation poétique et symbolique des récits de ces femmes issues de l'immigration et, d'une certaine façon, celle de ma propre expérience de vie.

4.2.3.2 Récit d'une performance psychogéographique

Je décide que je pars de la gare pour commencer une performance sous le mode de la dérive. Personne n'est alors présent sauf un photographe et mon amie Murielle. J'essaie d'entrer dans la gare, mais toutes les portes sont fermées à clé³⁰⁵. Je dépose mes quatre valises emplies d'accessoires qui serviront à ma performance au café sur le quai de la gare. Deux sont de très grosse taille, deux sont de moins grosse taille. Elles sont lourdes. Un train de marchandises est présent sur les rails et fait beaucoup de bruit. J'attends quelques minutes et je vois les *spectateurs* arriver à ma rencontre. Je tente de trouver la manière la

³⁰⁵ Il faut dire que le CN et Via Rails ont réduit leurs effectifs et fermé plusieurs bureaux dans l'Est du Québec depuis quelques années.

plus efficace de transporter mes valises. Je dois arriver à toutes les saisir, quatre à la fois, dans mes deux bras. J'en place deux sous mes bras et je prends les deux autres par les poignées. Mes bras se retrouvent chargés, dans une position pas très confortable. Je traverse le stationnement de la gare et je me dirige vers le trottoir.

Je me rends compte que mes bagages seront très douloureux pour mes mains et mes bras. J'ai déjà des marques rouges au-dessus des coudes. Je marche d'un bon pas, le *public* me suit. D'autres personnes arrivent à notre rencontre sur le trottoir d'en face. Je monte une pente très abrupte et j'ai chaud. Les gens me suivent toujours : je les entends parler. Il y a des gens sur le trottoir qui me dévisagent. Les édifices défilent lentement. Je passe devant des maisons, des commerces, une église, un poste de police, un barbier. Les valises deviennent trop lourdes à porter. J'en laisse donc deux et je continue avec les deux autres. Ensuite, je retourne chercher celles que j'ai laissées derrière. Je continue cette danse des valises plusieurs fois : deux devant, puis retour. Puis, je vais de plus en plus vite, je fais une sorte de course à relais avec mes valises, je les empile, les déempile...

À la moitié du trajet, je rencontre un homme qui me demande si j'ai besoin d'aide. Je refuse d'abord, puis j'accepte, car mes bras me font vraiment mal. Il insiste pour porter la plus grosse valise et me libérer de ce poids. Il semble fier de m'aider. Puis il remarque que les gens l'observent lui aussi et il me demande pourquoi les gens le prennent en photos. Je suis mal à l'aise pour lui et je lui explique que c'est moi que les gens prennent en photo, je le remercie et continue ma route avec mes quatre valises.

J'entends des gens interroger mes spectateurs sur ce qui se passe. Ils ne comprennent pas trop le concept de performance et les bénévoles du Musée qui m'ont aussi suivie s'empressent de leur expliquer. Quelques mètres plus loin, j'entends une jeune femme s'écrier « Oh! Une performance! ». Des gens étaient donc au fait de l'évènement se déroulant dans leur ville à ce moment-là. J'arrive au café au bout d'un peu plus d'un kilomètre. Je suis en sueur, j'ai très chaud et j'ai besoin d'eau.

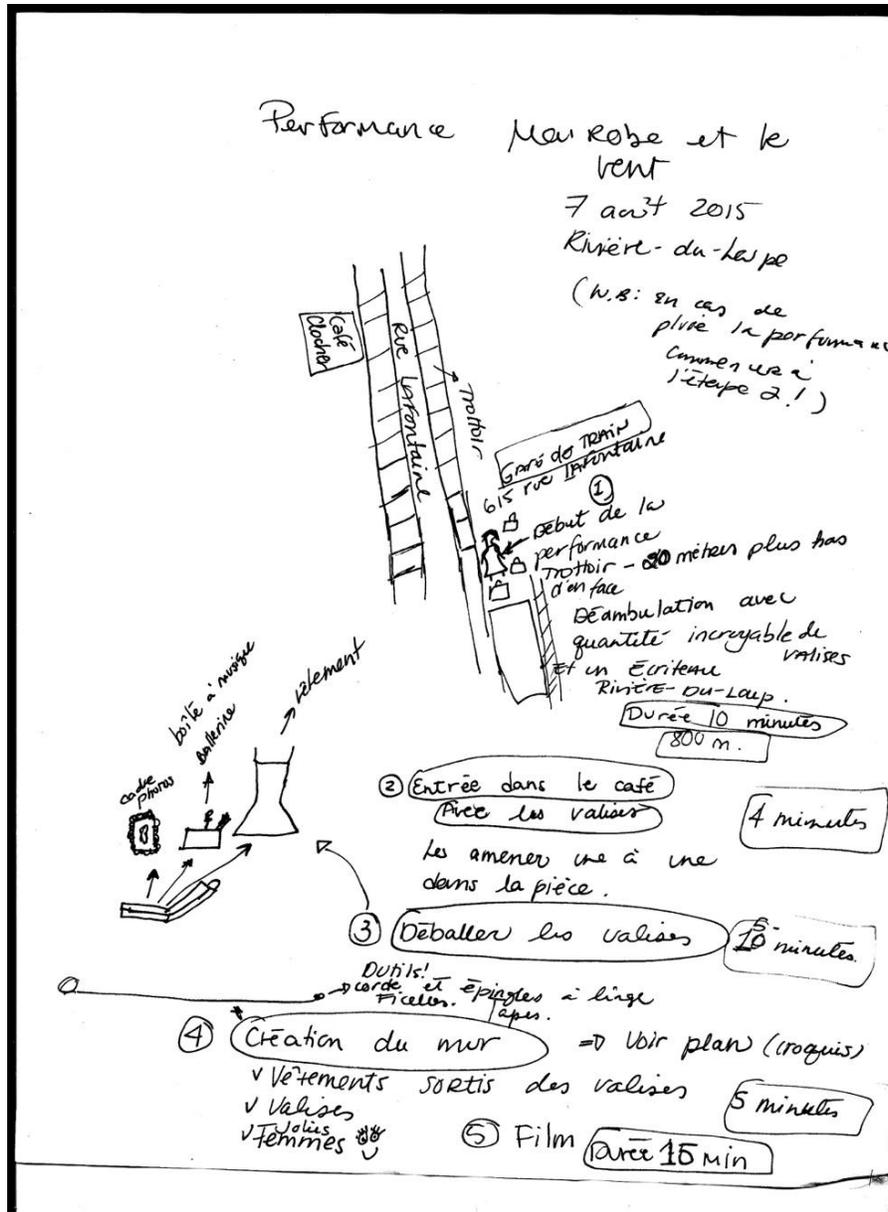


Figure 11 : « Croquis des actions en vue de la performance », Cahier de création de *Ma robe et le vent*, 2015.

4.2.3.3 Étape 2 : Tableau vivant et projection

Au terme du parcours dans la ville de Rivière-du-Loup je suis arrivée au Café du Clocher. Quelques personnes m’y attendaient. J’avais laissé dans la pièce du fond quelques objets trop lourds, comme le projecteur et mon ordinateur. J’ai ouvert les valises et sorti un à un

les éléments qui me seraient utiles pour la suite de la performance. Je les ai disposés tour à tour à un endroit prédéfini dans l'espace. Dans l'une des valises se trouvait un tourne-disque et, dans l'autre, des disques. J'avais choisi un disque représentant chacun des pays d'où provenaient les femmes participantes au projet. Un disque représentait aussi mon propre pays : leur pays d'accueil. J'ai choisi de mettre en premier l'œuvre d'un auteur-compositeur-interprète emblématique québécois : Félix Leclerc. J'ai mis en marche le tourne-disque et j'ai commencé à dresser une corde à linge dans l'espace. J'ai ensuite disposé sur cette corde à linge des sous-vêtements féminins anciens que j'avais trouvés dans une friperie (jupons, camisoles en dentelle, soutien-gorge).



Figure 12 : « Début de l'installation vidéo et performance », *Ma robe et le vent*, 7 août 2015, Rivière-du-Loup, photo : Didier Ouellet.

J'ai choisi ces vêtements, car ils activaient en moi une mémoire sensorielle. Ils me rappelaient ma grand-mère et les journées passées avec elle quand j'étais enfant. Ma grand-mère portait et exhibait des trucs similaires sur sa corde à linge. J'ai aussi noté une odeur rattachée à ces vêtements trouvés au magasin de seconde main, qui m'évoquait le parfum d'une vieille dame : un peu comme ma grand-mère. Bien que la lingerie fût lavée plusieurs fois, elle gardait un parfum en eux rappelant cette vieille dame imaginaire. Je me suis dit

que ces vêtements avaient gardé un peu de l'âme de leur ancienne propriétaire. Les vêtements gardent des traces de soi, ils sont marqués de traces du corps qui les a portés. Je me suis rappelé les paroles de Barthes sur les vêtements et la trace, citées plus tôt (cf. note de bas de page numéro 297). Les vêtements sont donc des non-lieux, des environnements de transition du corps intime et peuvent aussi être des lieux de mémoire individuelle.

Après avoir fait jouer Félix Leclerc et installé la corde à linge, j'ai fait jouer tour à tour tous les disques de musique *exotique*. J'ai ensuite composé mon tableau vivant. J'ai invité les femmes participantes au projet à venir s'insérer dans la scène, en procédant de la manière suivante : je les ai prises une à une par la main et je les ai placées à l'endroit que je réservais pour elles dans le portrait. Lorsque le tableau vivant me sembla suffisamment complet, je fis signe à une complice du musée de lancer la projection du film. Je me suis glissée à mon tour dans l'image.



**Figure 13 : « Croquis en vue de la performance finale »,
Cahier de création pour *Ma robe et le vent*, 2015.**

4.2.4 Le document vidéo comme mémoire

À la fin de la performance *Ma robe et le vent*, une projection est faite sur les murs du café, lieu où se termine le trajet dans la ville. La voix des femmes immigrantes est présentée dans un document vidéo, une forme d'une narration jumelée à des images du territoire. La voix, à travers le montage de la vidéo, est tantôt associée au visage de la femme immigrante, tantôt à des lieux de son territoire d'accueil. À la suite de la performance de l'artiste, un film est présenté. Cette vidéo se veut poétique et expérimentale, faite de traces de territoire et de paroles et vient remplir ainsi une fonction documentaire. La projection de cette œuvre médiatique est la boucle qui vient ficeler l'expérience de la rencontre, ma performance et la tribune donnée aux femmes immigrantes. Le film donne directement la parole à celles qui ont eu à vivre la frontière entre l'ici et l'ailleurs et qui peuvent, d'une certaine façon, la sentir encore et à l'occasion dans leur quotidien en région. Le corps de ces femmes immigrantes impliquées dans les créations renferme donc une mémoire corporelle qui s'ouvre au public par la parole, la présence et l'action à travers le témoignage relatant leur transplantation dans un nouveau milieu de vie et dans une nouvelle culture.

Par l'incursion qu'il crée dans la réalité de l'humain, qui se raconte et parle de son vécu, le témoignage documentaire a la faculté de combiner parole et corps. Dans le livre *Pour un nouvel art politique : de l'art contemporain au documentaire* (2004), Dominique Baqué parle du film documentaire comme une représentation du « corps-parole³⁰⁶ ». Plus précisément, le documentaire serait une mise en scène du réel, d'un corps qui parle de lui-même (verbalement et non verbalement), qui vit sous les yeux du spectateur. Le film est témoin du vivant et de la relation entre le réalisateur et le sujet. Baqué cite à cet égard le documentariste français Patrice Chagnard qui dit que « la parole est le réel de l'homme, le réel des corps qui se rencontrent³⁰⁷ ».

³⁰⁶ Dominique Baqué, *Pour un nouvel art politique : de l'art contemporain à la fonction documentaire*, Paris, Flammarion, 2004, p. 230.

³⁰⁷ Patrice Chagnard, *Cinéma documentaire. Manières de faire, formes de penser*, Liège, Addoc/ Yellow Now/ Côté cinéma, 2002, p. 21.

4.2.4.1 Héritage du cinéma vérité dans *Ma robe et le vent*

Par la création et le montage du film *Ma robe et le vent*, conçu comme deuxième étape de la performance, je souhaitais opérer une référence aux œuvres de cinéma-vérité des années 1960. Ce mode de production cinématographique a marqué ma mémoire, tout en faisant partie de notre patrimoine collectif. Au Québec, l'Office National du Film fut l'un des pionniers mondiaux en matière de cinéma-vérité. Je m'intéresse depuis un certain temps à ce type de films, particulièrement depuis que j'ai suivi un cours de production documentaire à l'UQAM sous les enseignements du cinéaste Jean-Pierre Masse, réalisateur du film *La nuit de la poésie*³⁰⁸ et monteur pendant de nombreuses années à l'ONF.

Le cinéma-vérité est apparu dans les années 1960 par l'arrivée de nouvelles caméras légères permettant l'enregistrement du son synchrone. Cette invention est attribuée à un cinéaste québécois, Michel Brault, qui a participé en France comme au Québec à l'élaboration du courant de cinéma en direct, dit de la « vérité³⁰⁹ ». Monsieur Brault et ses collègues de l'ONF ont développé une forme d'art qui répondait à un principe révolutionnaire, pourtant simple et efficace : filmer des humains et les écouter. Sans narrateur, ce type de cinéma en direct laissait les sujets vivre et se raconter par eux-mêmes. À titre d'exemple, le film *Pour la suite du monde* est tourné en 1962 par Michel Brault et Pierre Perrault afin de saisir les expressions langagières et la tradition de pêche au marsouin des habitants de L'Isle-aux-Coudres (Charlevoix, Québec). Film célèbre du cinéma de vérité, il est même cité dans un rapport présenté par l'UNESCO, qui parle de ce phénomène de création d'une « d'une esthétique du réel³¹⁰ ». La mission des réalisateurs pour cette œuvre était donc d'entrer dans le quotidien des gens pour y saisir le verbe autant qu'une sensation de réel.

³⁰⁸ André Martineau, « La nuit de la poésie pour vider les coffres de l'ONF », *Radio-Canada*, [en ligne], publié le 27 mars 2014, http://ici.radio-canada.ca/emissions/a_rebours/2013-2014/chronique.asp?idChronique=332837, page consultée le 10 septembre 2015.

³⁰⁹ Jacques Mandelbaum, « Michel Brault, inventeur du cinéma en direct », *Le Monde*, [en ligne], publié le 23 septembre 2013, http://www.lemonde.fr/culture/article/2013/09/23/la-mort-du-realisateur-michel-brault-l-inventeur-du-cinema-direct_3482568_3246.html, page consultée le 10 septembre 2015.

³¹⁰ Louis Marcorelles, « Une esthétique du réel, le cinéma en direct : rapport », *Table-ronde de Mannheim*, Paris, Commission allemande pour l'UNESCO et le Festival de Mannheim, 12 octobre 1964.

Cette sensation de « capter le réel » est celle que j’ai transposée dans le film projeté lors de la performance *Ma robe et le vent*. Comme je l’ai mentionné précédemment, la parole conjuguée à la présence du corps des femmes immigrantes autour de la projection de l’œuvre vidéo (tableau vivant) visait à forger une double performance des corps (corps-image et corps-parole). À ce moment de la performance, l’emphase est mise sur la parole et sur son expression simple et directe. L’œuvre cinématographique devient performative car elle est doublée par la parole issue du réel et par la présence des corps dans l’espace.

4.2.4.2 La performance comme témoignage du réel

À travers les explorations de ma recherche-crédation, j’ai eu maintes fois l’occasion de réfléchir et même de tester la fonction de la performance comme art et action du réel. Observer, saisir et poétiser le territoire, de même que le quotidien, était d’ailleurs l’un des objectifs de ce projet doctoral, pour le volet création. Contrairement au théâtre, ou au théâtre politique, qui peut inclure le réel comme une courte brèche servant à mieux situer la narration, la performance se veut un élément construisant *avec* le réel. En ce sens, le performeur qui décide de poétiser le territoire et de l’explorer artistiquement ne raconte pas son expérience par la narration verbale : il la vit sous les yeux des passants, des gens présents lors de la mise en action. Le performeur est donc un non-acteur : il n’est pas un personnage qui représente un sentiment d’étrangeté, il met en situation le réel, il provoque le réel, pour le vivre, le tester, pour explorer et manœuvrer avec lui³¹¹. Le performeur ne répète pas – ne joue pas – l’action, il la ressent simplement et tente de communiquer, matérialiser sa pensée interne. Le performeur se situe dans la réalité concrète et interagit directement avec elle.

Il existe certaines exceptions à la tendance du théâtre de se déployer à travers la narration et la fiction. Il est possible de citer à cet égard le théâtre documentaire, qui, dans sa forme contemporaine, permet de donner voix à des non-acteurs, des gens issus de la communauté. Ce type de théâtre permet de leur donner une voix. Un des exemples très connus de cette

³¹¹ Voir à cet égard la notion de manœuvre selon Alain-Martin Richard élaborée au chapitre 2, à la section 2.3 Manœuvre et intervention furtive – poésie de l’action, rencontre, déplacement et invisibilité.

tendance serait Yolande Mukagasana dans la pièce *Rwanda 94* de la troupe belge Groupov. Yolande dit : « Je ne suis pas comédienne, je suis une survivante du génocide au Rwanda, tout simplement. C'est ça, ma nouvelle identité. Ce que je vais vous raconter, c'est seulement ma vie de six semaines pendant le génocide³¹² ». Yolande n'est pas une comédienne, c'est un « document-vivant », un « corps-récit³¹³ ». Sa fonction est de témoigner du réel et son quotidien. On pourrait même dire que Yolande agit en tant que brèche performative dans la pièce, par son statut de non-actrice. Elle influence le déroulement de la convention dramatique en y insérant un témoignage en direct. Le théâtre documentaire opère à cet égard une médiation entre la réalité et la fiction.

Ainsi, dans *Ma robe et le vent*, j'ai souhaité utiliser l'art action et le documentaire pour établir un discours performatif sur le réel (territoire, frontières, immigration, condition féminine). Par le biais de la création, j'ai matérialisé mon vécu personnel et le vécu des femmes immigrantes. Ces femmes qui ont témoigné dans mon projet, dont les récits ont pris vie à travers la performance, sont devenues des documents vivants. Par une dérive performative au sein de la ville, je me suis positionnée moi-même en situation d'étrangeté, voire en situation de difficulté dans le territoire. J'ai réfléchi à une manière d'entrer sur le territoire et de vivre l'arrivée en étant confrontée au poids symbolique du passé (poids réel sous la forme de valises) et aux regards de l'autre (citoyens de la ville de Rivière-du-Loup).

Certains artistes choisissent de matérialiser leur corps performatif en témoin corporel de la réalité. De cette manière, le corps du performeur devient la réfraction du réel en se confrontant au quotidien et en le testant : il mesure et réagit à ses propres facteurs de temps et d'espace. Cet espace et ce temps influencent l'œuvre et font partie des paramètres performatifs. Contrairement à la représentation théâtrale, la performance présente le réel et compose son action en fonction de ses composantes matérielles et immatérielles. Le spectateur n'est pas confronté à une répétition de l'action comme au théâtre, à une *mimésis*, il est face à la matérialisation ultime de l'action, la présence de l'artiste en performance.

³¹² Groupov, *Rwanda 1994*, Bruxelles, Éditions théâtrales, 2002, p. 15.

³¹³ Kathrin-Julie Zenker, « Transmetteur du réel, une approche du jeu d'acteur dans le théâtre documentaire », *Lignes de fuite*, [En ligne], p. 6, http://www.lignes-de-fuite.net/IMG/article_PDF/article_113.pdf, page consultée le 21 septembre 2015.

4.2.5 Réception de l'œuvre et réflexions post-performance

Afin de mieux réfléchir sur les impacts de la performance et de l'installation médiatique *Ma robe et le vent*, un lien pour répondre à un questionnaire en ligne (enquête qualitative) fut donné aux spectateurs³¹⁴. Les questions qui composaient cette évaluation de la réception de l'œuvre servaient à saisir dans quelle mesure la création avait répondu aux objectifs établis par la recherche. De cette manière, les trois premières questions furent des questions à choix de réponses et avaient comme objectif de dresser un portrait de la personne interrogée (nationalité, genre et âge). Les quatre autres questions subséquentes répondaient à des objectifs particuliers. Ces questions non directives étaient formulées pour récolter des réponses à développement. Ces appréciations variées et individuelles sont en quelque sorte le témoignage libre de quelques spectateurs sur leur expérience et les impressions dégagées de la visualisation de l'œuvre. Sur la trentaine de personnes qui ont pris part à la performance en tant que public, onze personnes ont répondu au questionnaire.

La première question à développement (question numéro 4 du questionnaire) avait comme objectif de mesurer l'impact des accessoires dans la création de récits et d'images internes chez le spectateur. En réponse à celle-ci, certains répondants ont indiqué que les accessoires semblaient provenir d'un autre monde, d'avoir fait un long voyage. Un spectateur a évoqué l'expression d'un « sentiment d'intemporalité ». Pour une autre personne, l'élément le plus significatif était les valises, car elles représentaient ce que les gens portent lorsqu'ils commencent une autre vie à l'étranger : « souvenirs, vêtements, photos et objets appréciés ». Un autre répondant a mentionné que les accessoires établissaient « un lien visuel avec les récits qui étaient, soit dit en passant, très personnels et très touchants ». Quelqu'un a aussi mentionné que « les vêtements d'époque m'ont transporté dans les années 50, dans la vie d'une femme sûre d'elle et à la fois perdue de débarquer seule ailleurs ».

La question numéro 5 du questionnaire souhaitait rendre compte de l'effet produit par la performance sur les spectateurs improbables de la performance : les habitants de la ville, les

³¹⁴ Le questionnaire sur la réception de l'œuvre se retrouve en annexe. Voir ANNEXE .

passants rencontrés dans la rue lors de la dérive ou les clients se trouvant du café. Pour certains répondants, les réactions furent diverses : certains passants étaient indifférents, alors que d'autres manifestaient un « certain intérêt ». Quelqu'un a même parlé du passant qui a aidé la performeuse à un certain moment du trajet. Pour d'autres participants, tous les passants rencontrés lors de l'expérience étaient intrigués. Une autre personne a répondu que le transport des valises et leur signification ont intrigué les spectateurs improbables qui, à la fin, ont compris la raison de cette action.

La question numéro 6 avait pour objectif de comprendre comment l'idée d'une trajectoire au sein de la ville a pu faire à son tour dériver la mémoire du spectateur. Un répondant a dit avoir senti dans cette marche « l'optimisme d'une nouvelle vie [...] et en même temps un peu de nostalgie de penser à toutes les choses qu'on ne peut pas amener avec nous dans la valise, comme la famille, les amis, etc. » Pour la plupart des spectateurs, la performance évoquait le souvenir de l'immigration personnelle ou d'un voyage important vécu dans le passé. Pour un autre spectateur, le trajet lui rappelait ses nombreux déplacements en direction de la gare d'autobus avec une « énorme valise à roulettes » lors de ses études à Montréal. Une répondante a parlé de son départ pour travailler dans une terre du Canada, mythique, aride et inconnue : le Nunavut. Une personne a mentionné que le geste de déposer le bagage trop lourd lui rappelait sa propre immigration. Un répondant français qui était en voyage au Québec au moment de la performance a évoqué que l'action rappelait son arrivée dans ce séjour pour voir sa fille, qui a immigré au Québec depuis quelques années.

La question numéro 7 du questionnaire souhaitait mettre en lumière l'opinion du public sur les frontières qui incombent aux femmes immigrantes. La question souhaitait également saisir dans quelle mesure la performance les avait renseignés ou éclairés sur les conditions entourant l'immigration. Plusieurs répondants ont mentionné les frontières culturelles, linguistiques et géographiques. D'autres ont aussi parlé de la difficulté d'être loin des proches. Une personne s'est exprimée sur le manque de renseignements des nouveaux arrivants concernant l'immense territoire du Québec, et plus précisément, la grande région du Bas-Saint-Laurent. Un répondant a parlé de « l'indifférence » et de la « curiosité » des

Québécois, qui demeurent malgré tout dans « l'immobilisme » vis-à-vis des immigrants. Un spectateur a évoqué le témoignage des femmes immigrantes (vidéo) qui a été, selon lui très utile pour comprendre la réalité telle qu'elle est vécue par ces femmes. Pour une autre personne, la performance a évoqué « le trajet difficile » qu'il faut faire pour arriver dans un endroit lointain. Finalement, un membre du public s'est exprimé sur les difficultés d'obtention de visas et autres frontières administratives.

4.3 Femmes aveugles, femmes muselées et déambulation : performance Mosquée-église

Le 27 juillet 2015, Sepideh Shokri-Poori et moi avons réalisé une marche symbolique entre l'église et la mosquée, édifices religieux tous deux situés dans le quartier Saint-Sauveur à Québec. Notre duo interculturel s'est adonné à une dérive ayant comme point de départ le seuil de l'église Saint-Sauveur. Notre performance avait comme but d'arpenter l'espace public et de le marquer par le biais de deux corps féminins opérant un parcours. En établissant une telle procession, nous voulions établir un discours symbolique et poétique sur la vie des femmes de ce monde. Et ce, en plus d'établir un lien entre deux corps aux historiques complètement opposés, mais qui se rejoignent à travers la sensibilité et la condition féminine.

4.3.1 L'offrande comme geste de mémoire

Sur le parvis de l'église, nous avons collé un poème de l'écrivaine iranienne Forough Farrokhzad sur la vie, le temps qui passe et l'amour. Le parvis comme lieu de mémoire est devenu lieu de poésie par notre action. Au Québec, la mémoire populaire est marquée par l'image des parvis des églises. Ces lieux symbolisent l'esprit communautaire, la parole et l'échange dans les villes et villages du Québec. Le parvis de l'église était un lieu de

rencontre et le ciment de la vie publique paroissiale pour les citoyens de bien des époques, jusqu'à la Révolution tranquille.



Figure 14 : Mosquée-Église de Mélissa Simard et Sepideh Shokri-Poori, performance, Québec, 27 juillet 2015, photo : Claudia Blouin.

Nous avons ensuite posé des bandages sur des endroits symboliques de nos corps. Nous avons d'abord masqué nos seins, marqueurs de notre identité féminine. Nous avons ensuite apposé un bandage sur certains de nos sens stratégiques, qui représentent *l'autonomie* et le *pouvoir* (j'ai mis un bandage sur les yeux de Sepideh et elle a ensuite mis un bandage sur ma bouche). Nous avons entamé notre marche en descendant les marches du parvis de l'église, en quittant un premier lieu sacré, en se dirigeant vers le trottoir, en marche pour un autre lieu sacré. En imposant des contraintes sensibles à nos corps nous souhaitons non seulement symboliser l'aveuglement et le musellement que subissent les femmes au sein des sociétés moyen-orientales et occidentales, mais nous souhaitons aussi développer un

autre langage entre nous. En nous fiant au lien de confiance qui s'est établi entre nous au fil de nos collaborations, nous voulions communiquer ensemble d'une autre manière. Nous nous retrouvions dans une situation où la participante québécoise devait traduire le territoire de manière non verbale, corporelle, pour guider la nouvelle arrivante, rendue aveugle pour l'occasion. Cette performeuse ne pouvait être guidée que par le toucher et sentir le territoire en le faisant traverser par le langage non verbal, donc le corps de l'autre. L'environnement de la terre d'accueil devient invisible pour elle, ce qui est aussi une métaphore de la situation à laquelle se bute la nouvelle arrivante dans la découverte du nouveau pays.



Figure 15 : *Mosquée-Église* de Mélissa Simard et Sepideh Shokri-Poori, performance, Québec, 27 juillet 2015, photo : Claudia Blouin.

En Iran, les femmes ont perdu, depuis la Révolution islamique de 1979, certains droits qui leur permettaient de paraître en liberté dans l'espace public. Ainsi, l'un des exemples est l'interdiction de chanter en solo en présence d'hommes. Rappelons aussi que pendant plusieurs siècles il a été interdit aux femmes de chanter dans les églises chrétiennes, pour

cause de la « diabolisation de l'exercice féminin de la musique³¹⁵ ». À travers ces deux visions, la femme qui chante, celle qui fait résonner sa voix, est profane. La voix, moteur d'expression, qui pour certaines personnes représente la sensualité féminine, est perçue comme un danger pour les autorités religieuses d'hier et d'aujourd'hui. La voix féminine, entre absence et présence causée par l'interdiction, peut donc faire frontière.

Nous avons choisi de parcourir l'espace entre les lieux à la manière d'un lent rituel, d'une lente procession. Nous voulions nous approprier des édifices symbolisant les cultes de nos deux cultures. Cependant, bien que les religions catholique et musulmane soient présentes dans nos sociétés d'origine respectives, nous demeurons en état de frontières face à celles-ci. Nous pourrions même dire que les systèmes religieux, comme les autres institutions de pouvoir hégémonique, ont contribué à travers les âges à une colonisation du corps de la femme.

Nous avons pensé la marche comme un discours corporel, un discours dans l'action, visant à rapprocher les deux religions dans leurs similarités et leurs différences, tout en gardant un point de vue critique sur ce qui concerne la misogynie. Nous avons pensé l'action comme une manière de rappeler la parenté entre le christianisme et l'islam, dans un contexte social difficile où s'installe au Québec la peur de l'Autre, l'immigrant, le Musulman. Un contexte où il est facile de faire frontière avec son semblable, de façonner des murs invisibles (culturels, politiques et sociaux) entre Soi et l'Autre. D'ailleurs en contraignant nos corps, nous avons évoqué l'impasse à laquelle peut se buter la communication interculturelle dans une société pleine de préjugés.

Dans l'Amérique de l'après 11 septembre 2001, la peur du terrorisme et la défense du territoire ont ouvert la porte à des discours visant une démonisation des cultures du Moyen-Orient. Plus récemment, au Québec, nous avons vu apparaître des discours emplis de

³¹⁵ Danielle Roster, *Les femmes et la création musicale : Les compositrices européennes du Moyen Âge au milieu du XXe siècle*, Paris, l'Harmattan, 1998, p. 13.

xénophobie³¹⁶, dans le cadre des débats sur la *Charte des valeurs*³¹⁷. Lors des élections fédérales de l'automne 2015, le débat sur le port du niqab à la séance d'assermentation des nouveaux citoyens a fait ressortir ces discours islamophobes. Une haine du musulman est apparue à travers certains médias de masse et les médias sociaux. Une frontière symbolique et identitaire entre le Québécois majoritaire (dit « de souche ») et le Québécois musulman a été tracée par différents commentaires désobligeants à l'égard de l'autre. Un débat houleux dans l'espace public sur le port du voile lors des scrutins a obligé l'Assemblée nationale du Québec à adopter une motion anti-islamophobie le 1^{er} octobre 2015³¹⁸.



Figure 16 : Mosquée-Église de Mélissa Simard et Sepideh Shokri-Poori, performance, Québec, 27 juillet 2015, photo : Claudia Blouin.

³¹⁶ La Presse canadienne, « Une manifestation contre la charte des valeurs prévue samedi à Montréal », *Le Devoir*, [en ligne], 12 septembre 2013, <http://www.ledevoir.com/politique/quebec/387302/une-manifestation-contre-la-charte-des-valeurs-prevue-samedi-a-montreal>, page consultée le 15 octobre 2015.

³¹⁷ Gouvernement du Québec, « Charte des valeurs québécoises : une affirmation de qui nous voulons être », *Secrétariat à l'information et à la réforme des institutions démocratiques*, [En ligne], 7 novembre 2013, <http://www.institutions-democratiques.gouv.qc.ca/laicite-identite/communiqués/2013/2013-11-07.htm>, page consultée le 15 octobre 2015.

³¹⁸ Martine Biron, « L'Assemblée nationale adopte à l'unanimité une motion condamnant l'islamophobie », *Ici Radio-Canada*, [En ligne], 1^{er} octobre 2015, <http://ici.radio-canada.ca/nouvelles/politique/2015/09/30/003-david-solidaire-niqab-motion-appel-calme.shtml>, page consultée le 3 octobre 2015.

Lors de notre performance, nous avons marché lentement sur le trottoir de la rue Marie-de-l'Incarnation pour nous rendre jusqu'à la mosquée. Nous avançons lentement pour bien prendre le temps d'arpenter l'espace public, pour que l'une puisse traduire les dangers pour l'autre. Arrivées devant la mosquée, nous avons monté quelques marches pour nous retrouver devant la porte. Nous y avons déposé un petit bouquet de roses, à la manière d'une offrande. Ainsi, nous avons investi le seuil de la mosquée, cet espace transitoire entre l'espace ouvert et l'espace fermé : l'espace public et l'espace sacré (lieu de culte restreint). Un homme nous observait de l'intérieur de la mosquée, en habit de prières. Il a filmé notre action. Notre photographe a aussi réussi à faire son portrait, même s'il se tenait de l'autre côté de la porte. Une frontière de verre est demeurée entre nous et cet homme, comme la frontière des discours entre notre condition féminine et son traitement médiatique dans le monde.

Dans le cadre de notre action performative, les roses offertes et disposées sur le seuil pourraient être symbole d'une offrande aux grandes déesses de la féminité des cultures traditionnelles polythéistes, à l'instar de la déesse Yemanjá de la mythologie yoruba, déesse dont « les objets de prédilection sont certains aliments, des parfums et des fleurs³¹⁹ ». C'est la déesse de la fertilité ainsi que la protectrice des femmes au Brésil³²⁰. Par la disposition de roses sur le pas de la porte de la mosquée, nous avons en quelque sorte symbolisé le pouvoir des rituels invocateurs à guider les femmes soumises à la violence à travers le monde, particulièrement la violence de l'hégémonie masculine de certaines religions.

L'action peut aussi être considérée comme une sorte de discours universel sur la condition féminine à travers le monde et les âges. À juste titre, certains pourraient y voir une référence à la femme maudite des mythologies occidentales, à l'instar de Phèdre, Antigone ou Lilith. Dans ces récits, la femme fait frontière en résistant à l'*ethos* dominant.

³¹⁹ Mikelle Smith Omari-Tukara, *Manipulating the Sacred: Yoruba Ritual and Resistance in Brazilian Candomblé*, Wayne State University, Detroit, 2005, p. 84.

³²⁰ Pays auquel je suis attachée symboliquement puisqu'il constitue mon premier « voyage » international et que j'y ai vécu des moments forts du début de mon âge adulte, au début des années 2000. Je m'adonne aussi depuis près de sept ans à la pratique de la danse samba et de danses afro-brésiliennes.

Cette expérience performative m'a éveillée sur le potentiel de l'action physique et de la communication non verbale comme moyen de contrer les frontières des cultures (langages). Ainsi, deux performeuses se retrouvent en situation de liminalité corporelle, où d'autres repères doivent s'établir pour parcourir le lieu et s'orienter. La frontière des sens et la frontière du territoire s'additionnent pour démontrer la complexité du rapport entre l'être humain et son espace urbain. Le non-lieu, cet espace public informe et sans mémoire, s'emplit de significations par l'action performative et la coopération entre les corps. Le non-lieu, espace du passage et de l'absence, se transforme alors en lieu, endroit de présence. Dans une société québécoise où la vision de l'interculturalisme est sans cesse en redéfinition et où les frontières entre les citoyens de différentes cultures semblent s'agrandir, des rituels de rapprochements collectifs entre les cultures pourraient devenir une solution pour pallier les écarts symboliques.

4.4 Conclusion : retour sur les projets de recherche-crédation

Le chapitre 4 avait pour objectif un retour détaillé sur les projets de recherche-crédation, ainsi que sur les stratégies ayant permis de couvrir de manière exploratoire et performative les notions de frontières sociales et d'espace public. J'ai choisi de plonger dans la quotidienneté des corps-frontières de certaines personnes, dont celles vivant avec un handicap visuel et certaines femmes issues de l'immigration.

Les deux premiers projets de création tenaient compte de l'esthétique relationnelle, plus précisément de la relation avec la population comme matériau créatif et prétexte à la création artistique. Dans le premier projet, ayant comme idée celle d'une sorte de tour guidé de la ville par une personne présentant une déficience visuelle, la diffusion finale a pris la forme d'une œuvre radiophonique lancée sur les ondes. Pour la seconde création avec les femmes et leur robe, l'œuvre finale a été présentée sous la forme d'une installation vidéo et d'un tableau vivant fait de femmes, précédée d'une performance (dérive) réalisée par moi-

même en solo³²¹. Dans la troisième création, *Mosquée-Église*, la rencontre entre deux sensibilités, deux cultures fut aussi à l'honneur. En conceptualisant une autre manière d'explorer le territoire, les corps ont matérialisé la poétique de la rencontre interculturelle.

Un point commun relie les projets *Minorité invisible* et *Ma robe et le vent* : il s'agit d'intégrer les récits et la mémoire du corps-frontière dans la création performative. Dans les deux projets, le corps et sa réalité sont présentés en premier lieu par le témoignage de personnes touchées par les frontières sociales ou corporelles. La première fonction de ces créations performatives est donc une fonction communicationnelle, qui vise à informer la population et les institutions dictant la norme de la manière de vivre au quotidien le territoire pour des personnes qui vivent au sein de leur communauté tout en étant sur la frontière entre l'intégration et l'évitement.

À travers les deux premiers projets de création, je me suis intéressée au pouvoir performatif de la voix humaine racontant le territoire réel et imaginaire. Dans le projet *Ma robe et le vent*, la voix et le récit qu'elle tient entrent dans une fonction narrative, alors que la voix dans le projet *Minorité invisible* remplit la fonction de matérialisation du corps sonore à travers les images sonores (image-son)³²². Dans la troisième création, le corps-frontière est exacerbé par des bandages, faisant office de frontière symbolique. Les dispositifs qui bloquent la vue ou la parole des performeuses contribuent à questionner la place des femmes dans l'espace public et l'état d'oppression subi par le corps féminin au quotidien.

4.4.1 *Minorité invisible* : retour sur les parcours et rencontres

Un fait intéressant est à retenir sur les deux premiers parcours que nous avons effectués est la différence de vécu et de corporalité entre les participants détenant une frontière corporelle pourtant similaire. Non seulement le handicap visuel et la façon de le vivre ne

³²¹ Ce projet a aussi fait l'objet d'une médiation artistique lors de la diffusion, assurée par l'équipe du Musée du Bas-Saint-Laurent. Les impressions du public ont donc été compilées à l'aide d'un questionnaire.

³²² J'ai abordé cette notion dans le chapitre 2 : 2.4.3 Espionner l'espace : marcher, écouter, créer, raconter, à travers le principe de l'image-son tel que vu par François Bayle (1994) et la déterritorialisation sonore.

sont pas les mêmes, mais la situation sociale des individus était diamétralement opposée : notre premier guide vivait seul dans une coopérative d'habitation au cœur du quartier Hochelaga et travaillait pour un organisme communautaire. Socialement engagé et très actif, ses principaux bonheurs étaient le ski alpin et la musique. Notre second guide, cadre retraité d'une entreprise multinationale, avait une coquette maison à l'ouest de l'Île de Montréal et vivait avec son épouse. Une ville séparait les deux personnes, voire, un monde. Malgré tout, leur débrouillardise et leur manière de vivre le territoire furent pour les deux et pour nous (les *voyants*) tout aussi impressionnantes. Autre point marquant, les deux personnes guides ont toutes deux démontré comment elles entraient en interaction avec des passants. Elles leur ont demandé des choses, ce qui pour nous a renforcé la sensation d'incursion privilégiée dans le quotidien. Ces imprévus apportaient un certain défi dans le trajet et nous permettaient de mieux saisir la réalité vécue dans l'espace public par les personnes handicapées visuelles. De toute évidence, nous étions des témoins privilégiés d'un monde qui nous est normalement caché. Ce genre d'imprévus apportait un certain défi dans le trajet et nous permettait de mieux saisir la réalité vécue dans l'espace public par les personnes handicapées visuelles.

Pour la troisième personne, nous avons eu un rapport très formel avec elle, pour ne pas dire professionnel. René est président d'organisme de défense de droits des personnes aveugles. Si les deux premières personnes ont appris à vivre avec leur handicap et avec les frontières urbaines et sensibles, René est né avec la cécité. Il n'a donc jamais connu le monde des voyants. Pour lui, une marche à l'aveugle a toujours fait partie de son quotidien, depuis ses premiers pas d'enfant.

Pour Michel et Pierre, la réalité est différente, car ceux-ci ont perdu la vision accidentellement. L'absence d'une vision claire, ou carrément l'absence de vision, est arrivée dans leur vie comme un terrible imprévu et a bouleversé leurs actions quotidiennes ainsi que leur mobilité. Une cécité complète s'est imposée chez Pierre et René, alors que Michel vit une cécité quasi complète. Ils ont dû se réhabiliter pour pouvoir à nouveau se mouvoir et profiter de la vie quotidienne. Pour ces trois personnes, la frontière corporelle à vaincre a été immense et ils ont traversé l'envers du décor de cette liminalité. Se retrouver

aveugle du jour au lendemain et devoir se réadapter à son propre corps et à son environnement n'est pas une mince tâche et nécessite une longue période d'adaptation pour apprivoiser un nouveau corps.

Par le projet et les parcours que j'ai réalisés, j'ai pu constater que les manières de concevoir le territoire urbain et de concevoir les limites corporelles sont intimement liées. Il suffit de modifier les paramètres de mon corps pour que le rapport à la ville et à l'environnement change du tout au tout. Lorsque la corporalité change, le lieu où elle se déploie et avec qui elle entre en contact se ressent différemment. Ainsi, lors de mon expérience de personne guidée je suis devenue pour l'expérience complètement aveugle et j'ai pu constater les failles de mon corps sans vision.

4.4.2 *Ma robe et le vent* : liens symboliques territoriaux et nouvelle communauté

Le questionnaire postproduction de l'œuvre *Ma robe et le vent* a permis de saisir quelques réflexions et sentiments du public en ce qui concerne la thématique de la performance. Il a aussi été possible pour les répondants de s'exprimer sur la problématique sous-jacente à l'œuvre, celle des frontières que rencontrent les femmes immigrantes nouvellement arrivées sur le territoire québécois. Il est possible de noter que chez les répondants issus de l'immigration, les exemples concernant les frontières causées par le changement de pays ont été plus variés. À mon sens, le retour sur la conception de l'œuvre avec le public permettait de bien comprendre les différentes conceptions sociales et territoriales mises en jeu à travers la performance.

Au terme de cette expérience, je réalise que cette communication entre la région comme lieu d'immigration et moi-même, a fait évoluer ma conception de ma terre d'origine. Je dois avouer qu'au départ j'étais bien plus intéressée à établir un contact avec une population inconnue (ces femmes immigrantes) qu'avec la région de Rivière-du-Loup, une zone géographique peu exotique pour moi. Puis, en échangeant sur le projet et en me

faisant accueillir, voire accepter par l'agente d'immigration du CLD et par les femmes sur le territoire, j'ai senti que je devenais partie prenante d'une communauté. Je me suis permis de redécouvrir une partie de mon territoire natal de manière complètement différente. Ainsi, par la dérive et par les yeux et la voix des femmes immigrantes élaborant le récit de leur arrivée, j'ai refaçonné mon propre récit intérieur. Comme dans la « poétique de la relation au territoire » d'Édouard Glissant³²³, j'ai compris que la conception de son environnement est quelque chose qui évolue, qui pousse tel un rhizome, se créolise. La mémoire personnelle de l'individu est étroitement liée aux rencontres qui se produisent sur le territoire. Ces rencontres, lorsqu'elles sont le fait de communautés, viennent à leur tour changer l'espace public et la conception sociale. Ce sont ces petits moments, où foisonnent les nouvelles relations au territoire, qui s'inscrivent dans la grande histoire de la société. Ces moments (espace-temps partagé) peuvent transformer les frontières individuelles et collectives.

Le non-jeu de la performance utilise des objets pour leur sens en mouvement (nomade), un sens qui se crée. Et ce, à l'inverse du théâtre où l'objet est conventionnel et dont la symbolique serait déjà construite, voire répétée et intégrée, par l'élaboration préalable de la mise en scène. L'action que je souhaitais réaliser de prime abord dans la performance était simple : le transport de valises lourdes sur plusieurs mètres. Je ne savais pas comment évoluerait cette action, comment réagirait le public, ou comment j'arriverais à terminer le trajet avec une telle contrainte physique. J'avais aussi considéré l'échec comme une éventualité, advenant que mes bras me lâchent ou que j'attrape un coup de chaleur. Je n'avais pas prévu qu'un homme insisterait pour m'aider et que nous discuterions ensemble pendant un court moment. Tous ces éléments ont fait en sorte que j'ai acquis des sens et des sensations qui m'étaient inconnus avant de les réaliser. Je ressens encore le mal dans les bras lorsque je me remémore ces valises. Cela m'a aussi fait réfléchir sur le poids des émotions que l'on porte en soi au quotidien : les craintes, les espoirs, les angoisses. La discussion avec le public sur l'œuvre et le recueil des impressions via le questionnaire ont permis aussi de comprendre plusieurs symboliques qui ont été intégrées par le public, bien

³²³ Édouard Glissant, *Introduction à une Poétique du Divers*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1995, p. 25

malgré moi. À cet égard, le public a aussi aidé à faire évoluer l'œuvre et à saisir des nuances propres à son imaginaire et sa réalité. Cette proximité spatiale que permet la performance n'est habituellement pas présente au théâtre et dans le monde de l'œuvre plus *spectaculaire*. Le temps et l'espace partagés entre le performeur et le public font en sorte que les deux changent ensemble la signification et la disposition de l'œuvre. Par l'entremise de l'évènement, le territoire réel et la mémoire collective changent et évoluent. La performance est un processus qui s'inscrit dans une grande histoire de l'artiste : elle n'est jamais complètement achevée.

4.4.3 Mosquée-Église : tisser des liens symboliques entre les corps

La performance *Mosquée-Église* relève du corps paroles de deux performeuses. Elle relate l'expérience en train de se faire, la marche et la rencontre de deux cultures représentées par ces femmes. Dans cette performance, le « corps-parole » féminin se transmet à travers l'action. Ainsi, les corps des performeuses témoignent poétiquement de la condition féminine à travers le monde. En tant que corps documentaires, les deux corporalités performatives évoquent aussi leur propre rencontre comme individus et comme entités politiques (citoyennes) : la dérive qu'elles amorcent ensemble est un acte de communication interculturel comme un acte de résistance féministe.

Dans cette performance, la mémoire est en construction : l'action performative construit un discours continu et une parole qui se forge à même l'espace public. La parole des performeuses est un geste poétique qui se déroule en direct, traçant ainsi des liens avec le territoire symbolique où elle se déroule. Par conséquent, en arpentant la distance qui sépare deux institutions religieuses (la mosquée et l'église) la performance bâtit aussi un discours interculturel.

Par cette dérive, les corps provoquent une appropriation féminine de l'espace public, un espace qui peut être dangereux. Ainsi, certains secteurs de la ville et certains moments du jour riment parfois avec insécurité pour les femmes. Certaines femmes affirment ne pas se

sentir à l'aise d'arpenter la ville à tout moment du jour et de la nuit. Cette menace est réelle au point que certaines villes, à l'instar de Montréal³²⁴, proposent des journées d'étude afin de comprendre les impacts de l'urbanisme sur la sécurité des femmes. En ce sens, l'espace privé n'est pas le seul lieu où la violence envers les femmes peut surgir, puisque l'espace public est aussi un lieu où certains gestes dégradants et violents peuvent être commis.

Il est impossible de savoir si les multiples regards étonnés, rencontrés lors de la performance, étaient les fruits de notre simple condition féminine s'appropriant l'espace. Quoi qu'il en soit, il était possible de constater que les corps poétiques et leurs accessoires symboliques de la condition féminine (p. ex. roses ou bandages) ont fait réagir et suscité quelques questionnements. Par ailleurs, les gestes qui reliaient ces deux corps étaient aussi très symboliques : contact avec la main de l'autre, coopération pour combler le manque d'un des sens (vue ou parole).

³²⁴ Ville de Montréal, *Pour un environnement urbain sécuritaire*, [En ligne], http://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/page/femmes_ville_fr/media/documents/Guide_formateurs_environment_urbain_securitaire.pdf, page consultée le 8 novembre 2016.

5. SYNTHÈSE DE LA RECHERCHE-CRÉATION – À LA DÉCOUVERTE DE LA LIMINALITÉ ET DE LA REPRÉSENTATION ALTERNATIVE DU CORPS

Selon la vision de Georg Simmel sur les frontières sociales, qui fut abordée dans le cadre théorique du chapitre 1 de ce projet doctoral³²⁵, la frontière n'est donc pas qu'un objet géographique : frontière est d'abord et avant tout une conception sociétale, un élément pouvant et devant être représenté à l'échelle humaine, au sein de nos structures territoriales. La frontière est aussi créée par la représentation sociale négative, la violence symbolique et elle se manifeste de manière micropolitique, au sein de notre quotidien, de nos communautés.

Plusieurs valeurs aspectuelles de la frontière ont été mises en évidence dans le cadre de cette thèse. Ces frontières sont d'abord et avant tout des *lignes* invisibles juchant notre quotidien et des mécanismes de pouvoir et de discours articulant les rapports sociaux. Comme je l'ai exprimé dans le cadre conceptuel, j'ai intégré les notions de frontières sociales, celles qui servent à contrôler les corps et leurs trajectoires au quotidien. Je m'intéressais au discours de ces corps qui partagent pourtant un espace commun, mais dont les relations sociales sont effritées. Les rapports entre les corps, qui par leur statut social peuvent devenir des éléments perturbateurs, deviennent marqués par des formalités et des conventions dans un processus « d'évitement ritualisé³²⁶ », pour reprendre cette notion chère à David Le Breton, que j'aborde dès le chapitre 1.

Pour ma recherche-crédation, l'objectif premier était de révéler les discours critiques et poétiques en réalisant une expression performative du corps-frontière dans l'espace public. Par différents laboratoires, j'ai pu expérimenter et ensuite observer les éléments de

³²⁵ Pour revoir cette notion de frontière sociale, il faut aller au chapitre 1, à la section 1.4.1 Cadre conceptuel : Les frontières sociales.

³²⁶ Cette notion de David Le Breton (1990) est définie dans le chapitre 1, à la section 1.4.2.4 L'évitement ritualisé.

liminalité propres au corps-frontière en pérégrination, dans un terrain particulier – l’espace de la ville – où les corps sont marqués par leur statut et par diverses frontières sociales. Cet espace où avaient lieu les laboratoires en est donc un où le corps est restreint, où la liberté d’action est souvent limitée.

Dans le cadre de mes laboratoires, la poésie des corps s’est écrite en me soumettant moi-même au contact de la frontière : en investiguant et en rencontrant des gens, en souhaitant devenir un témoin de la contrainte physique ou sociale et en cheminant dans l’espace public pour rendre compte et exposer certaines limitations. Par ces actions, j’ai pu inscrire mon récit et, d’abord et avant tout, le récit de mes concitoyens marqués par la frontière dans l’espace public. J’ai établi différents modes d’action performatifs pour partager un discours symbolique sur la frontière, entre autres en permettant à mon corps de tester des limitations par la performance, en prenant certains risques, en modifiant mes sens ou ma mobilité corporelle. Ainsi, à l’instar de certains performeurs qui interprètent corporellement le passé de la personne opprimée, les laboratoires de ce projet doctoral voulaient rendre visible par le biais des corps une vision symbolique de la frontière. Comme médiatrice et performeuse, j’ai interprété la frontière vécue par l’Autre pour ensuite exprimer ma vision poétique, en soi, un contre-discours sur les limitations sociales. Telle que je la conçois, la performance du corps-frontière qui prend place dans l’espace public est essentiellement corpopoétique³²⁷, puisqu’elle réalise et active physiquement une métaphore de la liminalité.

La création corpopoétique est donc une manière de présenter le corps comme matériau poétique et performatif. Le corps en action compose son discours, sa poétique, il fait voyager une parole corporelle dans l’espace, le temps et l’image. La poétique du corps va au-delà de la simple représentation, elle permet au corps d’exister autrement dans son espace, de devenir une entité communicative, à travers le mouvement et l’action, une réalité intrinsèque à son statut social. L’intervention artistique du corps et son intention poétique font apparaître une parole symbolique et un discours critique sur l’identité, ce

³²⁷ Le concept de corpopoétique est décliné comme approche à la création à la section 1.4. Cadre conceptuel et théorique.

discours qui se développe à travers l'œuvre et communique différentes significations aux individus témoins. La corpopoétique se disperse et se révèle par le corps performatif de l'artiste qui, en se soumettant au regard sociétal, imbrique automatiquement et sans artifices plusieurs signifiants, plusieurs éléments discursifs qui s'illustrent par le geste même.

L'objectif de bâtir une poésie du corps-frontière a pris forme par le déploiement de mes diverses actions corporelles performatives. En utilisant mon corps comme médium principal, j'ai amorcé une action communicationnelle avec les territoires frontaliers (les non-lieux) et surtout avec ces sociétés pour qui les non-lieux sont des lieux quotidiens. Mon corps est entré en contact avec d'autres corps pour ressentir la liminalité et bâtir une corpopoétique de la frontière. Le sens symbolique s'est déployé par la mise en performance de mon propre corps exprimant la réalité liminale présente au sein de la société québécoise (par exemple dans les performances *Minorité invisible* et la performance *Ma robe et le vent* relatées dans le chapitre 4). Le discours s'est transmis par action pour rendre compte de manière poétique et performative des témoignages ou des fragments de discours, issus de rencontres et de processus de médiation avec des sociétés minoritaires avec qui je partage mon milieu de vie.

Les laboratoires ont tenté de comprendre le statut du corps, d'en retenir certains éléments de discours et de tracer les marques territoriales du corps-frontière : par des empreintes verbales, gestuelles, physiques, etc³²⁸. Au terme de la recherche, je considère que le corps transfrontalier se dévoile temporairement, comme un corps-frontière devenu poétique (corpopoétique) transfrontalier : un élément de discours éphémère via la médiation artistique que permet la performance. Ce corps liminal devenu corpopoétique et transfrontalier se révèle en trois temps : de manière géographique (géopoétique), de manière sociale (sociopoétique) et de manière médiatique/ communicationnelle (poésie médiatique).

³²⁸ La notion « d'empreinte » a été introduite au Chapitre 2 et elle réfère à un concept élaboré par Didi-Huberman (2008). Voir la section 2.4.4 Performance déambulatoire : détourner le territoire par le son du récit.

5.1 La géopoétique

La géopoétique est une façon de penser autrement, soit poétiquement ou artistiquement, la géographie : plus particulièrement en tenant compte des limites « invisibles » du territoire et des éléments humains qui l'habitent et l'investissent ainsi que leurs trajectoires, Kenneth White définit ainsi la géopoétique :

Une tentative de renouveler la culture, de créer un nouvel espace culturel, en revenant à la base sur laquelle nous essayons de vivre, la Terre même. Il s'agit d'établir avec ce « fonds » le rapport le plus sensible, le plus intelligent, le plus subtil possible. Ensuite, de trouver le langage de ce rapport. Trois étapes donc : contact, approfondissement et amplification, expression. La géopoétique ouvre un champ nouveau dans les sciences, dans la philosophie, dans la littérature et les arts plastiques. Elle vise en fait à un nouveau « grand champ » général, au-delà des cloisonnements établis³²⁹.

Dans cette optique, la traversée géographique, cette action d'arpenter le monde, sert à une appréhension poétique des lieux. L'espace est non seulement parcouru par le corps, mais il est aussi observé pour nourrir une composition, une métaphorisation d'un sens particulier ressenti par le sujet (ici, moi-même comme performeuse). Cette poétisation est exprimée au sein de la composition d'une œuvre par la référence à des lieux connus qui se transforment en figures symboliques, en images métaphoriques pour former un discours sur le territoire, voire un contre-discours sur les espaces et leur codification sociale.

Au sein de ma recherche-crédation sur l'espace urbain, l'approche était d'abord et avant tout celle d'une poétique s'adaptant au quotidien des gens vivant les frontières sociales : une manière de poétiser concrètement l'environnement social de la ville. Autrement dit, j'ai traversé la ville dans le but ultime de partager des symboliques avec les gens qui l'habitent et de poétiser leur réalité, leur rapport à leur territoire. En premier lieu, j'ai créé un contact sensible : un contact avec le milieu de vie par lequel des sensations sont dégagées, exprimées et partagées. Les discours artistiques sont ainsi déployés grâce à l'exploration spatiale de laquelle a émergé une poétisation corporelle bâtie par des impressions, des images mentales et des sensations trouvées à même l'espace. Dans une appréhension, une observation consciente, de notre environnement social, nous parvenons à détacher des fragments, des images poétiques. Je me suis donc vue comme une traductrice de la

³²⁹ Kenneth White, « Lexique géopoétique », *Poésie* 98, Octobre, n° 74, p. 17.

frontière, qui par une action furtive et éphémère, souhaitait faire voyager des images et des sensations de la marge vers le centre. Faire émerger des interstices d'une temporalité et d'une narration autre sur l'espace m'a permis d'imposer ma temporalité, mon imaginaire et de déjouer les fonctions marginalisantes d'un espace public dirigé par les tenants de la violence symbolique (gouvernements, forces de l'ordre, structures économiques, etc.).

Les laboratoires, notamment l'installation vidéo de *Ma robe et le vent* et la composition sonore de *Minorité invisible*, ont présenté un discours sur la frontière sous forme verbale et corporelle : des performances, des parcours, des montages audio faits de voix extraites des témoignages de ces sujets vivant les limitations sociales au quotidien. Leur parole est venue s'intégrer comme contre-discours, comme des événements performatifs et comme éléments d'une mémoire sensible en construction constante. Les expérimentations voulaient transformer les non-lieux, ces endroits aux passages accélérés et aux interactions futiles. Non pas en les transformant physiquement, mais en transperçant leur rigidité : en les faisant devenir de manière très spontanée et éphémère des lieux de relations et d'interactions sensibles. Ce contact avec l'espace commun visait à affirmer l'appartenance sensible de chacun avec l'espace et à modifier le statut du non-lieu en celui d'un lieu symbolique, un « lieu de mémoire³³⁰ », un lieu qui fait place aux référents de l'intime. Un lieu plus lent : où la communion symbolique de plusieurs intimités fait apparaître une sorte de rituel.

5.1.1 La psychogéographie

Au sein de ma recherche, l'aspect géopoétique allié à l'observation des sensations intérieures – la psychogéographie – a pris forme pour élaborer une action du corps-frontière sur un territoire qui lui est familier et qui, pour lui, est parfois synonyme de liminalité, de codification ou d'invisibilité sociale. En travaillant avec des populations liminales et parfois même des coproformeurs, j'ai essayé de faire communiquer différentes visions de l'espace commun codifié, exprimer en quelque sorte comment chaque humain

³³⁰ La notion de « lieu de mémoire » comme fondement identitaire collectif et fondement historique a été élaborée par Pierre Nora qui lui a consacré l'ouvrage suivant : *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard/Quarto, 1997.

peut révéler des souvenirs uniques et des conceptions différentes à partir d'un espace qui est pourtant le même.

La psychogéographie est en soi une manière de changer le rythme de l'espace et de réfléchir le monde. À la recherche d'une sorte de réaction chimique intérieure, le marcheur laisse agir le territoire sur le rythme interne de son corps sans le laisser modifier le rythme externe. La flânerie et le fait de sortir des trajectoires établies par la routine quotidienne peuvent être des moyens de repenser le territoire et d'y imbriquer une vision sensible, voire une poétique des sensations corporelles. Dévier des trajectoires imposées par le système capitaliste et par ses structures de pouvoir peut être un moyen de résister aux contraintes économiques, sociales et politiques qui accablent l'être humain d'aujourd'hui et détermine son corps, sa conscience, sa liberté. Dans la société actuelle, les corps sont contraints de bouger et d'aller plus vite pour ne pas déranger le cours du flux urbain, le rythme de la ville dirigé par l'économie, tel que le concevait Sandrine Le Corre dans l'article « Circulez! Il n'y a rien à voir : Régulation et perturbation des flux dans l'espace public »³³¹.

Dans le chapitre 2, j'avais entrevu comme prémisses théoriques et historiques différents moyens de transgression des normes spatiales qui peuvent s'effectuer simplement en dérogeant de la trajectoire dictée par les normes sociales. Ainsi, j'ai testé le contact avec le territoire et l'espace comme un moyen d'explorer autrement mon milieu de vie et les espaces urbains communs. J'ai conçu des démarches artistiques qui visent à apposer une poétisation à l'espace public par la performance, l'art furtif, la manœuvre.

En abordant dans le chapitre 2 (2.2.2.1 L'art performance comme trace de la mémoire individuelle et collective : Régina José Galindo ¿*Quién puede borrar las huellas?*) l'étude de l'action de Régina José Galindo, qui entre deux institutions guatémaltèques a tracé un chemin de sang, je voulais illustrer la manœuvre et l'interstice qu'elle crée dans le quotidien ouvrant la possibilité de rétablir une mémoire collective. J'ai aussi parlé de l'œuvre de Karen Elaine Spencer (2.3.1 Les rêves des marginaux : Karen Spencer et *Porteur de rêves*) dans le même chapitre, qui a laissé des écriteaux communiquant les rêves

³³¹ J'ai abordé les notions de Le Corre concernant les flux urbains à la [section 2.1.2](#) du chapitre 2.

à des endroits de la ville où se retrouvent normalement les corps des itinérants. Cette action s'opérait dans le but de changer l'espace public déshumanisé et froid, un territoire où le souci de l'autre et de sa réalité se fait de plus en plus rare. Afin de montrer un possible objectif de l'art furtif, j'ai également analysé mon expérience de détournement des avis d'expulsion d'immeuble, réalisée avec le projet *Avis public* (2.3.3.1 Collectif Avis public). Ces expériences artistiques ont comme dénominateur commun de donner un nouveau sens à l'espace commun. Par leur incursion dans un milieu de vie réglementé et codifié, dont l'occupation quotidienne est normée, ils apportent à la géographie une empreinte métaphorique via le discours des corps conscrits.

La marche peut-être un médium qui fait cheminer la poétique, une manière de conjuguer à ce monde effréné un sens plus intime, poétique et symbolique. En parlant d'une tribu aborigène d'Australie pour qui la marche est sacrée et sert à réaliser le monde, le cinéaste Bernard Émond nous dit que, pour cette communauté, l'arrêt de la marche signifie l'arrêt du monde³³². C'est en quelque sorte cette allégorie que j'ai matérialisée au long des projets et des explorations interdisciplinaires du volet création de notre projet. J'ai choisi la ville comme terrain poétique, comme espace au sens renouvelé par la rencontre et les récits. À cet égard, les témoignages qui ont façonné les œuvres relèvent de la manière de l'individu de percevoir sa propre expérience. Cet espace interne « psychopoétique » prend de l'ampleur et se diffuse par l'entremise de la déambulation, où le corps individuel parcourt un espace commun consciemment. Ces éléments font partie de l'expression cognitive, affective et sociale du réel, de la géographie : « Au-delà du paysage physique, esthétique, il y a le paysage mental, qui est en étroit rapport avec le premier (en fait, les deux s'interpénètrent)³³³ ».

Par exemple, lorsque le corps arpente le territoire dans la performance *Ma robe et le vent* pour symboliser le long trajet sinueux entourant l'immigration, ou encore, lorsque la ville est captée de manière auditive lors d'une marche à l'aveugle, il devient capteur des images internes. Il devient à l'affût des éléments symboliques : c'est ce qu'il tente de transmettre à

³³² Voir le chapitre 2, à la [section 2.1.1](#), qui aborde le film de Bernard Émond (1992).

³³³ Kenneth White, « Le chemin des crêtes », *Les chemins de l'écrit*, Gard Bez-et-Esparon Le Vigan, Éditions E et C, [1999] 2005, p. 43.

la suite de l'expérience. Le corps devient aussi vecteur de signalisation sensitive et de transmission dans la performance *Mosquée-Église*. Alors que deux corps de femmes viennent interagir avec le territoire et marquer de leur présence les bâtiments religieux et l'espace urbain entre les deux institutions aux charges symboliques (idéologiques) différentes, elles marquent le territoire et viennent connoter les lieux par leurs actions. Simplement en marchant et en apposant certains gestes précis, les corps disposent d'une charge symbolique qui affecte la manière de ressentir le monde. Au sein de la géographie se déploie, sous le pouvoir de l'action, un paysage mental : d'abord exprimé par les performeuses, puis communiqué aux passants, qui ont le choix de le ressentir ou de l'ignorer.

5.1.2 Territoires sensibles

La psychogéographie permet au sujet de s'approprier cet espace public soumis au temps social, aux codes sociaux, voire à la propriété individuelle. Dans mes expérimentations se déroulant sous le mode de la flânerie et de l'appropriation de l'espace, mon corps en exploration occupe l'espace public pour réaliser une quête qui m'est propre parce qu'elle se rapporte à mon univers affectif et émotionnel. Les approches artistiques que je privilégie ont en commun de chercher à changer le statut du lieu par le biais du corps en dérive ou par la manipulation d'objets. Comme je l'ai exprimé dans le deuxième chapitre – notamment par la performance, l'art furtif et la manœuvre –, contribuent ainsi à détourner l'espace commun contrôlé par le temps social imposé et à lui assigner une dimension poétique, qui est sensible, intime et imaginaire.

Le corps qui s'approprie l'espace commun sous son propre temps, voire sa propre poésie, ne s'établit plus comme un corps exclu au sein d'un temps social régulé. Il n'est plus un corps qui erre à la recherche de son statut et qui doit négocier sa légitimité sociale. En vivant librement son rapport à l'espace, ce corps occupe désormais son propre temps à l'exploration non commune de la géographie, à l'inscription d'une pensée symbolique intime et personnelle dans un espace public qualifié de non-lieu. Le corps choisit d'agir en

dehors d'un temps social dirigé par l'économie, de se positionner en marge d'une temporalité imposée. Il embrasse ainsi la non-conformité temporelle et économique et fait de son état de frontière une attitude anticonformiste assumée et poétisée, dans laquelle il prend la liberté de déployer son propre rythme en toute conscience, comme expression du soi dans l'espace public.

Par le fait même, le corps qui bouge et affirme son existence dans l'espace urbain cherche une forme d'actualisation/ réactualisation de la mémoire collective, en diffusant d'abord la mémoire personnelle : celle issue de l'intime. Le récit du corps qui se révèle dans l'espace public contribue à bâtir cette nouvelle narration sociale, en dehors d'une hégémonie symbolique accaparée par les frontières sociales. Au fil de mes créations, à partir des non-lieux, soit des lieux de transition dépourvus d'une véritable culture relationnelle³³⁴, l'action performative a réussi à récupérer, du moins en partie, une mémoire collective faisant place au vécu et à l'émotion de la personne : l'individu derrière les murs de la ville. Ainsi, plusieurs projets que je préconise impliquent un dialogue avec le territoire, tels que les actions *Mosquée et Église*, ou encore la marche performative (en tant que *déambulation*) précédant la création *Ma robe et le vent*, ont impliqué un corps en mouvement autoreprésenté à travers le territoire : un corps qui refuse l'inertie des monuments et des bâtiments pour partager sa sensibilité, son identité, une histoire issue de son intimité.

Au cours des laboratoires de création de ma thèse, j'ai marché en compagnie de différentes personnes pour déloger de leurs récits et de leurs vécus une poésie du quotidien, une poésie transfrontalière transperçant les frontières sociales. Ces gens qui m'ont accompagnée au sein de mes créations m'ont permis de parcourir et de cartographier mentalement et de manière sensible les frontières sociales qui marquent le territoire de nos quotidiens respectifs. J'ai pu ainsi délimiter des territoires (ceux de la frontière religieuse et de l'altérité) et j'ai découvert un espace-temps à échelle humaine, c'est-à-dire, qui relève de la médiation interpersonnelle et qui donne place à la réalité et la pensée intime et la voix de

³³⁴ Mes performances se sont consacrées à investir par certaines interventions artistiques certains non-lieux qui sont dépourvus de relations sociales prolongées, au quotidien. Pour une définition complète de ce thème, revoir la définition de non-lieu selon Marc Augé (1992), à la [section 1.4.2.1](#). Ainsi, les rues et les différents espaces de la ville ont été investis par différentes actions performatives et par de nouvelles relations entre une artiste et ses habitants.

l'Autre. La géopoétique m'est apparue comme une manière d'entrevoir les non-lieux par la marche et d'y faire de nouvelles liaisons sensibles inscrites dans le corps, la mémoire et l'imaginaire. À partir de ces fondements affectifs renouvelés vis-à-vis de l'espace commun, les sensations, les temporalités et les mouvements ont été partagés.

Par le projet réalisé avec les personnes aveugles et malvoyantes, nous avons – l'équipe de création et moi-même – fait fi du rythme du monde extérieur, ce rythme bouillonnant et inarrêtable, pour nous acclimater au rythme interne du sujet. Nous nous sommes déplacés en suivant les personnes pas à pas, en dérivant au rythme de leur voix. C'est cette temporalité corporelle liminale que j'ai choisi d'explorer et de suivre afin d'avoir accès à ce temps d'introspection et de communication émotionnelle avec l'espace urbain. Le monde extérieur demeure tout de même présent dans le montage sonore, mais il n'existe que par l'intermédiaire du corps de la personne malvoyante ou aveugle qui se déplace et qui vit la trajectoire qui lui est particulière au sein de son espace quotidien. Le temps de la performance repose ici sur la corporéité, il devient le temps intime de la personne vivant le handicap visuel. La temporalité transmise par l'audio de la performance est celle de la confiance, une balade sonore au rythme de la dérive. La voix de la personne permet de s'attarder sur les significations des lieux et leur mémoire. Cette voix établit de nouvelles perspectives. Elle relate des émotions et des moments de vie qui autrement seraient restés de l'ordre de l'intimité, de l'expérience invisible de la sphère privée. D'un lieu fermé, que l'on ne peut voir qu'en surface, apparaît un lieu connoté, ouvert symboliquement par la force discursive de l'action.

Une expérience psychogéographique est aussi survenue lors de la création de *Ma robe et le vent*. Le corps entravé par de nombreux bagages, je n'ai pu arpenter les rues de manière efficace et rapide. J'ai eu le temps de songer, d'observer les gens, de me sentir observée ou de ressentir d'autres sensations encore. Le regard des passants sur moi, certains commentaires ou l'effet de surprise des gens, visibles par leurs signes non verbaux m'ont inspiré des sensations positives et négatives. Parcourir le territoire d'une ville de manière aussi particulière a laissé au sein de mon esprit et de mon corps sensible des effets

émotionnels réveillant certains affects³³⁵. J'ai pris le temps de m'auto-observer à travers mon cheminement, mon contact avec le territoire. Le mouvement altéré dans cette performance fut un prétexte à la psychogéographie, à l'exploration sensible de l'espace et de ses effets sur ma conscience, mon imaginaire, mon expérience de vie. Cela montre à quel point la volonté et le phénomène de briser la frontière peuvent aussi se manifester en se laissant surprendre par la lenteur : en se donnant le temps de sentir les réalités quotidiennes qui se présentent au sujet dans l'expérience, celles auxquelles nous n'avons pas accès puisqu'elles ne font pas partie de notre réalité corporelle propre. La prise de contact sensible avec le territoire que permet la géopoétique a ouvert la voie au développement d'une vision plus humaniste de la géographie. La quête d'images interne intégrée à ma démarche artistique s'est forgée par la rencontre sensible avec le territoire et par l'expression du sens relié à chaque lieu.

L'élément déclencheur de ma création fut certes les frontières sociales et, plus spécifiquement, celles présentes dans mon milieu de vie et celles propres aux personnes touchées par la liminalité. Par un processus de création entourant ces expressions de la liminalité, j'ai mis en évidence à travers la performance un corps devenu un canal de poétisation. Par son mouvement, il a exprimé des fondements géographiques et sa vie sociale, économique, politique, culturelle. La marche, qui est au cœur de la démarche artistique entourant la poétique de la frontière, a permis de développer une alternative à une façon de voir et concevoir notre environnement. Cette approche des aspects inconnus de l'espace public a permis de parcourir les frontières sociales et de proposer leur matérialisation en discours-agi : une contre-narration issue de l'intime, qui se greffe temporairement au territoire pour en changer l'interprétation.

³³⁵ Notion puisée chez Spinoza par Deleuze, l'« affect » est une image affective, plus précisément une « affection-image », une image qui produit des résonances internes de « joie » ou de « haine ». Voir Gilles Deleuze, *Spinoza philosophie pratique*, Éditions de Minuit, 2003, p. 70.

5.1.3 Territoires-mémoires

En permettant à la parole déniée de s'affirmer par l'action, le corps-frontière révélé par la performance contribue à questionner son invisibilité et sa dépossession subies au sein de la société. Par le geste performatif, il incarne la frontière : il n'est plus seulement témoin ou victime de l'horreur sociale ayant cours au quotidien, il devient un lieu autre et prend forme par le discours poétique. L'idée que le corps-frontière devienne territoire transfrontalier, implique une communication sociale et de nouvelles connexions mémorielles, via une incarnation des faits de violence symbolique ressentis et vécus ensemble. Le discours performatif permet de contrer le non-lieu entourant la frontière et de traverser enfin librement celle-ci, contre le silence, l'absence de mémoire et l'absence de relation humaine prolongée.

Le corps-frontière comme territoire performatif investissant le territoire réel trace une cartographie mentale de la marge : il la montre et la déjoue. La performance instaure une trame narrative symbolique et poétique visant à déjouer le discours hégémonique du dominant et des préjugés qui l'entourent. Ainsi investi d'une sensibilité, d'une mémoire et d'un esprit critique, le non-lieu acquiert une signification alternative. Il devient *lieu* et même un lieu de mémoire collective.

Certaines initiatives artistiques présentées au sein de ma thèse font état d'œuvres où le corps opprimé parle de son expérience frontalière par l'intermédiaire d'un autre corps : celui de l'artiste. Dans ces cas, le corps de l'artiste performeur, en solidarité avec le corps-frontière, réalise un contre-discours performatif qui vise à détourner le discours de la culture dominante qui monopolise l'espace public. D'autres fois, l'artiste, lui-même membre d'une communauté subissant la violence symbolique (femmes, immigrants, homosexuels, peuples autochtones), choisit de marquer le territoire en prenant son corps comme vecteur de discours direct. Le corps-frontière performatif refuse la conformité : il devient événement divergent, marqué symboliquement pendant la performance, puis il devient lieu de mémoire après avoir marqué l'espace public de sa présence.

Dans des exemples de créations présentées au chapitre 2, notamment dans le cas de celles qui emploient la manœuvre, le corps de l'artiste infiltre le quotidien pour y laisser une empreinte, une trace qui s'installe dans l'espace public et en change la portée discursive. En ce sens, il appose au cœur de la ville des *particules* de discours qui servent à disperser symboliquement la parole de ces sujets soumis. Ces fragments parsèment l'espace public pour y intégrer une autre voix, une qui opère le contre-discours d'un corps-frontière. Il s'agit du corps-frontière qui refuse dorénavant de se soumettre vis-à-vis des frontières sociales (hiérarchisation sociale, déshumanisation, génocide, pouvoir politique). Ses actions sont établies de manière éphémère dans l'espace commun, donnant libre choix au passant de les voir ou même d'interagir avec lui.

La mémoire alternative que tente d'actualiser l'artiste dans l'espace public est présente dans la performance *Quien puede borrar las huellas* de la performeuse Régina José Galindo, présentée au chapitre 2. Ayant pour but de rappeler la mémoire teintée de sang du peuple guatémaltèque, celle que tentent de camoufler les institutions juridiques et politiques, Régina donne corps aux fantômes du passé et leur assigne ainsi le rôle de faits de mémoire collective. Son action composée de multiples pas de sang s'inscrit dans l'espace public tel un discours corporel, qui vient parler de cette histoire de douleur et d'oppression des corps-frontières indigènes tués lors du génocide. Les corps assassinés par la dictature militaire s'incarnent poétiquement à travers l'action de la performeuse. Les pas de l'artiste réécrivent symboliquement l'histoire du pays par le biais de la performance. Malgré le silence et l'absence de mots formels d'une action performative corporelle, le discours sur l'horreur politique est parfaitement traduit corporellement : il engendre des sensations fortes rappelant la douleur ressentie par un peuple. Le discours se présente telle une écriture directe sur le sol, sous la forme d'une empreinte corporelle qui marque ainsi l'espace public en tant que contre-discours à la fois historique et social. Il se compose avec chaque pas de l'artiste et tente de s'imprégner dans la conscience des concitoyens amnésiques : trompés par le discours des détenteurs du pouvoir. La performance peut contribuer à un éveil, pour que tous réalisent ainsi qu'ils risquent de réélire un meurtrier.

Puisqu'il s'inscrit dans l'histoire de la vie publique par la performance, le corps féminin violenté des performances de Fusco et Mendieta établit, lui aussi, un contre-discours face au pouvoir hégémonique incarné par le corps contraint par des cordes ou enfermé dans une pièce. Dans le cas de la performance de Mendieta, le corps fait frontière pour rendre explicites le pouvoir patriarcal et la culture du viol, qui menacent l'intégrité physique et morale des femmes. Chez Fusco, ce sont les abus de pouvoir du patronat et l'incapacité pour une femme d'acquiescer de meilleures conditions de travail qui sont mis en récit par la performance.

Le discours de la performance *Dolores 10h to 10h* démontre aussi, indirectement, les mauvais traitements auxquels sont soumis les ouvriers qui opèrent sur le territoire géopolitiquement particulier de la frontière internationale, où les normes juridiques et économiques ne s'appliquent pas. Cet espace frontalier États-Unis/ Mexique à la double identité (langue, nationalité, lois) représente un risque non seulement pour l'être humain en tant que travailleur (droits du travail), mais en général pour l'être humain en tant que tel (droits de la personne). La frontière est ici géopolitique, donc essentiellement territoriale, mais elle constitue aussi une frontière sociale et identitaire aux implications multiples. Cette zone frontalière a des conséquences sur les travailleurs venus du Sud, qui peuvent subir plusieurs formes d'exploitation par les multinationales. La frontière opprime la personne qui provient du Sud, victime d'injustices et de désavantages économiques. Ces gens qui viennent à la frontière géopolitique pour accéder à une meilleure vie font parfois face à des situations violentes et dangereuses dues au climat sociopolitique de la frontière, et se heurtent à une frontière fermée non seulement du point de vue spatial, mais aussi du point de vue politique, économique et culturel (discrimination ethnique, raciale, etc.). Les personnes opprimées et victimes de mauvais traitements dans ce territoire frontalier ne laissent pas leurs traces, dans le sens qu'elles n'arrivent pas à affirmer leur identité à cause de l'oppression économique. Elles disparaissent ou sont confinées au silence. La performance a donc cette possibilité de se constituer en fait de mémoire en montrant le climat social qui fait rage dans cet environnement à travers son action qui est en même temps une interprétation poétique, sinon une réaffirmation des faits.

5.1.4 Le territoire imaginaire

La liberté de mouvement et l'exploration auxquelles s'ouvrent la performance et les autres modes de création intervenant dans l'espace commun permettent également d'envisager un lieu imaginaire, de rêver le territoire. La géopoétique ouvre la voie à un alliage entre le territoire réel (fondement géographique) et le territoire imaginaire (fondement poétique). En parcourant les rues de son milieu de vie et en imaginant puis en rêvant des actions potentielles, le corps-frontière réécrit le monde qui l'entoure à partir des mondes sans frontières qu'il visualise en pensée. La parole qui déploie sa vision symbolique du monde part de l'imaginaire et de l'intériorité du sujet.

J'ai abordé, dès la section 1.4 de cette thèse, le rapport dialectique à la norme souhaitée par le corps-frontière qui laisse des traces sur le territoire. J'ai évoqué également par cette prémisse à la création la notion de l'écriture des mondes d'André-Frédéric Hoyaux, que partagent le mouvement de la chair (corps physique) et le mouvement du corps poétique (imaginaire). À travers les créations *Minorité invisible*, *Ma robe et le vent* ou *Mosquée-Église* plusieurs espaces-temps, plusieurs éléments de territorialité et de temporalité sont venus se lier et se rencontrer au fil des expérimentations. Entre territoire réel et territoire imaginaire, la performance permet de faire dialoguer plusieurs visions de l'espace sociopolitique et permet une incursion vers l'intériorité (la pensée et les sentiments) de tout un chacun. Ces rapprochements symboliques – entre territoire réel et territoire poétique – se sont opérés entre le pays natal de la femme issue de l'immigration et le territoire d'accueil dans *Ma robe et le vent*, ou encore la mise en parallèle corpopoétique entre ces différents espaces et corps sociaux marqués par les religions musulmane et catholique des espaces natifs des deux performeuses (femmes iranienne et québécoise) impliquées dans *Mosquée-Église*.

Le territoire imaginaire n'est pas en opposition au territoire réel ; il se crée à partir des liens sensibles, au fil du périple du corps performatif : un corps symbolique qui renvoie à une autre réalité, cette fois-ci celle de la sphère privée (monde intime). La création géopoétique et corpopoétique se forge donc en établissant un lien entre territoires et la corporalité et

ouvre la porte vers l'imaginaire, un *ailleurs* non-limité : la corporéité transfrontalière d'un territoire poétique. Territoire utopique sans frontière, il permet à la pensée de se réaliser et d'accomplir la quête identitaire. L'identité vue comme *trouble* sur le territoire réel, soumise aux frontières, peut rejeter la contrainte par l'expression de la sensibilité qui propose au regardeur un corps poétique assumé et non pas un corps marqué ou soumis aux pressions sociales.

5.2 Poétisation du corps social : sociopoétique

Dans le corpus des performances étudiées dans cette thèse, le discours sociopolitique devient poétique alors que la corporalité du sujet témoigne à travers des signes et des images de l'expérience de la liminalité. La frontière sociale se concrétise à travers le voyage vers l'inconnu : la médiation corporelle entre les personnes touchées par la frontière, l'artiste et les spectateurs. La propriété sociopoétique des œuvres discutées dans cette thèse se retrouve dans les mécanismes qui permettent de *faire voir* et de métaphoriser les *stigmas* sociaux dont est marqué le corps-frontière (revoir notion de Goffman page45). C'est donc en établissant une poétisation du corps social marginalisé, en impliquant les corps stigmatisés et en faisant communiquer la parole de la marge vers le centre que les actions performatives faites de discours communs composent des interactions sociopoétiques.

Plus précisément, la sociopoétique relève de « l'étude de l'inscription dans l'écriture des représentations et de l'imaginaire de l'interaction sociale³³⁶ ». Cette tendance propre à une écriture littéraire a été dénotée de manière corporelle et performative dans le cadre de ma thèse. La marche à l'intérieur d'un territoire, la psychogéographie et la géopoétique sont certes des éléments essentiels à mon mode de création, mais cette exploration aurait été incomplète sans les rencontres (dans le cadre de deux de mes laboratoires avec les

³³⁶ Alain Montandon, « Sociopoétique de la promenade », Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2000, p. 8.

personnes malvoyantes, les femmes immigrantes ou une collègue performeuse issue de l'immigration) et, surtout, sans la construction d'une perspective de certaines étapes de création collective que sous-tendaient les projets.

De ce fait, les problématiques sociales entourant les frontières et leurs impacts sur différentes sociétés minoritaires sont les prétextes des créations. La recherche visait, à travers les laboratoires et la contextualisation théorique qui s'en est suivie, à inscrire le phénomène de la performance dans un acte de responsabilisation politique et historique. Et ce, particulièrement en laissant s'exprimer et en faisant s'exprimer de lui-même le potentiel sociopoétique du corps-frontière, le laissant témoigner sur notre milieu de vie, puis en laissant s'exprimer cette matière poétique à travers la parole issue des microsociétés qui nous entourent.

Dans le cadre de mes explorations, les interactions sociales avec des corps-frontières ont été nécessaires afin de mieux comprendre et de corporaliser les limitations présentes dans la société québécoise, ma société, mon milieu de vie. La sociopoétique impliquait l'inclusion des corps marginalisés que je côtoie au quotidien, plutôt que leur exclusion. En m'intéressant au dialogue avec des personnes ayant une situation sociale opposée à la mienne (notamment les femmes immigrantes ou les personnes visuellement handicapées), j'ai cherché à communiquer et échanger sur nos réalités. À travers cette découverte de l'Autre, je souhaitais bâtir un espace d'échange libéré de toutes contraintes économiques, culturelles, institutionnelles ou politiques – ou, du moins, un espace où diverses cultures, divers corps et consciences peuvent communiquer et collaborer dans un processus de médiation artistique et en nous laissant nous exprimer dans notre espace commun et dans la mise en commun de nos corps dans l'espace, sous le regard de la société.

5.2.1 Création de liens sociaux alternatifs

L'œuvre d'art qui intervient auprès de la population se disperse et agit tel un « rhizome³³⁷ », pour reprendre l'expression de Deleuze, Guattari et Glissant. Chez ces auteurs, le rhizome est une connexion qui tisse des liens entre les différents territoires. Les rhizomes, comme liens souterrains reliant plusieurs racines entre elles, peuvent désenclaver des individus, dont les corps jouaient un rôle de frontières. Ces individus isolés peuvent alors communiquer et produire une autre société, une microsociété, c'est-à-dire « un lieu de vie producteur d'identités³³⁸ ».

L'évènement créatif, voire performatif, ne brise pas la frontière en bouleversant les facteurs de hiérarchisation sociale, l'organisation politique et institutionnelle de la société. L'œuvre se produit en dehors de l'institution, dans l'espace public où elle produit des chemins alternatifs. L'intervention artistique crée plutôt des liaisons alternatives et souterraines permettant de comprendre le monde, de connaître l'autre et de valoriser la communication des identités frontières. Ces identités sont alors exprimées par la parole et sont partagées avec la société au sens large dans le cadre de l'échange que mobilise l'acte artistique.

Ainsi, les projets *Minorité invisible* et *Ma robe et le vent* ont-ils tenté de porter la parole des gens, de décloisonner la voix des sujets pour qu'ils communiquent librement leur réalité dans l'espace public. Ces personnes ont formé avec l'artiste et les spectateurs plus qu'un groupe, une liaison sociale, aussi éphémère soit-elle. Les personnes impliquées dans les créations faisaient partie de groupes restreints, formés d'individus liés entre eux pour livrer le témoignage de leur identité problématique.

Ces identités relatives au corps social sont devenues, le temps d'un partage artistique, un vecteur de conscience collective et de connexions sensibles. L'évènement créé par la communication entre l'artiste, les sujets-frontières et les spectateurs a produit des

³³⁷ Cette notion de ramifications rhizomatiques a été élaborée au Chapitre 2, pour revoir en détail son explication, revisiter la [section 1.4.3.4](#).

³³⁸ Éric Cobut et François Lambotte, *Communication publique et incertitude : fondamentaux, mutations et perspectives*, Liège, Édipro, 2011, p. 315-316.

connexions rhizomatiques au sein d'un groupe diversifié. Ainsi, les connexions rhizomatiques produites par la communication artistique arrivent à se réaliser même entre des éléments hétérogènes, soit entre des individus qui auparavant n'avaient aucun lien entre eux et qui ne présentaient aucune appartenance à une communauté d'expériences et de valeurs.

Des notes, dessins et réflexions autopoïétiques ont été compilés à la suite de mes balades performatives, à l'instar d'une carte géographique mentale aux connexions multiples qui se dessinerait. En visant comme spectateur la société en général (spectateur improbable), les impressions apportées par la performance se propagent et tissent des liens infinis. Comme le soulignent Deleuze et Guattari à propos de la structure cartographique formée par le rhizome, « la carte ne produit pas un inconscient fermé sur lui-même, elle le construit³³⁹ ». Ce sont ces corps-frontières déterritorialisés par le biais de la création qui s'associent et se dissocient à travers de nombreux lieux réels et symboliques (espace public, espace privé, espace mémoriel, espace culturel). C'est de cette manière que se développe la carte virtuelle (mentale et symbolique) créée par les connexions rhizomatiques.

La relation communicationnelle qu'implique la performance, elle-même rhizomatique et aussi souterraine, renverse les mécanismes de pouvoir et arrive à transgresser les frontières présentes à même le corps social. Le partage de voix alternatives contribue à forger des espaces autres, des lieux de mémoire et de discours alternatifs. Cet état de libération de la parole des corps favorise une réappropriation des lieux marqués par les frontières sociales. Le corps du sujet qui auparavant était limité par le pouvoir institutionnel, la culture de masse et la société – ou toutes formes de violence symbolique – peut occuper l'espace public grâce aux ouvertures créées par l'œuvre artistique. La voix du sujet et son expérience sont entendues dans un espace libéré, soit en dehors du lieu clos de la frontière, en dehors d'un espace qui encourage la stigmatisation : le condamne à l'invisibilité, le renie, voire le déshumanise. L'espace public devient donc le lieu de diffusion de cette mémoire alternative, de ce récit libéré de la frontière. Chaque personne qui se considère comme liminale, est impliquée par la parole ou le geste dans la création, agit comme un

³³⁹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Rhizome : Introduction*, Éditions de Minuit, Paris, 1976, p. 37.

« plateau³⁴⁰ » qui se connecte avec d'autres de manière rhizomatique, grâce à l'action libératrice, revendicatrice et inspirante de l'œuvre artistique. Ces nouvelles connexions, qui dépassent l'état limité de la frontière, contribuent à former des communautés rhizomatiques, des communautés alternatives unies par une mémoire commune et un imaginaire.

L'évènement artistique entourant cette frontière fait en sorte que cette *interzone*, autrefois caractérisée par l'évitement et le passage, est dorénavant emplie d'un discours qui remet en cause la violence systémique. Les corps et les paroles qui occupent artistiquement l'espace de la frontière transforment le territoire liminal en lieu de communication et de mémoire. Si le non-lieu de la frontière devient l'espace d'une nouvelle sensibilité et d'une nouvelle signification, cela s'explique par le fait que la frontière acquiert une mémoire et un discours via le processus artistique. Son sens intime a enfin la chance d'être partagé dans l'intersubjectivité, il devient objet de communication à l'intérieur de la connexion sensitive et symbolique formée par l'œuvre : le sujet, l'artiste et les passants / spectateurs. Cette évolution fait en sorte que la frontière devient un lieu d'expériences partagées, un territoire collectif qui accueille à présent un évènement aux consonances mémorielles sociopolitiques, culturelles, psychologiques et géographiques.

5.2.2 Activer l'espace public

Des modes de création performatifs ont été choisis puis explorés dans ma thèse pour faire place au discours du corps soumis et à la corporéité de la personne liminale. En m'accompagnant dans le processus artistique, le corps du sujet devient lui-même performeur, le temps de relater sa propre existence et de contribuer à la poétisation de son récit. D'autres exemples de performances donnés aux chapitres 2 et 3 relèvent d'une narration de la frontière, d'actions qui deviennent des contre-discours performatifs vis-à-vis du pouvoir via le corps de l'artiste comme traducteur de l'expérience frontalière d'autrui.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 63.

C'est le cas notamment des performances de Gina Pane (*Escalade non anesthésiée*), d'Ana Mendieta (*Rape Scene*) et de Coco Fusco (*Dolores 10h to 10h*).

À travers ces différents exemples de pratique performative, j'ai souhaité comprendre les possibilités pour articuler des contre-discours véhiculés par le corps en performance, c'est-à-dire saisir la manière dont le corps en action permet d'établir une transgression en brisant la frontière normative entre le corps privé et le corps social. Le corps intime s'exprime et devient, dans ce temps et lieu précis de l'échange performatif, un membre du corps social qui transperce la frontière par son occupation de l'espace. La frontière est donc davantage l'insigne du statut collectif du corps, puisque sa libre expression est réprimée dans la vie publique (répression de la liberté d'aller et de venir, de l'autonomie décisionnelle et du pouvoir d'agir sur le politique).

Le poids politique du corps est déterminé par les discours dominants. Il peut être en revanche exprimé et revalorisé par l'émission de contre-discours, une liberté de parole déployée par l'*artiste*. Ce corps performatif activiste et artistique choisit d'occuper l'espace commun pour inscrire son discours et attirer l'attention sur les conditions (limitations) sociales. Certaines performances de ces *artistes* permettent d'occuper l'espace public et de réclamer l'attention sur un corps marginalisé et réduit au silence. La seule présence du corps qui attire l'attention se déploie dans l'espace public pour représenter la marginalité, amener les discours de la périphérie vers le centre.

J'ai, à cet égard, abordé les guérillas performatives de collectifs qui s'inscrivent dans une perspective politique : les Guerrilla Girls et de La Barbe. Dans la pratique de ces artistes, la performance transforme le corps féminin marginalisé ou opprimé en un corps transgressif (qui arrive à dépasser les interdits ou les discours auxquels il est soumis) et symbolique (des oppressions subies, mais aussi du pouvoir d'en sortir indemne). Les discours politiques et sociaux dominants sur le corps féminin sont renversés par un corps qui surgit pour changer sa représentation sociale empreinte de stéréotypes. Le contre-discours, déployé par les interventions politico-performatives, se concentre sur la violence dirigée envers les corps des femmes et les préjugés qui les empêchent d'occuper une place juste et équitable

dans le système politico-social actuel. Pour y arriver, le corps-frontière féminin performatif transgresse la limite institutionnelle et la montre du doigt : il confronte le regard du spectateur afin de le surprendre, d'attirer son attention et de rompre le silence. Le corps-frontière atteint l'hégémonie en son centre, en se rendant dans les lieux de pouvoir, pour atteindre les décideurs où ils se trouvent. De plus, en agissant en *meute* performative, les *artistes* combattent le poids qui pèse sur leur corps individuel et social, elles acquièrent une plus grande force dans l'action. En se masquant de costumes *virils* (voir toutes les manifestations du collectif des Guerrilla Girls des années 2000 et les interventions du collectif La Barbe des années 2010), les performeuses contribuent aussi à détourner le regard qui soumet normalement la féminité à une image docile et faible.

Dans les performances de Coco Fusco (*Dr Zira*), Ana Mendieta et Ron Athey (corps féminin, corps immigrant, corps porteur du VIH et homosexuel), des corps soumis par la frontière sociale et identitaire sont mis de l'avant pour transgresser leur condition. Ces corps dérangeants, victimes d'intolérance et de marginalisation exploitent l'image socialement construite. Ils pointent ces discours qui troublent le regard des autres sur leur corps, agissent dans leurs actions en toute subversion, pour mieux contester l'oppression et s'en libérer. Les corps victimes de l'évitement social se mettent en scène. Ils expriment la violence sociale qui les accable par le recours à une certaine poétique corporelle transgressive, une réponse vis-à-vis des codes sociaux et des étiquettes imposées. Ces personnes attaquent la liminalité, la soumission et les codes sociaux. Soumis autrefois à l'assignation identitaire, ces corps subversifs refusent désormais le halo péjoratif qui les entoure et l'effacent par leur action. Ils contestent le regard, la norme et la *rectitude* sociétaux et deviennent *politiquement incorrects*. Ils s'affirment comme corps-frontières et comme membres d'une société minoritaire. Au lieu de cacher le corps et de confirmer leur statut de dominés par le *passing*³⁴¹ (le conformisme), la prise de parole et l'occupation spatiale par les corps-frontières permettent de contester les limites discursives et sociales : en troublant le regard, ils font entendre leur voix et réclament l'espace décisionnel.

³⁴¹ Cette notion de *passing* qui désigne l'action de se conformer à une catégorie sociale à laquelle le sujet n'appartient pourtant pas est une tactique pour ne point vivre de discrimination. Pour revoir la définition de cette notion, revoir le Chapitre 1, section 1.4.3.2.

En traversant la limite spatiale, en faisant leur place sur le territoire occupé jusqu'alors par les dominants, ils cherchent à établir un autre rapport de pouvoir que celui qui leur est dicté par la frontière, où leur corps est soumis et faible. Le corps dérangent et en puissance est notamment mis à l'honneur chez Rocío Boliver où la pornographie et la sexualité féminines sont exaltées. Le corps intime se met en scène pour affirmer sa présence sociale et entretenir un discours corporel sur la condition féminine hors norme. Le corps féminin de la sphère de l'intime, sa nudité et son vagin deviennent affaires publiques. Par cette mise en performance, l'artiste conteste le discours hégémonique et la rectitude sociale en émettant une action dérangement, exhibitionniste et sexuée, qui est celle que la normalité préférerait ne pas voir : une action qui peut inspirer à la fois l'étonnement et le dégoût. Le public devient malgré lui un voyeur, le témoin d'un corps qui assume librement son étrangeté et sa particularité, un corps qui embrasse à la fois la frontière et sa transgression.

Ainsi, dans les performances où il assume la subversion, le corps féminin se dévoile pour faire frontière et créer une rupture avec le silence et la soumission dans lesquels il est confiné. Il se montre pour amorcer un dialogue avec l'espace commun et contribuer à répartir les idées dans un lieu qui constituerait alors un espace public, appellation appropriée pour un espace de paroles citoyennes. Libérés des contraintes et des codes imposés, les corps transfrontaliers et performatifs forment des composantes d'un même corps social, alors que se partagent des émotions et un récit sur une condition individuelle. Cette communication interpersonnelle devient un discours corpopoétique, voire une action à teneur politique.

5.2.3 Le récit poétique du corps social

Au fil de la recherche entourant ma création, j'ai pu observer de quelle manière les frontières intrasociétales sont les fruits de préjugés. Les frontières sont des mécanismes de pouvoir et de gestion des déplacements puisqu'elles s'imbriquent dans l'inconscient du sujet. Le sujet est soumis, car il souhaite correspondre aux codes et tend à ne pas y déroger. Les frontières sociales font partie du non-dit et sont accentuées par la violence symbolique

dont souffrent les sociétés minoritaires. Elles sont parfois aussi accentuées par le politique, par les hautes sphères sociétales décisionnelles et par la violence institutionnalisée.

En ce sens, les individus marginalisés, ceux qui dérogent des codes sociaux préétablis, se retrouvent soumis aux espaces frontaliers et se heurtent à des limites imposées par les structures symboliques, à l'intérieur d'un rapport du type dominant / dominé. Le corps-frontière se retrouve en situation de domination et d'exclusion au sein des espaces sociaux où il est considéré comme un élément perturbateur, voire transgressif.

En considérant ces frontières relatives au genre, au handicap ou à l'appartenance culturelle, certaines de mes pratiques performatives (notamment avec la performance *Mosquée-Église*) ont permis d'établir un discours qui vient contrer celui du pouvoir dominant. De cette manière, le corps-frontière, dont l'*habitus* et l'action sont déterminés par le discours social normatif, a la possibilité de résister en lançant sa propre version du fait social en question. Le corps-frontière contribue ainsi à démystifier sa situation. Par exemple, dans *Minorité invisible*, la mise en récit de l'intime, celle qui est pensée à travers la performance de l'histoire individuelle, produit l'articulation d'un contre-discours par rapport aux schèmes de domination sociaux. La mise de l'avant de la réalité individuelle contribue à sortir les gens de l'isolement et de l'individualisme de la violence symbolique. Au sein de la vie publique, la prise de parole aide le sujet à vaincre l'état de frontière. Le corps-frontière devient corps-citoyen, dont l'identité est intégrée socialement et qui n'est plus soumis au silence et à la discrétion. La parole artistique pourrait, en ce sens, contribuer à rendre les frontières sociales moins étanches et moins aliénantes et faire profiter les marginaux et autres corps marqués.

Dans *Minorité invisible*, la narration du sujet permet d'établir une zone discursive alternative au sein de l'œuvre. La parole déployée remet en question les préjugés voulant que la personne handicapée visuelle soit dépendante et soumise. Cette personne est pourtant capable d'appréhender l'espace : elle le vit au quotidien et est en mesure de s'orienter. L'individu malvoyant ou non-voyant n'a pas besoin de guide : il est le guide de son propre environnement, de sa propre représentation spatiale. Il est celui qui, dans mon projet

performatif déambulatoire, transposé et retransmis sur support audio, ouvre un « interstice social » et permet de voir autrement notre espace collectif³⁴².

La parole du sujet permet aussi à l'artiste de s'orienter spatialement, dans le cadre de la performance qui se produit en même temps que l'enregistrement sonore, par exemple dans la performance *Ma robe et le vent*. J'y bâtis alors avec le sujet un rapport égalitaire, partageant ainsi sa réalité. Dans cette performance, à travers le partage d'une narration sur l'expérience de l'immigration, le but était de *faire voir* au public d'une ville du Bas-Saint-Laurent la réalité vécue par des femmes immigrantes vivant dans une région éloignée des grands centres urbains. En montrant les liens psychogéographiques et symboliques qu'elles ont développés avec le territoire d'accueil et en diffusant leur expérience personnelle dans l'espace public, la narration du corps-frontière contribue à abattre les préjugés ou du moins l'indifférence, qui se manifestent parfois envers les immigrants. La performance ouvre la porte à une prise de conscience chez les individus de la communauté d'accueil, qui réaliseront peut-être que leur portrait culturel et démographique change pour le mieux depuis quelques années grâce à l'immigration.

Lorsqu'elle devient transgressive, la performance se place en marge du code et du corps social imposé. Elle n'adhère pas au discours dominant et à la norme. Les communautés rassemblées par la performance développent ensemble des récits poétiques sur le corps et sont appelées à s'exprimer de manière poétique. En rassemblant une variété de discours qui présentent une situation individuelle et qui contournent la frontière, la performance devient action politique. L'action artistique devient cet événement en dehors du temps social, en dehors de la temporalité imposée par le système. Elle résiste à la mémoire effacée et aux discours imposés.

³⁴² Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Les Presses du réel, Paris, 2001, p. 14.

5.3 Poétique médiatique

Le processus communicationnel au cœur de mon processus de recherche-crédation est une poétique médiatique au sens de *poétique des médiums* : la faculté communicationnelle de l'ensemble des médiums de l'œuvre. Cette communication symbolique, mise en œuvre au cours de ma recherche et de ma création, a impliqué l'utilisation de différents médiums (art audio, art relationnel, la vidéo, la performance) comme « moyens et lieux » révélateurs de la liminalité, et, encore, des sens cachés des frontières sociales, ainsi mises en lumière au niveau des différents types de discours et d'échanges par différents médiums à travers les sensorialités qui leur sont spécifiques.

Dans mes explorations artistiques, je communique une réalité particulière que j'expose par le biais de procédés artistiques. Ma *poïesis* au sens foucauldien ou ma technique, ou *teckné* au sens de Heidegger, consistant à matérialiser par mon corps le récit de l'autre, *le faire* et *le faire voir* par une action dans l'espace public, en infiltrant les lieux du quotidien. Quelques fois, le processus d'interpénétration entre les frontières intimes et les frontières sociales impliquait l'intervention de différents médiums d'une communication intermédiaire, une négociation entre le corps et les autres éléments sensitifs avec lequel il entre en contact. La communication médiatique se constitue à partir des empreintes liminales, plus précisément une composition de la frontière, pour ensuite révéler une expérience performative et communicationnelle à teneur poétique. Ces fragments de frontière sont donc devenus des points d'arrimage d'une communication poétique médiatique : des images symboliques de la frontière éclairées par différents médiums à l'intérieur d'un dispositif artistique performatif.

À titre d'exemple, la composition sonore et la diffusion sur les ondes radio de la création *Minorité invisible* ou encore, la création vidéo impliquée dans la présentation de *Ma robe et le vent*. La poétique produite par la création performative a révélé aux spectateurs de l'œuvre finale différentes traces et différentes empreintes des frontières sociales. Ces fragments de la frontière ont été transmis par le biais de la captation médiatique (enregistrement vidéo et audio) préalable, une saisie médiatique avait pour but non

seulement de retransmettre des images sonores, vidéos ou corporelles de la frontière, mais de produire une recomposition poétique de la frontière.

Ces différents médiums construisent donc un réseau d'interactions entre moi-même comme artiste et la société sur laquelle ma performance intervient, une sorte de dialogue multiple qui engage des individus de part et d'autre des territoires liminaux ou symboliques dans une diversité d'approches médiatiques. Chaque médium impliqué dans la création fait partie de l'œuvre en tant que média, au sens communicationnel du terme. Le corps, la vidéo ou le son sont *médiés* et pris en compte comme outils de communication. Ils deviennent donc des *médias* poétiques : ils sont porteurs de sens poétique et transmettent une vision métaphorique de la réalité, de la vie en société. Les différents médias poétiques utilisés dans mes créations sont porteurs de traces, d'empreintes, de discours, de faits de corps qui matérialisent et métaphorisent les limitations sociales.

La poétique médiatique de ma recherche-crédation relève donc de cette faculté de documenter la frontière de différentes manières : comme artiste, je produis un contact avec la liminalité en rendant visible l'emprise qu'elle laisse sur les corps et le territoire et en captant les empreintes sonores et visuelles des corps-frontières en utilisant différents procédés artistiques (par exemple lorsque je saisis des images précises dans l'espace public pour produire une vidéo ou lorsque je puise des sons dans la ville pour ensuite élaborer une composition sonore). Se compose ainsi une image dialectique de la frontière, une connection intermédiaire entre plusieurs espace-temps et états-de-corps passés ou présents selon les sujets et les performances : une manière de faire traverser les discours et les images hors du cloisonnement social.

5.3.1 La corpopoétique

Dans la performance, les mots et le langage formel sont relégués à un second plan, ou encore, ils sont très peu utilisés. Le corps en action et les matériaux artistiques (vidéo,

enregistrement sonore, geste symbolique, discours poétique) sont les premiers éléments qui apportent un aspect discursif et vont établir une narration sur la frontière. Ils impliquent certains questionnements, voire suggèrent des indices au spectateur, pour lui permettre d'entrevoir l'oppression du corps social. Les images issues de la liminalité sont conçues comme parties d'un dispositif performatif pour stimuler l'imaginaire et une réflexion libre du récepteur. Par le rappel, l'allégorie et d'autres connotations fortes (nous y reviendrons), ces matériaux deviennent des images dialectiques et renvoient au temps de la frontière. Plus précisément, ils viennent s'insérer dans le quotidien pour ouvrir la porte à une réflexion qui transcende le temps performatif et bâtir un discours sur le corps intime.

5.3.1.1 Corps-image et violence symbolique

La corpopoésie performative se présente comme témoignage de la corporéité en action qui permet d'aborder par le biais d'une vision poétique des réalités terribles vécues par le corps-frontière. Le corps se fait image de la liminalité : il interprète en devenant l'élément médiateur entre la réalité du corps-frontière et celle du spectateur. La corpopoésie est présente à travers la retransmission poétique, voire la médiation corporelle et que permet la performance de cette violence du corps intime, transposée dans l'espace performatif au regard du spectateur qui peut la vivre et la ressentir par procuration.

À titre d'exemple, la corporalité violentée est présentée par les performances de Coco Fusco et d'Ana Mendieta qui choisissent de se soumettre elles-mêmes à une torture qui, bien que mise en scène et contrôlée, implique des effets de réel autour de leur corporéité et des répercussions psychophysiques. Elles évoquent le récit d'autrui et mettent en évidence le corps-frontière de la victime d'acte criminel ou de la répression systémique et institutionnelle. Par ailleurs, le corps représenté de la victime trouve une résonance avec leur propre corps-frontière de femmes immigrantes troublées dans certains aspects de leur vie intime. La performance traduit la douleur du corps intime de la victime à qui il fait référence et de celui de la performeuse. Le corps devient ici lui-même image et territoire de la frontière : cette frontière est exhibée par la présence d'un corps intime exposé dans sa plus simple vulnérabilité et confronté au voyeurisme du spectateur.

À travers ces situations, les performeuses Fusco et Mendieta adoptent non seulement le point de vue de la victime, elles corporalisent la frontière sociale vécue par la personne autant qu'elles adoptent sa douleur. Elles ne jouent pas la douleur : elles la rappellent. C'est par là-même que le corps se fait aussi mémoire. Elles ne sont pas que des traductrices de l'expérience d'autrui, elles poétisent la réalité du corps-frontière pour établir une narration corporelle en ressentant elles-mêmes la cruauté et en montrant leur propre vision des faits et de l'oppression. La douleur sociale, ce visage caché de la frontière, est exprimée par une menace à l'intégrité du corps de la performeuse. Chez Mendieta, le discours physique sur la torture du corps féminin dans l'environnement privé est présenté à l'échelle du corps à corps, où le spectateur partage le même espace que le corps de la victime. Pour Fusco, la contre-narration est établie à travers la retransmission vidéo, qui critique aussi la part des médias et des technologies dans la retransmission de la douleur et dans la déshumanisation du corps-frontière.

Dans le *body art* de Ron Athey et de Gina Pane, en voyant le sang de l'artiste, le spectateur peut ressentir par procuration la violence symbolique du corps social. Il vit un rapport de proximité avec la frontière et la souffrance dont elle est l'agent. Puisqu'elle n'est pas simulée, mais, bien plus encore, exacerbée, la douleur montrée de la performance transporte un nouveau sens chez le spectateur et imprime des sensations fortes dans son corps. Ne pouvant pas ignorer la douleur ou se désensibiliser, le public est pris au piège et doit assister à une torture en direct. Il est appelé à regarder sans défaillir une douleur réelle d'un corps qui saigne, voire à ressentir de l'empathie pour l'humain perforé.

Les spectateurs partagent le même espace-temps que le corps du performeur, contrairement à ces corps d'itinérants qu'ils croisent au quotidien, qu'ils ignorent ou préfèrent ne pas voir, ou encore, contrairement à ses corps victimes de génocides qu'ils voient à la télévision, en étant rassurés par la distance confortable imposée par le dispositif médiatique. Le performeur frôle la frontière entre le tolérable et l'intolérable : il force le spectateur à devenir le témoin d'un corps qui explore les limites symboliques de la vie à travers une mise en danger qui rappelle la souffrance et la mort. La performance, et particulièrement le

body art, joue avec les nerfs et la sensibilité du corps qui en est témoin : elle fait scandale en transmettant par procuration au spectateur la douleur du performeur. Par une élaboration de la corporalité transgressive (actions douloureuses, voire risquées), la corpopoétique du corps en souffrance contribue à transpercer une frontière sociale. Cette prise de risque est directement reliée à la prise en compte du pouvoir d'agir d'une personne sur ses propres fonctions vitales. La poétique du corps en souffrance renvoie aussi symboliquement à la violence sociopolitique et cherche à ébranler l'inertie des sujets ou, comme l'appelait Gina Pane, « l'anesthésie ».

5.3.1.2 L'objet comme image dialectique de la frontière

Les corps féminins arpentant l'espace public entre deux institutions religieuses, dans *Mosquée-Église*, deviennent des éléments poétiques et porteurs de discours, par l'utilisation d'objets, d'images dialectiques renvoyant à la frontière sociale. De cette manière, les performeuses présentant une altération sensitive (yeux et bouche masqués) souhaitent parler de la difficulté des femmes de se faire entendre dans l'espace public. Dans cette performance, le discours corporel est dégagé par l'autoreprésentation du corps féminin qui évoque sa condition sociale. La critique de l'oppression et de la volonté de prendre un certain pouvoir, une certaine parole dans l'espace public, se dégage des gestes et des matériaux symboliques utilisés : le corps est muselé et aveuglé, mais il réussit tout de même sa démarche, il avance dans l'espace et se fait voir. D'autres éléments de corps-discours interviennent aussi dans la performance, notamment les fleurs. Contrastant avec la violence évoquée par les bandages, les fleurs, quant à elles, représentent la féminité tout comme un besoin d'être traitée avec tendresse. La rose est aussi un corps-image abordant la souffrance : elle demeure un symbole de la douleur par ses épines qui, à la plante, servent de moyen de défense.

La création *Ma robe et le vent* met en action deux corps : le corps de l'artiste et le corps de la femme immigrante. Le corps de la femme immigrante est un corps-frontière par son appartenance à la fois à l'ici et l'ailleurs (son pays d'origine). La corporéité de ces femmes

est influencée par plusieurs frontières géopolitiques et culturelles. Le corps de l'artiste (le mien, en l'occurrence) est lui aussi un corps en situation de liminalité puisqu'en appartenant à la culture majoritaire du pays, il est non familier avec la situation du corps-frontière de la femme immigrante : il est en situation de médiation interculturelle et en devient un canal. L'un des premiers lieux de discours qui survient est celui du souvenir qui se matérialise par la voix de la femme immigrante. Le vêtement fait aussi partie de cet espace du souvenir. Il existe une frontière entre le vêtement, qui appartient au passé, et le territoire d'accueil, appartenant au présent et à l'avenir. La robe symbolise ici métaphoriquement le corps de la femme, ou plutôt son absence par son flottement libre dans l'espace. Enfin, la robe acquiert ainsi la valeur d'image dialectique de la frontière. L'espace imaginaire engendré par le vêtement communique alors avec le territoire d'accueil et tous deux mettent en évidence le corps qui les relie, pourtant absent de l'image : le corps de la femme immigrante. Nous retrouvons dans ces présences et les liens qu'elles développent tous les ingrédients, la grammaire et la syntaxe du corps discursif. Lors de la performance finale, l'artiste présente tous ces territoires discursifs à la suite d'une déambulation au sein de la ville de Rivière-du-Loup. L'espace des souvenirs reliés à ce territoire – région d'origine de l'artiste et délaissée depuis une dizaine d'années – est alors réactivé. Témoin des discours du corps-frontière, le corps du spectateur devient, lui aussi, un élément-clé du processus d'affranchissement des frontières. Cela met en évidence la mobilité et le potentiel de développement du corps comme espace de discours. Dans le cadre de ce projet, l'atténuation des frontières se produit par le rapprochement poétique entre le territoire d'accueil et le territoire du souvenir produit par l'installation d'une robe dans l'espace public. Les corps de la société majoritaire sont aussi impliqués dans la création et deviennent des corps transversaux qui communiquent entre eux et deviennent conscients de l'Autre avec qui ils partagent l'espace commun au quotidien. Enfin, nous pouvons identifier dans ces derniers constats l'aspect pragmatique du corps comme image dialectique.

Ainsi, par l'utilisation de certains objets référant à des symboliques de la frontière, les performances de *body art* de Ron Athey (utilisation de couteaux et de plaques de verre) et de Gina Pane (utilisation de lames de rasoir) exploitent le corps et son contact sensible en

les associant à des images quotidiennes de la vie humaine. Dans une approche d'art action, les objets et les actions de ces performances deviennent symboliques. Le côté violent et vif éveille la sensibilité du spectateur qui peut y voir à la fois une démonstration de la fragilité du corps qui saigne et une démonstration de la brutalité du monde dans lequel il se trouve. L'utilisation du sang comme matériau dans les performances de *body art* appelle aussi à un rapprochement entre les fonctions biologiques du corps humain et ses fluides, mis en relation par le caractère performatif de l'œuvre. Le corps performatif et sa présence ouvrent aussi la porte, par la parole radicale qu'il comporte, au discours sur la déshumanisation de l'être humain poussé à s'inscrire dans une situation d'altérité extrême, confronté à la violence. Le corps réel, celui de l'artiste, vit cette frontière et renvoie à un deuxième corps opprimé, absent, mais présent dans le discours corporel symbolique : chez Athey, la personne qui fait frontière dans l'actualité est homosexuelle et sidéenne, alors que chez Pane il est vietnamien et communiste.

Dans une intervention furtive comme celle de Kane Elaine Spencer (*Porteur de rêves/ Dream listener*, 2006-2007), l'utilisation du carton dans l'espace public rapproche et oppose le rêve et le sans-abri, un individu au corps-frontière évité et dont le désir est réprimé socialement. Dans cette intervention textuelle touchant l'espace public, à partir des nombreux cartons disséminés, le spectateur peut établir mentalement une allégorie. Le carton n'est plus là pour quémander un peu d'argent, il est là pour ouvrir un espace liminal entre le quotidien désillusionné et le rêve, l'imaginaire. Le carton comme image poétique sert aussi de discours s'immisçant dans l'espace commun alors que le spectateur peut connaître le rêve du sans-abri, individu invisible dans l'espace commun, victime de la frontière économique et sociale. Ici, le carton comme message fait frontière en s'alliant symboliquement au corps itinérant auquel il renvoie.

5.3.2 L'audiopoétique : retransmettre la frontière invisible par image sonore

Dans le cadre de la création de *Minorité invisible*, l'audiopoétique a pris forme par l'apport des sons et de la retransmission audio des témoignages et de l'expérience en jeu – des sujets impliqués, personnes aveugles ou malvoyantes – au public. En faisant appel au récit des corps-frontières, l'œuvre audio a transféré par voie auditive à la fois la parole et la réalité sensorielle et expérientielle des personnes atteintes d'un déficit visuel important. Cette voix qui relate son expérience de la liminalité corporelle révèle un portrait intime de la frontière et ouvre une voie vers la sphère privée du corps (son environnement sensitif et son cadre perceptuel intime). On peut dire que la parole, et l'expérience qu'elle met en lumière, donnent accès à un corps intime qui parcourt son territoire quotidien et mène à une zone intime de la conscience où le sujet se recueille pour s'évader ou se retirer – afin de mieux l'apprivoiser, sinon l'affronter – de l'espace public. L'œuvre sonore crée une brèche vers l'hétérotopie du corps : elle lève le voile sur un sujet libre de parler de lui-même et de son expérience psychophysique. Cette caractéristique hétérotopique de l'œuvre audio est complémentaire, dans ma création, à celle de l'atopie sonore.

Dans le projet *Minorité invisible*, le son devient un médium permettant de transmettre la réalité sensible très particulière de l'expérience de la personne non- ou malvoyante. Le son, le bruit de l'espace public et la voix du sujet qui l'arpente avec peu de (ou sans) repères visuels sont un référent sensible, mais aussi extrasensible qui ouvre l'imaginaire pour faire comprendre à l'auditeur des réalités invisibles pour lui. Des territoires réels peuvent être propulsés par ce contact sonore dans l'espace mental de l'auditeur qui usera du pouvoir créatif de son imaginaire. L'audiopoétique permet de voir autrement la réalité, en faisant appel au sens de l'ouïe comme fondement de l'analyse sensorielle et sur l'imaginaire comme fondement de son interprétation. En captant les sons présents dans l'espace et émis par les voix en leur donnant du relief à l'intérieur d'une œuvre audio, l'audiopoétique aura capté, décomposé et recomposé l'espace-temps de l'expérience à travers la couche sonore. La captation puis le montage relatent une expérience auditive particulière qui s'est offerte à l'artiste et qui est ensuite recomposée pour le récepteur. Ainsi, en extrayant les sons, en les mixant et en choisissant d'amplifier certains aspects, le créateur opère une hypertrophie

sonore dans le but de faire vivre au récepteur une expérience. Comme créatrice utilisant le matériau sonore, je sélectionne certaines textures propres au son, certaines sensations auditives, puis je les relie dans une œuvre pour leur donner un sens global axé sur les qualités sensorielles de l'expérience vécue dans la performance (moment de la captation). La composition sonore imbrique différents éléments indépendants (différents sons), dans une totalité (un montage), pour leur donner un sens et pour ajuster une qualité sensorielle proche de celle qui caractérise l'expérience originelle.

Une signification symbolique apparaît alors aux oreilles de celui qui écoute, qui peut revivre l'expérience de la captation par procuration. L'œuvre sonore témoigne d'un temps révolu, un temps où les corps ont arpenté le territoire à la recherche d'empreintes auditives. Ces empreintes sont les résultantes d'une interprétation de l'espace, d'une transcription sonore de la réalité, changée en allégorie par le biais de sa retransmission radiophonique. L'empreinte sonore réfère à cet espace réel, l'espace public empli de frontières, qu'elle représente de manière poétique.

5.3.2.1 Médiation sonore

Au sein de mes laboratoires, la transmission de la frontière s'est parfois fait par médiations visuelles ou sonores successives. Dans le laboratoire intitulé *Minorité invisible*, j'ai relayé le témoignage de trois personnes vivant avec un handicap visuel sur leur relation avec l'espace public. En expérimentant moi-même la cécité et en demandant à ces personnes de me guider dans un de leurs trajets quotidiens, j'ai cherché à recueillir à la fois le récit et la sensation à travers le matériel sonore des parcours de la ville « à l'aveugle » ; ce matériel sonore sert de support à l'auto-géolocalisation des personnes malvoyantes. La voix de la personne et les sons enregistrés dans l'espace public ont, par la suite, fait l'objet d'un montage sonore et musical visant à appuyer la fonction à la fois documentaire et poétique de l'exploration. Par la médiation opérée avec les sujets présentant cette corporalité frontière, j'ai pris conscience de la notion de *stigma* d'Erving Goffman, que produisent certains handicaps. Cette expérimentation artistique m'a fait réaliser que l'idée que l'on se

fait du territoire urbain est intimement liée à notre manière de vivre la corporalité. Ainsi, mon expérience de la marche à l'aveugle a été celle d'une ville *autre*, d'un monde intérieur *autre*, et était accompagnée du constat prégnant des failles de mon corps sans vision.

Dans *Minorité invisible*, les témoignages de personnes malvoyantes et non-voyantes s'alternent avec des bruits captés dans l'environnement. La trame sonore est composée de ces récits individuels directement captés sous la forme d'entrevues ainsi que par de la réalisation d'un parcours urbain. Ces différents espaces-temps, en tant que différents niveaux de réalité, contribuent à forger une autre image de la ville. Cette nouvelle conception urbaine en est une de la frontière entre deux états corporels différents : celui du sujet appartenant à la catégorie des voyants (l'artiste) et celui du sujet livrant son expérience d'un monde sans vision. Cette expérience et relation est transférée dans une autre *interzone*, entre les territoires du présent (temps de l'enregistrement et de l'expérience originelle) et ceux du souvenir et du revivre (temps postérieur à la création). Les sensations réelles sont matérialisées via l'expérience de l'artiste qui, lors de l'enregistrement, rappelons-le, adopte l'expérience du malvoyant et se laisse guider, dans le but d'explorer une nouvelle corporalité. L'œuvre devient image aussi par la voie de l'audition, autrement dit par l'empreinte visuelle laissée par son expression sonore, par la référence au corps de l'artiste et du corps de la personne malvoyante qui, lors du tournage, a vécu le territoire et a laissé ses traces, son mouvement et ses impressions mentales.

Au terme du parcours, ces sons sont réécoutés par l'artiste. Ils produisent à ce moment des images et discours mentaux, des éléments de souvenirs somatisés par le corps. Certaines de ces empreintes sonores se retrouvent dans la composition sonore à l'instar de la voix de la personne malvoyante ou non-voyante qui témoigne de sa quotidienneté et de son rapport au lieu. Les fragments de territoires, le témoignage du corps en mouvement et de son territoire intime se retrouvent ensuite propulsés à travers le médium. Les voix « s'atopisent », se déterritorialisent et voyagent à travers la diffusion radiophonique de la capsule sonore. Les voix rapprochent les corps.

Par la transmission d'un monde sonore, composé de la voix et la composition de brèves séquences auditives extrapolant les sensations, les frontières corporelles entre l'auditeur et la personne malvoyante sont partagées. Les deux vivent un monde sonore, un monde privé de vision, un monde empli par l'imagerie mentale. L'auditeur peut avoir accès à cette cartographie sonore à la « réalité augmentée » par le médium radiophonique et le travail de montage des éléments sonores (musiques, décomposition sonore, amplification de l'ambiance). Ces instants sonores, telles des retranscriptions de l'espace, sont transportés par la communication médiatique, dans l'environnement et le corps de l'auditeur. À son tour, l'auditeur peut s'imprégner des ambiances sonores, revivre un moment issu du passé de l'autre. Le corps de l'auditeur partage alors une partie du territoire sensible dans lequel s'inscrit le corps de la personne malvoyante. Il peut, tout comme le corps de l'artiste avant lui, accompagner par l'écoute le corps-frontière dans sa dérive et sa narration des lieux.

Les voix et les sonorités transmettent et communiquent une vision du corps interne des sujets, de leur espace mental. La communication sonore, par la sensibilité qu'elle déploie, cherche à explorer et à révéler les perceptions et les sentiments du sujet dans son expérience, donc à produire une sorte de croisement entre l'espace individuel (concret) de l'expérience et l'espace collectif (imaginaire) de sa médiation. Elle est l'expression des perceptions du sujet, de comment il ressent le quotidien, voire les frontières de l'espace public.

On peut dire que tant la frontière et son expérience ont été transférées du sujet malvoyant on non-voyant au sujet voyant qui l'accompagnait pour faire l'expérience de l'espace dans les mêmes conditions que le premier sujet, en annulant temporairement son champ de vision. L'expérience de l'auditeur qui adopte la condition de l'aveugle s'approche de l'expérience originelle de la personne malvoyante la découvrant à titre d'observateur actif. Par ailleurs, à la suite d'un traitement médiatique (montage sonore) et poétique (sélection et composition des séquences), l'expérience originelle est transférée, en différé, chez l'auditeur. Il est évident que par cette médiation, l'expérience de l'auditeur est davantage poétique. Elle repose sur les effets de la réduction médiatique opérée par la captation sonore de l'expérience, puis par sa médiatisation à travers une transmission radiophonique.

5.3.2.2 Le récit : rencontre poétique

En choisissant de poétiser les frontières intrasociétales, les créations sonores expérimentales de *Minorité invisible* se sont constituées en images sonores. Ces extraits agissent comme vecteurs d'une poésie auditive, une manière d'hypertrophier les limitations de l'accès à l'espace public ainsi que des relations sociales et des rapports spatiaux à l'intérieur de celui-ci. Les traces du corps, de son action et de sa parole sont représentées à travers la création³⁴³. Dans un premier temps, elles se retrouvent sous la forme de représentations de multiples territorialités et temporalités. Les représentations territoriales sont : celles de l'espace urbain, réel (parcouru par la performeuse et la personne malvoyante) et de l'espace imaginaire (expérimenté d'abord par la performance de l'artiste lors du parcours initial et ensuite par l'auditeur en différé, à travers la médiation radiophonique de l'expérience). La représentation de la temporalité est, elle aussi, multiple et issue des rencontres entre l'artiste avec les personnes non-voyantes ou malvoyantes ayant pris le rôle de guide lors du parcours, puis de la rencontre médiatique avec les auditeurs de la création radiophonique. Toutes les représentations de second degré, soit celles auxquelles ont accès les auditeurs de la création radiophonique, sont réalisées par le biais de différentes composantes auditives et de traitement sonore : musiques, sons amplifiés, voix accentuées, etc³⁴⁴.

À l'instar des traces du corps, les témoignages des individus sur les rapports sociaux et territoriaux ont été recueillis et ajoutés comme seconde couche sonore à la création finale. Ces récits, faisant partie des expérimentations artistiques, ont permis la mise en lumière de nouveaux espaces réels et symboliques, de nouveaux rapports au monde ainsi que la diffusion de différentes représentations du corps-frontière. Les différents sujets qui vivent les frontières de nos espaces quotidiens ont pu communiquer avec l'autre citoyen à travers des composantes interartistiques (performance, art vidéo, mouvements) et surtout, par des composantes sonores. Les actions artistiques ont laissé des indices de leur passage dans

³⁴³ J'ai traité de « l'image dialectique » de Walter Benjamin, aussi nommée « empreinte » par Georges Didi-Huberman, au chapitre 2, à la section 2.4.4 Performance déambulatoire : détourner le territoire par le son du récit.

³⁴⁴ Voir les trois annexes audio de cette thèse : 908323412son1.mp3 ; 908323412son2.mp3 et 908323412son3.mp3.

l'espace public et elles ont affirmé le pouvoir d'agir et de s'exprimer des individus : elles ont favorisé le partage de sensations corporelles ou de réflexions. Ainsi, les œuvres forment de nouveaux espaces-temps distincts, car elles sont composées d'expériences et de corporalités individuelles redéfinies. Et ce, autant par une nouvelle représentation symbolique que par une affirmation identitaire, devenues contre-discours et projetées dans l'espace public. Ces éléments se révèlent au sein des laboratoires de création par des sons et des voix qui viennent composer un paysage sonore de la société.

5.4 Conclusion

Dans ce cinquième chapitre, j'ai effectué un retour synthétique sur cette démarche de recherche à travers la création axée sur l'autopoïétique qui visait à bâtir une représentation et une mémoire alternative du corps liminal. J'en suis venue à entrevoir trois différents degrés d'expression poétique qui furent développés au sein de mon exploration performative du corps-frontière (géopoétique, sociopoétique et poétique médiatique). Cette performativité poétique du corps frontière s'est bâtie tel un témoignage sur la corporalité, voire un discours critique sur l'identité. En se livrant par une liberté de gestes, d'actions et de représentation du corps-frontière en situation de performativité, elle libère sa parole et s'exprime sur sa réalité.

Le processus de libération du corps des frontières sociales s'établit, dans les laboratoires exposés dans cette thèse, par la construction d'une représentation sociale alternative dont l'amorce est le discours poétique. Cette corpopoétique s'est manifestée de plusieurs manières à travers les trois laboratoires de ma recherche. Dans un premier temps, le corps poétique s'est affairé à transformer le rapport qu'entretient la corporalité avec le territoire. Par une appréhension géopoétique de l'espace commun, le corps en observations performatives a contribué à changer la fonction de certains lieux. Depuis les non-lieux codifiés et dotés de certaines formes de contrôle social, les lieux publics ont été transformés par la perspective poétique. Ces lieux s'ouvrent à cette nouvelle dimension qu'est la

géopoétique, où se développe une cartographie mentale et émotionnelle en rapport à la création artistique. Le lieu ainsi changé devient lieu de mémoire individuelle et collective pour l'artiste, le public et les sujets au corps-frontière qui l'ont accompagnée dans le processus.

Dans un second temps, le corps individuel doté d'une fonction discursive et de l'action performative est devenu catalyseur d'une poétique du corps social. De corps disposé en marge, il se transforme en un élément rassembleur, créateur d'une communauté alternative. Il peut ainsi contribuer à la renaissance d'un espace public en remplissant l'espace commun d'un discours critique et en permettant l'émergence d'une parole citoyenne. Ultimement, l'expression poétique du corps social vise une prise de conscience politique et la réclamation d'un changement de statut du corps-frontière vers un corps transfrontalier.

Dans un troisième temps, la poétique médiatique est apparue à travers les composantes des différents médiums utilisés dans la création. Ainsi, par le corps-image (*Ma robe et le vent* ou *Mosquée-Église*) ou l'image-son (*Minorité invisible*), différentes sensations et différentes expériences sensorielles du corps en dérive performative ont été transmises au récepteur.

Ces trois approches poétiques (sociopoétique, géopoétique et poétique médiatique) ont été dispersées par la dérive du corps en situation de performance. Les expérimentations qui visaient à explorer les codes et frontières sociales ont permis de révéler la fonction poétique du corps et la manière dont il peut se livrer à travers le regard ou l'audition. La représentation et les empreintes visuelles et sonores du corps en situation de performance dans l'espace public se sont formées à l'instar de microrécits corporels. Enfin, ces fragments de discours ont contribué à montrer la réalité du corps-frontière et à réaffirmer son potentiel symbolique.

CONCLUSION GÉNÉRALE

J'ai essayé de donner sens, à travers les démonstrations pratiques et théoriques au sein de cette thèse, au concept de corps-frontière se manifestant sur le plan du vécu intime, social, politique et culturel. Ces analyses visaient à montrer différents états de déshumanisation du sujet et les possibles réponses de l'art. J'ai, à cet égard, lié le concept de frontière à des manifestations artistiques dans l'espace public. Ainsi, au fil de ma quête d'expression et de définition du corps-frontière et de l'exploration des mécanismes de pouvoir auquel il est soumis, j'ai pu déceler des tendances poétiques découlant de la même approche : celle de la poétisation du corps et de son vécu. Les laboratoires et la réflexion ont mis en lumière le point commun de tous mes laboratoires (la corpopoétique), duquel découlent diverses facettes poétiques issues de la corporalité en performance, notamment la géopoétique, la sociopoétique et la poétique médiatique.

La démarche autopoïétique déployée de pair avec les laboratoires a permis de prendre du recul et de voir à quel point les lieux s'inscrivent dans ma mémoire corporelle après la dérive. Par la mise en récit de mon expérience, j'ai pu me replonger dans chacune des étapes de création, avoir en tête les lieux qui ont bordé ces explorations et les rencontres qu'ils ont occasionnées. De ces lieux se détachent des souvenirs, des émotions particulières et une mémoire psychogéographique issue de l'occupation de l'espace public dans une visée socioartistique. La dérive et la poétisation du corps ont impliqué un changement de la corporalité dans son rapport avec la société et ainsi favorisé l'émergence d'une mémoire collective dans l'espace public. Par des exemples issus du monde de l'art contemporain et par la réalisation de diverses expérimentations, j'ai tenté d'atteindre trois objectifs de recherche. Ces trois grands objectifs sont venus guider la création autant que la recherche théorique.

Le premier objectif de ma recherche-crédation était l'exploration de l'espace public afin d'y saisir les codes et les normes, de même que leur effet sur le corps social. En soi, chacune

des démarches des trois laboratoires proposait une dérive, une sorte d'errance dans l'espace urbain à la découverte de sensations. Le corps en état d'immersion sociale se laissait vaquer dans les non-lieux et des lieux du tissu urbain. Cette dérive est venue se greffer à une mise en performance de l'identité du corps-frontière et à ses caractéristiques liminales : qu'il soit malvoyant, immigrant ou femme. Certains gestes performatifs ont été alors testés dans l'espace public pour surprendre le spectateur et aller à la rencontre, l'amener à réfléchir autrement sa trajectoire quotidienne. Et ce, pour communiquer des images sur les limites sociales (les codes et les normes) et impliquer de nouvelles sensations propres aux lieux.

Le corps qui flâne investit l'espace public et tente d'interagir avec lui en intégrant une sorte de mémoire individuelle et collective à l'espace auparavant marquée en tant que non-lieu. C'est la mémoire et son potentiel pluriréférentiel qui viennent actualiser l'espace public et le marquer, en faire un endroit chargé d'une signification symbolique, émotionnelle ou psychologique particulière.

De cette manière, la dérive dans *Minorité invisible* est faite à l'aveugle pour mieux expérimenter les sensations induites par la cécité complète. La création parcourt les lieux du quotidien d'une personne malvoyante pour les inscrire dans la mémoire collective, en les communiquant par la suite à l'auditeur par le biais des ondes radiophoniques. Dans *Ma robe et le vent*, le corps flâneur est un corps qui tente d'aborder les aléas de la vie d'immigrante et de matérialiser cette réalité pour un public d'une petite ville de la région du Bas-Saint-Laurent. La performance part de la gare, un lieu qui a dû être témoin de plusieurs arrivées et départs à différentes époques. La performance actualise les référents mémoriels qui font partie du patrimoine matériel et immatériel de la ville. Le fait que la création propose d'exposer une robe de chaque femme dans un lieu public de la ville contribue aussi à diffuser la mémoire individuelle dans l'espace public, en plus d'anéantir la frontière symbolique entre le territoire d'origine et le territoire d'accueil. En ce qui concerne la performance *Mosquée-Église*, l'action performative explore deux lieux de culte, deux institutions religieuses, en choisissant de longer le chemin qui les sépare. L'action investit aussi le seuil des établissements pour faire en sorte que le corps féminin s'intègre dans la

réalité spatio-temporelle des deux institutions reconnues comme étant hostiles aux femmes et à l'expression de leur corporéité.

Dans les trois créations qui constituent le volet création de cette thèse, le corps devient un acteur de changement de la perception du lieu en y intégrant un champ symbolique et en favorisant l'expression d'une mémoire individuelle et collective. Ces œuvres performatives ont permis au cœur de laisser des empreintes au sein du territoire et de marquer l'imaginaire des témoins (spectateurs) rencontrés. Le corps explore l'espace et le marque concrètement ou symboliquement. L'espace-temps est bouleversé par le poétique : le caractère de non-lieu normalement propre au caractère *effacé* de certains territoires urbains, s'est vu transformé par le corps dériveur, duquel se dégage des actions, des symboles, des images (visuelles et sonores) et des émotions.

Le deuxième objectif de ma recherche-crédation était de comprendre et expérimenter comment pourrait se transposer de manière poétique la corporalité frontière, en ce sens qu'elle dispose d'un potentiel de communiquer les limitations sociales issues de son quotidien et de les traverser. Par le biais de cette thèse, j'ai couvert certains moyens performatifs (mis en place par différents artistes répertoriés dans l'histoire de l'art contemporain ainsi que par moi-même), rassemblés par la même visée de briser la frontière entre l'intime et le collectif. Ces créations proposent une transgression de l'enfermement et de l'individualisme imposés. La mise en performance de la réalité personnelle ou collective s'exprime par un corps qui *montre* la frontière, de manière parfois symbolique, ou parfois de manière plus risquée pour le corps (mise en danger / souffrance) comme dans le *body art*. Dans toutes ces démonstrations, le corps se met en action pour réhumaniser l'espace social, former une sorte de cohésion collective, aussi éphémère soit-elle, basée sur la communication poétique des émotions et pensées issues de l'expérience du corps.

La performance permet au corps intime de sortir de la frontière de l'individualité et de se raconter. Les fragments de discours sont ensuite rassemblés dans l'œuvre et deviennent partie intégrante d'un récit collectif, montré dans l'espace public. La poésie du corps-frontière passe par cette mise en commun d'un ensemble de microrécits. Les témoignages

individuels qui sortent de la sphère intime rejoignent le collectif. Des brèches de vie issues de différentes réalités (et imaginaires) viennent s'assembler et faire sens ensemble. En plus de ces fragments de discours, des images fortes et des sons viennent compléter la communication poétique comme, par exemple : les corps recouverts de bandages et marchant, roses à la main, dans *Mosquée-Église*, les robes qui flottent au vent et qui symbolisent le corps « perdu » ou le corps d'antan (i.e. le corps absent physiquement, mais présent symboliquement) dans *Ma robe et le vent*. Ou encore, la multitude de sons suggestifs, bien que dépourvus des liens organiques avec l'univers visuel, qui furent amplifiés dans *Minorité invisible*.

La matérialisation des récits crée des liens entre les différentes conceptions du corps intime, donc *réel*, tel que ressenti par le sujet, et son rapport au corps imaginaire, corps dont les représentations sont partagées ou construites collectivement. Les visions de la corporalité se complètent et se rassemblent pour trouver des résonances : symboliques ou psychophysiques. La mise en commun des expériences est donc une tentative pour briser toutes ces situations où les frontières sociales *somatisent* les frontières, où l'individu se sent isolé et désaffilié. La performance alliée avec une visée poétique brise la solitude parce qu'elle incite les gens à se projeter dans des rapports à l'Autre : elle lie les gens entre eux à travers un imaginaire.

Comme ultime objectif de recherche-crédation, je devais réaliser des zones de communication culturelles et sociales. Dans les créations *Minorité invisible* et *Ma robe et le vent*, les projets se sont déroulés en lien avec la communauté, en alternant entre médiation interculturelle et art relationnel. La rencontre avec le milieu et les entrevues préparatoires à la création vise à comprendre les phénomènes sociaux et les problématiques individuelles (ce que j'ai appelé l'étape préliminaire). La discussion avec des gens susceptibles d'éprouver des frontières sociales amorce le processus créatif. Cette première étape sert à comprendre et à valider les appréhensions sur les rapports de forces symboliques présents au sein de ma société. La seconde étape, après celle de la prospection de la frontière et les premiers contacts avec la population, est de penser la mise en discours artistique. Au cours de cette phase se dessinent la mise en image et la mise en action. Puis, l'étape décisive est

l'actualisation d'un corps poétique. Surviennent alors les éléments performatifs et l'expression du corps intime devenu symbolique et transfrontalier lorsque communiqué dans l'espace public.

Chacune des étapes de création des œuvres expérimentales étaient déployées afin de bien intégrer l'œuvre dans le temps social et comprendre les aléas d'un corps contrôlé et stigmatisé. La performance réalise un acte de communication sociale et politique lorsqu'elle tend à accorder une attention particulière à des gens qui autrement n'osent pas se manifester dans l'espace public. Elle donne donc la parole à des sujets dont les discours ne dépassent pas souvent l'espace intime. En faisant sortir ces réalités souffrant d'invisibilité sociale, la performance forme un espace public inclusif où les corps ne sont plus stigmatisés. Dans ce processus relationnel, le corps prend place dans l'œuvre : il devient un fait communicationnel et se matérialise dans l'espace public pour y laisser sa trace et pour finalement aussi rendre présent/ vivant le sujet. Les fragments de la rencontre entre le corps de l'artiste et le corps-frontière de l'individu sont aussi représentés à travers l'œuvre interdisciplinaire.

La performativité du corps-frontière et sa liaison transfrontalière (passage de l'espace liminal à l'espace collectif) sont induites par l'exploration artistique et par la communication engagée entre l'artiste et la société. Ensemble, le sujet liminal et l'artiste vivent une temporalité commune, ce que Nicolas Bourriaud appelle « les espaces-temps de l'échange³⁴⁵ ». L'artiste investigateur du projet agit tel l'élément créateur de conditions spatio-temporelles hors frontières, induites par la performativité des récits et par l'expérience de la corporalité individuelle. L'expérimentation artistique fait en sorte que les participants à la création créent des représentations nouvelles de leur société, au travers desquelles ils se racontent, à la manière d'une communauté temporairement constituée.

Les projets *Minorité invisible* et *Mosquée-Église* présentent un corps qui parle de sa réalité et qui choisit de se promener dans l'espace public et établir ainsi son discours subversif à travers l'action (marcher à l'aveugle ou avoir des bandages marquant le corps). Les sujets

³⁴⁵ Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, op. cit., p. 43.

choisissent de contribuer à la poétique et de communiquer une représentation propre d'eux-mêmes. L'action de parcourir la frontière sociale et de la traverser a aussi été réalisée dans le fait de transporter les valises dans *Ma robe et le vent*, où le poids des objets sur un long territoire à parcourir est venu faire frontière, car le corps de la performeuse, sous le poids des nombreux bagages, finit par attirer le regard d'autrui. Elle a dû résister à la force gravitationnelle et se propulser dans l'espace tout en faisant face au regard de l'autre.

Ainsi, certains faits sociaux ont été représentés sous forme d'actions poétiques au sein de la création. Ils ont fait partie du sous-texte performatif, sorte d'espace discursif sous-entendu par la performance. En termes de discours tentant de déjouer la norme, on pourrait évoquer les préjugés auxquels font face les personnes malvoyantes et non-voyantes. L'espace urbain conçu pour la masse (les voyants) n'est pas adapté aux personnes issues des populations minoritaires, comme les handicapés physiques ou visuels. L'urbanisme et la conception de la ville est aussi un facteur qui stigmatise leur condition, puisqu'elle limite leur mobilité et qui est dénoncé dans la création. Dans *Ma robe et le vent*, c'est les étapes et la démarche pour s'intégrer dans un nouveau milieu qui est mis de l'avant. Dans *Mosquée-Église*, c'est plutôt la violence symbolique et systémique qui s'opère contre les femmes et le pouvoir de la religion et/ ou de la société qui est dénoncée. Concrètement tous ses projets sont réunis par la même volonté : partager l'expérience de l'Autre et communiquer des réalités anti-normatives.

Dans ce temps alternatif de la performance, où l'artiste agit de pair avec les membres d'une communauté pour bâtir une dialectique de la transgression des espaces frontaliers, l'artiste développe des moyens de penser la diffusion de la parole et des gestes d'autrui comme des incitations à l'action. Cette visée transfrontalière tend à améliorer l'emprise des êtres humains sur l'espace public et à composer des discours non hégémoniques. Ainsi, en favorisant le partage et la coopération collective, la communauté temporaire accompagnée par l'artiste construit un lieu de mémoire collective en dehors des structures contrôlées par le pouvoir. L'œuvre implique donc une liberté de partage et de communication où l'esprit de communauté est vu comme un moteur à l'abolition des frontières sociales.

Dans l'espoir de bâtir une contre-narration performative et pour désamorcer les limitations sociales imposées aux corps, l'artiste alliée à la communauté conçoit une stratégie pour traverser la frontière, en inspirant une attitude de résistance et de transgression. Cet espace permet de contrer les représentations sociales négatives dont souffrent les individus. À défaut de pouvoir totalement abolir les frontières, le processus artistique communique des représentations, des images, des actions et des paroles (discours, narrations) puisées à même des corps-frontières, qui s'installent comme éléments résistants par l'espace collectif et le temps de l'œuvre (création et diffusion). La mise en scène performative de la société agit comme évènement créateur de communautés et fait prendre conscience du pouvoir d'agir et de transgression des frontières. Les corps impliqués dans une création et formant dans une relation performative (public, communauté transfrontalière, artiste) ont contribué à briser une première frontière sociale : celle qui existe normalement entre le corps de l'artiste et le corps de l'autre citoyen.

À la suite de ma recherche pour la création entourant les limitations sociales et leur somatisation, il m'est possible de donner une vision actualisée du corps-frontière et de son potentiel poétique qui se veut transfrontalier. En ce sens, j'ai énoncé dans ce projet doctoral différentes visions des frontières sociales et de l'état d'exclusion symbolique dans laquelle se retrouvent certains sujets de notre société. Ces corps-sujets sont opprimés au niveau de la construction imaginaire et de la représentation sociale de leur propre corps et de la place de ce dernier dans l'espace social. Celui-ci est teinté par certains discours dominants hostiles, il est en état d'hybridité identitaire puisqu'il ne correspond pas à la norme prescrite. Il est en situation liminale : il peut subir de l'assignation culturelle, des étiquettes et des préjugés. Opprimés symboliquement par ces faits hégémoniques, les sujets peuvent aussi souffrir d'une forme d'invisibilité sociale, d'une absence totale de représentation ou de considération dans l'espace public.

Ce corps-frontière est celui de la personne immigrante qui se sent *exclue* de (ou *pas bien reçue dans*) la société d'accueil : c'est le corps de la femme qui se fait attaquer le soir en rentrant chez-elle, le corps de l'employé qui se fait malmener par son patron, le corps la personne âgée délaissée par ses proches et qui souffre de solitude, etc. Le corps-frontière est présent au sein de notre société et ses déclinaisons sont parfois très subtiles. Les

agressions qu'il subit au quotidien sont parfois invisibles (symboliques) et prennent la forme de microagressions dispersées. Graduellement, il peut devenir un corps dépossédé symboliquement, privé de lui-même et de son pouvoir d'agir, voire même, parfois, de tout simplement *être*. Par contre, ce qui importe pour le sujet, dans sa quête de repossession de lui-même, est ce qu'il fera pour prendre le contrôle symbolique de son propre corps. Pour traverser la frontière, il doit s'affirmer en mots et en actes et se libérer du contrôle discursif qu'opère la société. Le corps-frontière traverse donc la frontière et reprend possession de lui-même lorsqu'il fonde ses propres liens sociaux antihégémoniques : il fonde une association symbolique en développant des liens de solidarité.

Dans les formes de créations vues dans ma thèse, le corps-frontière est observé et se manifeste à travers un rapport dialectique, symboliquement institué et affirmé, entre le corps imaginaire et le corps réel. La corporalité transfrontalière peut s'affirmer par une poésie induite corporellement (imaginaire corporel) et qui laisse sa trace dans l'espace public (*physicalité*). Le corps-frontière devient corpopoétique lorsqu'il se met en récit et en action pour exposer sa réalité et pour contrer les discours dominants. Il manifeste son existence dans l'espace public, dépasse l'état de liminalité. Lorsqu'on lui permet de traverser le seuil de l'intime et d'investir ainsi l'espace public le corps poétique brise la frontière et la traverse. C'est en quelque sorte comme si la libération des discours, et leur propulsion dans certains faits collectifs, souhaitait une négation des lieux de pouvoir. Ces lieux de contrôle social et d'assignation identitaire sont troublés par l'émergence de nouveaux lieux de parole et des nouveaux lieux de mémoire, qui se manifestent comme des micro-utopies corporelles spontanées.

Ma recherche-crédation m'a permis de comprendre à quel point les liens sociaux sont fragiles dans notre société et sont sans cesse bouleversés par le pouvoir hégémonique et la violence symbolique. Une violence dont les strates s'accumulent intérieurement pour les sujets et sont parfois invisibles pour les membres privilégiés de la société. J'ai aussi eu l'occasion de réfléchir sur mon propre rapport à la société dominante et le corps-frontière québécois, autant mon corps-frontière intime féminin que le corps collectif. Je me considère, personnellement, souvent en rupture avec différents discours hégémoniques de ma propre

société. La société québécoise telle que je la conçois et que je voudrais la voir s'épanouir, n'est pas une société homogène : c'est une société hybride et en pleine évolution. Les enjeux de préservation de la langue et la peur de certains concitoyens ont souvent provoqué ces dernières années l'agrandissement des frontières sociales, voire de différents procédés d'élargissement de l'altérité et de la stigmatisation de l'Autre. Pourtant, la société québécoise est faite, depuis des siècles, d'individus issus de l'immigration et provenant d'horizons complètement différents, qui se retrouvent par hasard sur le même territoire pour construire un nouveau bagage symbolique. En tant que Québécois, nous oublions souvent que ce qui nous définit comme peuple ce n'est pas la faculté à être une culture déterminée et immuable, mais bien à se tisser, se métisser. Nous sommes une société mouvante et plurielle qui se doit d'être inclusive, pour partager l'histoire d'une nation transfrontalière : ni complètement nord-américaine, ni complètement européenne.

En ce sens, je me permets d'énoncer, à titre d'ouverture de cette thèse et comme possible piste de réflexion future, la figure de l'artiste-coyote, comme un individu passeur qui permet de faire traverser les corps et les récits en dehors de la frontière sociale. Dans la mythologie *chicana* et amérindienne, le coyote tient souvent le rôle de *trickster*, un personnage au caractère transgressif : symbole de ruse, de liberté, sorte de guide spirituel anarchiste qui refuse de se soumettre à l'autorité et qui sait jongler avec les frontières. Il est aussi parfois dépeint comme un personnage tricheur et voleur qui sait comment parvenir à ses fins en usant d'intelligence³⁴⁶. La figure du coyote dispose de multiples représentations qui varient selon les récits et constituent globalement un corps-frontière, un être de l'entre-deux : personne issue du métissage ou venue d'ailleurs (souvent représenté par une peau foncée), mi-humain/ mi-animal, mi-mortel/ mi-dieu, etc.

La figure du coyote est appropriée pour parler de processus artistique, au sens où elle évoque une reglorification de l'animalité en soi, de l'intuition nécessaire à la dérive ou lors de la réalisation de la performance. Comme l'animal, le performeur doit parfois faire fi des

³⁴⁶ Cette figure est développée dans plusieurs ouvrages qui abordent la culture amérindienne. L'auteure Rafaela G. Castro propose un intéressant portrait entre la figure du coyote et ses résonances mythologiques dans les légendes et conceptions symboliques des cultures mexicano-américaines et amérindiennes. Voir Rafaela G. Castro, *Chicano Folklore : A Guide to the Folktales, Traditions, Rituals and Religious Practices*, Oxford, Oxford University Press, 2000.

sentiers tracés et s'en écarter. Il doit suivre ses pulsions, ses différents affects. Il doit faire confiance à la perception brute et au discours interne, plutôt qu'aux normes imposées par la civilisation. L'artiste-coyote apporte un nouveau rapport sensible avec le territoire, il ramène l'humain à la nature, à son caractère nomade et sauvage. La charge émotionnelle accordée au déplacement, à la relocalisation sensitive du corps induite lors de la création, importe de sortir de la sédentarisation imposée pour décomposer et recomposer de nouveaux liens avec l'espace.

L'artiste construit et devient, à partir de sa propre corporalité qui rencontre celle du sujet, un corps passeur de frontières. Il agit pour ainsi dire tel un « coyote », comme sont aussi appelés « ceux qui facilitent l'immigration illégale des gens à travers la frontière États-Unis/ Mexique³⁴⁷ ». L'artiste-coyote est celui qui établit une œuvre relationnelle en travaillant à dresser un portrait des limites sociales et spatiales et de leur traversée. Il parcourt les côtés de la frontière afin d'entamer des dialogues, de réfléchir la frontière par des rapports dialectiques. La trajectoire du coyote (allers-retours entre la liminalité et l'espace public), en état exploration territoriale et sociale permet de synthétiser au sein de l'œuvre plusieurs conceptions sociales et spatiales ainsi que les contre-discours pouvant s'y rattacher. L'artiste-coyote transporte les corps – leurs voix, leur passé et leur narration – afin de construire des représentations libérées et non soumises du corps-frontière. Il procède donc à de nombreuses représentations poétiques entre l'espace frontalier et l'espace public au cours du processus artistique relationnel. Ces mouvements transversaux composent une œuvre faite de fragments de corps, de paroles et d'échanges entre les zones frontalières. L'artiste-coyote favorise le truchement du territoire invisible de l'altérité et le partage avec la population majoritaire.

Dans l'élaboration des projets relationnels *Ma robe et le vent* et *Minorité invisible*, j'ai agi moi-même comme artiste-coyote. J'ai composé des trames performatives faites de paroles et de témoignages de corps touchés par les frontières sociales, géopolitiques, corporelles, symboliques. À défaut de pouvoir faire traverser les corps de manière permanente, j'ai fait

³⁴⁷ Traduction de : « *Those who facilitate the unauthorized migration of people across the US-Mexico border* », Charles A. Gallagher and Cameron D. Lippard, *Race and Racism in the United States : An Encyclopedia of American Mosaic*, Westport, Greenwood Publishing, 2014, p. 1276.

en sorte de constituer, grâce à mes œuvres, des représentations alternatives d'identités différentes de celles de la majorité.

En dérivant dans l'espace, accompagnée de corps susceptibles de mieux connaître l'autre côté de la frontière, j'ai constitué une expérience psychogéographique. À l'aide de fragments narratifs faits de voix d'autrui et de partage expérientiel, j'ai construit des narrations performatives faisant office de contre-discours et d'interprétations collectives et intimes des frontières sociales. Ces empreintes de la frontière ont pu collaborer à rendre les frontières spatiales et sociales plus perméables aux mouvements divergents et à la différence. Par la composition de traces dans l'espace et en permettant aux corps-frontières de s'insérer discursivement dans l'espace commun, l'art fabrique des espaces alternatifs, des espaces liminaux libres. Les corps ainsi déployés poétiquement composent différemment avec les contraintes sociales et contribuent à forger une nouvelle mémoire collective : une réappropriation de la corporalité bafouée.

Pour l'artiste-coyote, l'objectif est donc de se lier avec la personne, de comprendre la frontière, de la détourner et de la traduire au grand public. L'artiste-coyote devient un interprète de la liminalité, car il opère une traduction performative des limitations. En ce sens, une microsociété éphémère est créée au sein de l'œuvre. Des corps sont liés symboliquement, soit les corps de la frontière et les corps du public. Ils se voient réunis au sein de l'espace de diffusion artistique pour partager un espace-temps liminaire. Il en ressort donc, de cette expérience de dérive et d'atopisation, une mise en application du corps utopique afin de favoriser la création d'un espace public véritable, des trajectoires corporelles non dictées par l'hégémonie sociale et culturelle. Le dialogue forgé par les corps qui se rencontrent forme une nouvelle cartographie de nos espaces communs, une nouvelle manière d'entrevoir le vivre ensemble.

En ce qui concerne la portée de ma thèse, j'estime que les réflexions et les laboratoires que j'ai façonnés ont su innover, de manière générale, dans la façon d'entrevoir la médiation culturelle et interculturelle. Par ailleurs, ils ont permis d'exprimer de nouvelles façons d'entrevoir l'art relationnel à caractère performatif. Je me suis approprié et j'ai poussé une

méthodologie de création spécifique, qui peut désormais servir dans l'élaboration d'autres œuvres relationnelles. Les laboratoires ont fait apparaître de nouveaux enjeux et questionnements sur la façon d'appréhender une création à caractère performatif. Investis dans une perspective de médiation interculturelle, mes projets ont réfléchi la relation sensitive et affective que les corps composent avec le territoire et entretiennent avec l'observateur ou le sujet regardant. La recherche-crédation effectuée est donc une manière de repenser les connexions interpersonnelles et corporelles avec l'espace et son traitement artistique. Par les angles de la sociopoétique, de la géopoétique et de la poétique médiatique, j'ai amené le corps-frontière à être vu non seulement comme une entité politique opprimée, mais aussi comme un territoire de l'intime à explorer, une entité performative au large potentiel expressif. Ainsi, j'ai tenté de comprendre et d'observer comment la relation entre le corps et l'espace peut venir changer les liens psychoaffectifs, comment la part de l'intériorité et de l'imaginaire somatique vient transformer la liaison entre le soi et le territoire ainsi qu'entre le soi et l'autre. En développant une méthode intuitive (sensorielle) pour investiguer l'espace public tout en utilisant l'art relationnel et la performance, les laboratoires ont permis de peaufiner différents systèmes de communication sociale pour faire dialoguer les corps avec l'espace public à travers différents traitements médiatiques. La manière dont j'ai pu intégrer le dessin et le croquis à la préparation de mes œuvres et aux canevas de la réalisation artistique est aussi quelque chose qui m'inspire pour la poursuite de mes futures recherches et créations.

Il est également possible, au terme de ma recherche-crédation, de me prononcer sur les limitations de celle-ci. En ce sens demeurent certains éléments que j'aurais aimé approfondir ou que je souhaiterais explorer dans de futurs projets. Bien qu'entièrement satisfaite du déroulement et des conclusions de mes laboratoires, j'estime que certaines réflexions enclenchées mériteraient d'être poussées davantage, avec de plus amples ressources temporelles et financières. Notamment, je voudrais m'investir dans l'élaboration d'autres dispositifs corpopoétiques. L'investigation multimédia pourrait donc être approfondie par la mise en œuvre d'une plus grande variété de médiums. Ainsi, éventuellement, je souhaiterais aborder lors d'une future résidence de création, d'autres matériaux d'une poétique intermédiatique, tels que la balade sonore ou l'installation *in situ*. Aussi, j'aurais souhaité, avec plus de temps, obtenir un plus grand échantillon de

participants pour les projets *Minorité invisible* et *Ma robe et le vent*. Ainsi, j'aurais pu observer et suivre plus longuement les participants, tout en observant des profils possiblement plus différents. Lors de prochaines explorations artistiques, je souhaite développer une vision plus personnelle et plus intime du corps-frontière. Les explorations qui me lient intimement et en tant qu'individu à mon propre environnement et milieu de vie demeurent encore embryonnaires. Je voudrais penser, lors de mes prochaines recherches artistiques, comment aborder le récit autobiographique et le traiter symboliquement. Cela me permettrait de continuer à approfondir les moyens d'expression de mon corps performatif, les moyens que j'opère pour me mettre en performance dans la réalité ou le contexte social.

Aux termes de cette recherche-crédation, j'espère que les explorations artistiques et les réflexions encourues inspireront d'autres créateurs. Et ainsi, je souhaite que cette thèse a su faire évoluer les perspectives en ce qui concerne le champ d'études de la corporalité à travers l'art contemporain à caractère performatif.

BIBLIOGRAPHIE

Anthropologie

AUGÉ, Marc. Pour une anthropologie de la mobilité, Paris, Éditions Payot et Rivages, Paris, 2009, 90 p.

_____ Non-Lieux : Introduction à une anthropologie de la surmodernité, Paris, Éditions du Seuil, 1992, 149 p.

CASTRO, Rafaela G. *Chicano Folklore : A Guide to the Folktales, Traditions, Rituals and Religious Practices*, Oxford, Oxford University Press, 2000, 336 p.

ELIADE, Mircea. *Le sacré et le Profane*, Paris, Gallimard, 1965, 192 p.

GUERCI, Antonio. « Normalité, norme, normativité. Anthropologie physique des corps autres », dans Gilles Boëtsch et al., *Corps normalisé, corps stigmatisé, corps racialisé*, Louvain-la-Neuve, De Bœck, 2007, p. 57-75.

LE BRETON, David. *L'adieu au corps*, Paris, Éditions Métailié, 2013, 214 p.

_____ *Éclats de voix (Une anthropologie des voix)*, Paris, Éditions Métailié, 2011, 280 p.

_____ « Ingénieurs de soi : technique, politique et corps dans la production de l'apparence », dans *Sociologie et sociétés*, vol. 42, n° 2, 2010, p. 139-151.

_____ *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Presses universitaires de France, 1990, 330 p.

MAALOUF, Tina. « Le martyr : du religieux au politique », *Sens public : revue web*, [En ligne], <http://www.sens-public.org/article120.html>, page consultée le 14 février 2015.

MARTIN, Ernest. *Histoire des monstres : de l'Antiquité à nos jours*, Paris, C. Reinwald et cie libraires-éditeurs, 1880, 415 p.

SMITH OMARI-TUKARA, Mikelle. *Manipulating the Sacred: Yoruba Ritual and Resistance in Brazilian Candomblé*, Wayne State University, Detroit, 2005, 208 p.

VAN GENNEP, Arnold. *The rites of passages*, Chicago, University Press of Chicago, 1960, 198 p.

Actualité sociale et politique

- BIRON, Martine. « L'Assemblée nationale adopte à l'unanimité une motion condamnant l'islamophobie », *Ici Radio-Canada* [en ligne], 1^{er} octobre 2015, <http://ici.radio-canada.ca/nouvelles/politique/2015/09/30/003-david-solidaire-niqab-motion-appel-calme.shtml>, page consultée le 3 octobre 2015.
- COPIN, Murielle. « Maquiladoras : Exploitation et esclavage dans la péninsule de Basse-Californie », *The Narco Bulletin*, [En ligne], 9 novembre 2006, http://www.narconews.com/Issue43/article_fr2320.html, page consultée le 3 avril 2015.
- EMPLOI ET DÉVELOPPEMENT SOCIAL CANADA. « Logement – taux d'inoccupation des logements locatifs », [En ligne], <http://www4.hrsdc.gc.ca/.3ndic.1t.4r@-fra.jsp?iid=43>, page consultée le 2 novembre 2014.
- FRAPRU. « Augmentation des loyers pour 2014 : les loyers sont déjà trop chers affirme le FRAPRU », [En ligne], http://www.frapru.qc.ca/augmentations-de-loyer-pour-2014-les-loyers-sont-deja-trop-chers-affirme-le-frapru/#_ftnref1, page consultée le 2 novembre 2014.
- GOUVERNEMENT DU QUÉBEC. « Charte des valeurs québécoises : une affirmation de qui nous voulons être », *Secrétariat à l'accès à l'information et à la réforme des institutions démocratiques*, [En ligne], 7 novembre 2013, <http://www.institutions-democratiques.gouv.qc.ca/laicite-identite/communiqués/2013/2013-11-07.htm>, page consultée le 15 octobre 2015.
- PRESSE CANADIENNE. « Une manifestation contre la charte des valeurs prévue samedi à Montréal », *Le Devoir*, [en ligne], 12 septembre 2013, <http://www.ledevoir.com/politique/quebec/387302/une-manifestation-contre-la-charte-des-valeurs-prevue-samedi-a-montreal>, page consultée le 15 octobre 2015.
- UPI, « Former University Football Player Convicted for Murder », *The Brian Times*, Iowa city, May 24 1974, p. 3, dans Anonyme, « Sarah Ann Ottens : Homicide-Guilty Verdict Overturned », *Iowacoldcases* [en ligne], <https://iowacoldcases.org/case-summaries/sarah-ottens>, page consultée le 2 avril 2015.

Documentation visuelle des œuvres citées

- ATHEY, Ron et Dominic JOHNSON. *The incorruptible flesh*, Chelsea Theatre, London, avril 2007, vidéo, [En ligne], <https://vimeo.com/57533896>, page consultée le 5 mars 2015.
- BOLIVER, Rocío et Ana DE ALBA. « Sonata for pussyphone and voice, opus 140 », Auditorio Olav Roots, Conservatorio de Música, Universidad Nacional de

- Colombia, Bogatá, 2009, [En ligne], <http://hdl.handle.net/2333.1/qfttf0s6>, page consultée le 27 février 2015.
- _____ *Time Goes by and I Cannot Forget You: Between Menopause and Old Age*, Brooklyn International Performance Art Festival, New York, Grace exhibition place, 2013.
- CAGE, John. « Water walk », *I've got a secret*, CBS Television, 1960, [En ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=B9vvrSyAPuw>, page consultée le 3 novembre 2014.
- CHOINIÈRE, Olivier. « Projet blanc », Centre des Auteurs Dramatiques, [En ligne], http://cead.qc.ca/cead_repertoire/id_document/8658, page consultée le 13 septembre 2014.
- ÉMOND, Bernard. *Ceux qui ont le pas léger meurent sans laisser de traces*, Montréal, Cinéma libre/ ONF, 1992, 50 min.
- FUSCO, Coco. « Dolores 10 to 10, a video by Coco Fusco », *Site web de l'artiste*, <http://www.thing.net/~cocofusco/subpages/videos/subpages/dolores10to10/dolores10to10.html>, page consultée le 21 avril 2015.
- _____ « Observations of Predation in Humans : A Lecture by Dr. Zira, Animal Psychologist », *Radical Presence : Black Performance in Contemporary Art*, New York, The Studio Museum in Harlem, 2013.
- GALINDO, JOSÉ, Régina. « Quien puede borrar las huellas », *Performancelogia – Performance Art Archive*, vidéo, [en ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=SDTLipg9vMc>, page consultée le 20 septembre 2014.
- GUERRILLA GIRLS. *Site web*, [En ligne], <http://www.guerrillagirls.com>, page consultée le 7 avril 2015.
- KANTOR, Tadeusz. *Aujourd'hui, c'est mon anniversaire*, Toulouse, 1990, vidéo, [En ligne], https://www.youtube.com/watch?v=a-9j7naG_II, consulté le 30 octobre 2014.
- LA BARBE (Groupe d'Actions Féministes). « La Barbe : Les principes », *Site web*, [En ligne], http://www.labarbelabarbe.org/La_Barbe/Principes.html, page consultée le 7 avril 2015.
- MARX, William. *John Cage's 4'33''*, McCallum Theater, Palm Desert California, vidéo [En ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=JTEFKFiXSx4>, page consultée le 23 octobre 2014.

MENDIETA, Ana. *Untitled (Glass on Body Imprints)*, Princeton University Art museum, [En ligne], <http://artmuseum.princeton.edu/fr/collections/objects/54821>, page consultée le 30 mars 2015.

_____ « *Untitled (Rape Scene): lifetime color photographs 10 x 8 inches* », Estate of Ana Mendieta Collection, New York, Galery Lelong, 1973.

PANE Gina. « *Portraits de femmes artistes : Gina Pane* », Institut National de l'Audiovisuel, [En ligne], http://www.dailymotion.com/video/xf9tt8_portraits-de-femmes-artistes-gina-p_news, page consultée le 17 avril 2015.

SCHAFFNER, Franklin J. *Planet of the Apes*, MCMLXVII APJAC Productions, Inc. and Twentieth Century-Fox Film Corporation, 1968, 112 min.

SPENCER, Karen Elaine. *Dream listener* [En ligne], <http://dreamlistener.wordpress.com/>, page consultée le 7 octobre 2014.

VISO M, Olga. *Ana Mendieta, Earth Body: Sculptures and performances 1972-1985*, Hatje Cantz Publishers, 2004, 286 p.

Géographie/ urbanisme

DELIGNER, Philippe. « Comment bien (re)penser la ville pour des personnes handicapées visuelles », *Réseau international sur le processus de production du handicap* [En ligne], <http://www.ripph.qc.ca/revue/revue-handicap-environnement-objets-espaces-territ/comment-bien-repenser-ville-pour-les-person><http://www.ripph.qc.ca/revue/revue-handicap-environnement-objets-espaces-territ/comment-bien-repenser-ville-pour-les-person>, page consultée le 23 septembre 2013.

FOURNY, Marie-Christine. « La frontière comme espace liminal », *Revue de géographie alpine*, [En ligne], n° 101, vol. 2, 2013, page consultée le 20 novembre 2015.

HOUSSAY-HOLZCHUCH, Myriam. *Antimondes : Espaces en marge, espaces invisibles*, Paris, L'Harmattan, 2007, 144 p.

PICOUET, Patric. « Essai de cartographie humaniste pour la représentation des relations à la frontière », dans Nicole Lucas et Vincent Marie (dir.), *La carte dans tous ses états*, Le Manuscrit, Paris, 2011, p. 49-69.

REITEL, Bernard. « La frontière », *Hypergé* [En ligne], <http://www.hypergeo.eu/spip.php?article16>, page consultée le 3 avril 2015.

REYNAUD, Alain. *Société, espace et justice : Inégalités régionales et justice socio-spatiale*, Paris, Presses universitaires de France, 1981, 298 p.

TASSIN, Louise. « D'une frontière à l'autre », *Hommes et migrations*, [En ligne], n° 1304, 2013, p. 51-57.

VILLE DE MONTRÉAL. *Pour un environnement urbain sécuritaire*, [En ligne], http://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/page/femmes_ville_fr/media/documents/Guide_formateurs_environnement_urbain_securitaire.pdf, page consultée le 8 novembre 2016, 137 p.

Philosophie

ARENDDT, Hannah. *Condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Lévy, [1958] 1983, 268 p.

BADIOU, Alain et Fabien TARBY, *La philosophie de l'évènement*, Paris, Germina, 2010, 184 p.

BAUDRILLARD, Jean. *La société de consommation, ses mythes, ses structures*, Paris, Denoël, 1970, 318 p.

BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*, Paris, Quadrige/ Presses universitaires de France, 2004, 215 p.

BERGSON, Henri. *Corps et matière. Essai sur la relation du corps et de l'esprit*, Paris, Presses universitaires de France, 1965, 282 p.

DELEUZE, Gilles, *Spinoza philosophie pratique*, Éditions de Minuit, 2003, 176 p.

DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI. *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, 648 p.

_____ *Rhizome : Introduction*, Paris, Éditions de Minuit, 1976, 74 p.

_____ *Capitalisme et Schizophrénie 1 : L'Anti-Œdipe*, Paris, Éditions de Minuit, 1972, 496 p.

DERRIDA, Jacques. *Marges de la philosophie*, Paris, Éditions de Minuit, 1972, 432 p.

ENJALBERT, Cédric et Thierry PAQUOT. « La ville et le loisir », *Philosophie magazine*, [En ligne], <http://www.philomag.com/lepoque/la-ville-et-le-loisir-7672>, page consultée le 11 septembre 2014.

FOUCAULT, Michel. « Les anormaux (1974-1975) », *Le Foucault électronique édition 2001*, [En ligne], <http://ekladata.com/a5J-kPD0FAZwSKkLJzNbvbfA1Jw/Foucault-Michel-Les-Anormaux-1974-1975-.pdf>, page consultée le 6 mai 2014.

_____ *Corps utopique suivi de Les hétérotopies*, Paris, Lignes, 2009, 61 p.

_____ *Surveiller et punir : Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 2003, 318 p.
_____ *Dits et écrits 1984*, « Des espaces autres » (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), *Architecture, Mouvement, Continuité*, no 5, octobre 1984, p. 46-49.

LACROIX, Jean-Yves. *L'Utopia de Thomas Moore et la théorie platonicienne*, Paris, Vrin, 2007, 448 p.

MARZANO, Michela. *Philosophie du corps*, Paris, Presse Universitaires de France, 2009, 128 p.

RICOEUR, Paul. « L'identité narrative », *Esprit*, n° 140/141, juillet-août 1988, p. 295-304.

SUNG-MIN, Hong. *Habitus, corps et domination : Sur certains présupposés philosophiques de la sociologie de Bourdieu*, Paris, L'Harmattan, 262 p.

Psychologie

BLATGÉ, Marion. *Apprendre la déficience visuelle : une sociabilisation*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2012, 207 p.

CASALIS, Marie-France et Catherine MORBOIS. *L'aide aux femmes victimes de viol*, Paris, L'esprit du temps, 2002, 131 p.

CHEKROUN, Peggy. « Pourquoi les individus aident-ils moins autrui lorsqu'ils sont nombreux? », *Revue électronique de Psychologie Sociale* [en ligne], n° 2, 2008, p. 9-16, <http://psychologiesociale.eu/wp-content/uploads/2010/01/Chekroun-2008b.pdf>, page consultée le 14 avril 2015.

DANBLON, Emmanuelle. « Stratégie de rationalité discursive face aux représentations de l'extrême », *Tangente*, n° 83, 2007, p. 45-68.

OMANSKY, Beth. *Borderlands of blindness*, London, Lynne Rienner publishers, 2011, 256 p.

ROZENBERG, Jacques J. *Le corps-autre et les sources de l'altérité : L'interface bio-psycho-culturelle*, Bruxelles, Éditions de Bœck Université, 2011, 262 p.

Sociologie/ Sciences politiques

ANZALDUA, Gloria et AnaLouise KEATING. *This Bridge We Call Home : Radical Visions for Transformation*, New York, Routledge, 2013, 634 p.

BARTHES, Roland. « Histoire et sociologie du vêtement », *Annales ESC*, 3, 1957, p. 430-441.

BEN-MESSAHEL, Salhia. « Médiation interculturelle et interdisciplinarité », *Des frontières de l'interculturalité : Étude pluridisciplinaire de la représentation culturelle : Identité et altérité*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2009, p. 9-12.

BEY, Hakim. *TAZ : zone autonome temporaire*, Paris, Éditions de l'Éclat, 1997, 97 p.

BOURDIEU, Pierre. *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil, Collection Liber, 1997, 318 p.
_____ *Outline of a Theory Practice*, New York, Cambridge University Press, 1977, 257 p.

BOURDIEU, Pierre et Loïc J. D. WACQUANT. *Réponses - pour une anthropologie réflexive*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, 267 p.

BUTERA, Fabrizio et John M. LEVINE, *Coping with Minority Status: Response to Exclusion and Inclusion*, New York, Cambridge University Press, 2009, 329 p.

CAMILERI, Carmel et Magalit COHEN-EMERIQUE, *Choc de culture : Concepts et enjeux pratique de l'interculturel*, Paris, L'Harmattan, 1989, 398 p.

CHADI, Mounia. « Une enquête sur la situation des femmes immigrantes au Québec », *Vivre ensemble* [En ligne], vol. 18, n° 62, été 2011, http://www.cjf.qc.ca/upload/ve_bulletins/2696_a_Vol18No62_Art_Chadi.pdf, page consultée le 27 septembre 2015.

COVO-MAURICE, Jacqueline. « Portrait croisé des ouvrières des *maquiladoras* », *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, [En ligne], n° 2, 2001, publié le 12 janvier 2006, <http://alhim.revues.org/608>, page consultée le 22 avril 2015.

CRETTEZ, Xavier. *Violence et nationalisme*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2006, 385 p.

DAMBRIN, Claire et Caroline LAMBERT « Le plafond de verre dans la profession comptable », *Échanges*, no 237, novembre 2006, [En ligne], https://studies2.hec.fr/jahia/webdav/site/hec/shared/sites/dambrin/acces_anonyme/Recerche/6Echanges%20Dambrin%20Lambert.pdf, page consultée le 30 mars 2015.

- DANIC, Isabelle. « La notion de représentation pour les sociologues. Premier aperçu », *ESO : Travaux et documents*, Université de Rennes II, n° 25, décembre 2006, p. 29-32.
- FALK, Hannah Joy. *Border Crossing and Migration in Latin American Art Border*, [En ligne], Automne 2011, page consultée le 13 juin 2012.
- GALLAGHER, Charles A. et Cameron D. LIPPARD. *Race and Racism in the United States : An Encyclopedia of American Mosaic*, Westport, Greenwood Publishing, 2014, 1771 p.
- GOFFMAN, Erving. *Stigma : Notes on the Management of Spoiled Identity*, New York, Simon and Schuster, [1963] 1986, 152 p.
- GUÉNIF-SOUILAMAS, Nacira. « Le corps-frontière, traces et trajets postcoloniaux », dans Achille Mbembe et al., *Ruptures postcoloniales*, La Découverte Cahiers libres, 2010, p. 217-229.
- KOMAROVSKY, Mira et Stanfeld S. SARGENT « Research into Subcultural Influences upon Personality », *Culture and Personality*, New York, Viking Fund, 1949, p. 143-159.
- LAFORTUNE, Jean-Marie. « De la médiation à la médiation : le double jeu du pouvoir culturel en médiation », *Lien social et politiques*, n° 60, 2008, p. 49-60.
- MACLEOD, Alex et al., *Relations internationales : Théories et concepts*, Outremont, Athéna, 2004, 301 p.
- MAUGER, Gérard. « Sur la violence symbolique », dans Hans-Peter Müller et Yves Sintomer, *Pierre Bourdieu, théorie et pratique*, Paris, La Découverte, 2006, p. 84-100.
- MILLER LLANA, Sara. « Do French women need feminism? », *Christian Science Monitor*, [En ligne], 8 janvier 2013, www.csmonitor.com/World/Europe/2013/0108/Do-French-women-need-feminism, page consultée le 13 septembre 2014.
- MONTANDON, Alain. « Sociopoétique de la promenade », Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2000, 234 p.
- NORA, Pierre. *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard/ Quarto, 1997, 4751 p.
- PICQ, Françoise. « Le personnel est politique : Féminisme et for intérieur », dans Centre universitaire de recherches administratives et politiques de Picardie, *Le for intérieur*, Paris, Presses Universitaires de France, Paris, 1995, p. 341-352.

ROZENBERG, Jacques J. *Le corps-autre et les sources de l'altérité : L'interface bio-psycho-culturelle*, Éditions de Bœck Université, Bruxelles, 2011, 262 p.

SIMMEL, Georg. *Sociologie : Études sur les formes de la socialisation*, Paris, Presses Université de France, [1908] 1999, 756 p.

Sémiotique/ Linguistique/ Communication

BARBANCEY, Pierre. « Entretien avec Jacques Derrida », *Regards*, no 27, [En ligne], page consultée le 4 avril 2012, http://www.jacquesderrida.com.ar/frances/antonin_artaud.htm.

BARTHES, Roland. *Barthes par Roland Barthes*, Paris, Le Seuil, 1995, 229 p.
_____ *Système de la mode*, Paris, Éditions du Seuil, 1967, 326 p.

COBUT, Éric et François LAMBOTTE. *Communication publique et incertitude : fondamentaux, mutations et perspectives*, Liège, Édipro, 2011, p. 315-316.

DERRIDA, Jacques. *L'écriture et la différence*, Éditions du Seuil, Paris, 1967, 432 p.

FONTANILLE, Jacques. *Soma et Séma : Figure du corps*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2004, 270 p.

POP, Liana. *Espace discursifs : Pour une représentation des hétérogénéités discursives*, Louvain/Paris, Éditions Peeters, 2000, 248 p.

GLISSANT, Édouard. *Introduction à une Poétique du Divers*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1995, 106 p.

WOLTON, Dominique. « Espace public », [En ligne], Centre national de recherche scientifique, <http://www.wolton.cnrs.fr/spip.php?article67>, page consultée le 20 janvier 2015.

Théories/ analyses artistiques et littéraires

AMEY, Claude. *Tadeuz Kantor, theatrum literalis*, Paris, L'Harmattan, 2002, 302 p.

ANDREW, Molly. « Counter-narratives and the power to oppose », dans Molly Andrew and Michael G.W Bamberg, *Considering Conter-Narratives: Narrating, Resisting, Making Sense*, London, University of West London, 2004, p. 1-6.

- ARDENNE, Paul et al. *The Lacrima Chair : Collection+ : Shaun Gladwell*, Paddington, UNSW Sherman Contemporary Art Foundation, 2015, 38 p.
- ARDENNE, Paul. *Un art contextuel*, Paris, Flammarion, 2002, p.65.
 _____ « L'ère des monstres », *L'image-corps : Figures de l'humain dans l'art du XXe siècle*, Paris, Regard, Paris, 2001, 507 p.
- ARTAUD, Antonin et Louis JOOS. *Antonin Artaud*, Bruxelles, La renaissance du livre, , 2006, 155 p.
- ARTAUD, Antonin. *Œuvres complètes vol XII*, Paris, Gallimard, 1976, 528 p.
 _____ *Théâtre et son double* suivi de *Le théâtre de Séraphin*, Paris, Gallimard, 1985, 256 p.
- BAQUÉ, Dominique. *Pour un nouvel art politique : de l'art contemporain à la fonction documentaire*, Paris, Flammarion, 2004, 315 p.
- BAYLE, François. « L'espace (post-scriptum) », *Les Cahiers de l'IRCAM*, n° 5, Ircam-Centre George Pompidou, Paris, 1994, p. 115-120.
- BENJAMIN, Walter. *Paris capitale du XIXe siècle*, Brescia, Temperino Rosso Edizioni, 2012, 50 p.
- BENOG, Janig. « La vraie image selon Gina Pane. Quelques réflexions pour une anthropologie des images de l'art corporel. », *Les fluides corporels dans l'art contemporain*, [En ligne], Paris, INHA, 29 juin 2010, <http://hicsa.univ-paris1.f>, page consultée le 15 avril 2015.
- BIRINGER, Johannes H. *Performance on the Edge : Transformations of Culture*, New York/ London, Continuum, 2000, 285 p.
- BLOCKER, Jane. *Where is Mendieta ? : Identity, Performativity, Exile*, Duke University Press, Durham, 1999, 166 p.
- BOAL, Augusto. *Le théâtre de l'opprimé*, Paris, La découverte, 2007, 224 p.
- BOLIVER, Rocío. « Artist statement », *Site web de l'artiste*, [En ligne], <http://www.rocioboliver.com/#!principios>, page consultée le 2 mars 2015.
- BOLLEN, Christopher. « Guérilla girls », *Interview Magazine*, [En ligne], <http://www.interviewmagazine.com/art/guerrilla-girls#>, page consultée le 7 avril 2015.
- BOOF-VERMESSE, Isabelle. « L'art géolocalisé : en quête d'une psychogéographie actuelle », dans Marc Veyrat (dir.), *Arts et espaces publics*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 137-149.

- BONARD, Yves et Vincent CAPT. « Dérive et dérivation. Le parcours urbain contemporain, poursuite des écrits situationnistes? », *Articulo-Journal of Urban Research* [en ligne], Special issue 2, 2009, articulo.revues.org, page consultée le 10 septembre 2014.
- BOURASSA, Andrée-G. « “Cachez ce saint...” ou l’émergence, dans notre espace dramatique, de saint Jean-Baptiste, saint Laurent, saint Sébastien, ainsi soient-ils! », *Lettres québécoises : la revue de l’actualité littéraire*, n° 49, 1988, p. 49-50.
- BOURASSA, Renée. *Parcours sonore et théâtre mobiles en espace urbain : pratiques performatives*, [En ligne], http://www.academia.edu/3879212/Parcours_sonores_et_th%C3%A9%C3%A2tres_mobiles_en_espace_urbain_Pratiques_performatives, page consultée le 3 novembre 2014.
- BOURRIAUD, Nicolas, *L’esthétique relationnel*, Paris, Les presses du réel, 2001, 123 p.
- BOUTET, Danielle. « II – L’expérience artistique : réfléchir, communiquer », *Récits d’artistes : Site de recherche sur l’expérience artistique*, [En ligne], http://www.recitsdartistes.org/textes-theoriques/2_ii-l-experience-artistique-reflechir-communiquer, page consultée le 15 juin 2015.
- CABANAS, Kaira M. « Ana Mendieta: Pain of Cuba, Body I Am », *Women Art Journal*, vol. 20, n° 1. Spring-summer 1999, p. 12-17.
- CAILLET, Aline. « De l’art d’(ne pas) intervenir dans l’espace public », *Espace : art actuel*, n° 89, 2009, p. 25-29.
- CAMELO, Constanza. « Demeurer déterritorialisé », dans Marie Fraser et Marie-Josée Lafortune (dir.), *La demeure*, Montréal, Optica, 2008, p. 81-93.
- Centre Pompidou, « L’événement Gina Pane », [En ligne], 2005, www.centrepompidou.fr/cpv/resource/ck48yBp/rGAeRB, page consultée le 17 avril 2015.
- CHAGNARD, Patrice. *Cinéma documentaire. Manières de faire, formes de penser*, Liège, Addoc/ Yellow Now-Côté cinéma, 2002, p. 76-77.
- CHAPMAN Owen et Kim SAWCHUK, « *Research-Creation: Intervention, Analysis and Family Resemblances* », *Canadian Journal of Communication*, vol. 37, 2012, p. 5-26.
- CÔTÉ, Diane-Jocelyne. « De la performance ou j’espère que j’en parlerai : fragments », *Intervention*, n° 7, 1980, p. 11-14.

- CÔTÉ, Jean-François. « Littérature des frontières et frontières de la littérature : de quelques dépassements qui sont aussi des retours », *Recherches sociographiques*, vol. 44, n° 3, p. 499-523
- COUCHOT, Edmond. « Le corps en question : du corps-image à l'image corps », dans Caroline Hoffman et Xavier Lambert [dir.], *Le corps en mutations*, Paris, Éditions Plein Feux, 2010, p. 53-62.
- CRATON, Lilian. *The Victorian Freak Show : The Significance of Disability and Physical Differences in the 19th Century Fiction*, Amherst, Cambria Press, 2009, 244 p.
- DAHAM, Éric. « La percée de Ron Athey. », *Libération*, [En ligne], 19 août 1999, http://www.liberation.fr/culture/1999/08/19/la-percee-de-ron-athey-l-artiste-presente-a-paris-son-rituel-du-corps-souffrant-suicidetattoo-salvati_281164, page consultée le 2 mars 2015.
- DAVILA, Thierry. *Marcher, créer : Déplacements, flâneries, dérives dans l'art du XXe siècle*, Paris, Éditions du regard, 2002, 191p.
- DEBORD, Guy Ernest. « Théorie de la dérive », <http://www.larevuedesressources.org/theorie-de-la-derive.038.html>, *La revue des ressources* [En ligne], page consultée le 13 septembre 2014. Texte original publié dans Guy Ernest Debord, « Théorie de la dérive », *Les Lèvres nues*, no 9, Paris, décembre 1956.
- _____ « Introduction à une critique de la géographie urbaine », *Les lèvres nues*, [En ligne], n° 6, Bruxelles, 1955, http://www.larevuedesressources.org/article.php3?id_article=33, page consultée le 15 septembre 2014.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *La ressemblance par contact – Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Éditions de Minuit, 2008, 384 p.
- DOMINGUEZ, Ricardo et Coco FUSCO. « On-line Simulations/ Real-Life Politics: A Discussion With Ricardo Dominguez on Staging Virtual Performance », *The Drama Review*, vol. 47, n° 2, Summer 2003, p. 151-162.
- ÉDITIONS LAROUSSE, « Arnold Schoenberg », *Encyclopédie Larousse*, [En ligne], page consultée le 4 novembre 2014.
- FÉRAL, Josette. « Qu'est la performance devenue? », *Jeu : Cahiers de théâtre*, n° 94, 2000, p. 157-164.
- FINTER, Helga. « Voix soufflées, voix volées, voix intervocales (De la théâtralité vocale dans le nouveau théâtre américain) », *Sillage critiques : Métamorphoses de la voix en scène*, [En ligne], n° 16, 2013, sillagescritiques.revues.org, page consultée le 4 septembre 2014.

- FISCHER LICHTÉ, Erika. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, London/ New York, Routledge, 2008, 240 p.
- GOMEZ-PENA, Guillermo. *The New World Border: Prophecies, Poems and Loqueras for the End of the World*, San Francisco, City lights publishers, 1996, 244 p.
 _____ *Warrior for Gringostroika*, Minneapolis, Graywolf Press, 1993, 224 p.
- GROTHER, Bostley. « Gentlemen's Agreement (1947) : Gentlemen's Agreement Study of Anti-Semitism, Its Feature at Mayfair - Gregory Peck Plays Writer Acting as Jew », *New York Times*, 12 novembre 1947, p. 36.
- GROUPOV, *Rwanda 1994*, Bruxelles, Éditions théâtrales, 2002, 176 p.
- HOYAUX, André-Frédéric. « De la poésie comme expression et construction des mondes », dans *Activité artistique et spatialité*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 31-51.
- L'ALLIER, Alexis. « La déambulation, entre nature et culture », dans André Carpentier et Alexis L'Allier (dir.), *Les écrivains déambulateurs : poètes et déambulateurs de l'espace urbain*, Montréal, Centre de recherche Figura sur le texte et l'imaginaire,/ UQAM, 2004, p. 14-44.
- LAMY-BEAUPRÉ, Jonathan. « *Du stéréotype à la performance : les détournements des représentations conventionnelles des Premières Nations dans les pratiques performatives* », Thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, 2012.
- LECHNER, Marie. « Le corps contaminé de Ron Athey », *La Libération*, [En ligne], 12 octobre 2007, http://next.liberation.fr/next/2007/10/12/le-corps-contamine-de-ron-athey_103648, page consultée le 5 mars 2015.
- LECOGIEC, Éric. « Récit méthodologique pour mener une autopoïétique », dans Pierre Gosselin et Éric Le Coguiéc (dir.), *La recherche création : Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Presses de l'Université du Québec, 2006, p. 97-110.
- LE CORRE, Sandrine. « Circulez! Il n'y a rien à voir : Régulation et perturbation des flux dans l'espace public », dans Marc Veyrat (dir.), *Arts et espaces publics*, Paris, l'Harmattan, 2013, p. 59-74.
- MANDELBAUM, Jacques. « Michel Brault, inventeur du cinéma en direct », *Le Monde*, [En ligne], publié le 23 septembre 2013, http://www.lemonde.fr/culture/article/2013/09/23/la-mort-du-realisateur-michel-brault-l-inventeur-du-cinema-direct_3482568_3246.html, page consultée le 10 septembre 2015.
- MARCORELLES, Louis. « Une esthétique du réel, le cinéma en direct (rapport) », *Table-ronde de Mannheim*, Paris, Commission allemande pour l'UNESCO et le Festival de Mannheim, 12 octobre 1964, 30 p.

- MARTEL, Richard. *L'art dans l'action : l'action dans l'art*, Québec, Éditions Intervention, 2012, 151 p.
- MARTEL, Richard et Jan SWIDZINSKY. « Vingt ans d'art contextuel », Québec, Éditions Interventions, 1997, 16 p.
- MARTINEAU, André. « La nuit de la poésie pour vider les coffres de l'ONF », *Radio-Canada*, [En ligne], publié le 27 mars 2014, http://ici.radio-canada.ca/emissions/a_rebours/2013-2014/chronique.asp?idChronique=332837, page consultée le 10 septembre 2015.
- MCCARTNEY, Andra. « Soudscape Works, Listening, and the Touch of Sound », dans Jim Drobnick (dir.), *Aural Cultures*, Toronto, YYZ, 2004, p. 179-185.
- MILAN, Serge. « Le Futurisme et la question des valeurs », *Noesis*, n° 11, 2007, p. 13-30.
- MURRAY SCHAFER, Raymond. *Le paysage sonore : le monde comme musique*, Éditions Wildproject, Collection Domaine sauvage, Marseille, [1977] 2010, 328 p.
- PANE, Gina et al. « Lettre à un(e) inconnu(e) », *Écrits d'artistes*, Paris, École nationale Supérieure des beaux-arts, 2003, 246 p.
- PATERA, Teodoro. « Liminalité et performance : de l'anthropologie de Victor Turner aux *Folies Tristan* », *Perspectives médiévales*, [En ligne], n° 35, 2014, mis en ligne le 01 janvier 2014, peme.revues.org/5025, page consultée le 6 janvier 2015.
- PARDO SALGADO, Carmen. *Approche de John Cage : L'écoute oblique*, L'Harmattan, Paris, 2007, 180 p.
- PASQUALINO, Caterina. « Des voix de l'au-delà : du rituel à l'art contemporain », *Les actes du colloque : Performances, art et anthropologies*, Paris, Musée du Quai Branly, 21 avril 2010, [En ligne], <http://actesbranly.revues.org/466>, page consultée le 7 avril 2015.
- PAVIS, Patrice. *La mise en scène contemporaine : Origines, tendances, perspectives*, Paris, Armand Colin, 2010, 336 p.
- PÉCOIL, Vincent. *The Freak Show : Exposer l'anormalité*, Dijon, Les Presses du réel, 2007, 160 p.
- RECASENS, Sonia. « Les Guérillas girls/ La preuve que les féministes ont le sens de l'humour », *Elles : le Centre Pompidou*, 12 avril 2010, [En ligne], <http://www.pomona.edu/museum/exhibitions/2015/guerrilla%20girls/>, page consultée le 7 avril 2015.
- RICHARD, Alain-Martin. *L'Atopie textuelle*, [En ligne] www.atopie.qc.ca, page consultée le 13 septembre 2014.

- _____ « La performance est un dialogue-agi », *Esse*, n° 40, Automne 2000, [En ligne], <http://www.esse.ca/fr/article/40/Richard>, page consultée le 3 septembre 2014.
- _____ *Performances, manœuvres et autres hypothèses de disparition*, Toronto/ Québec/ Alma, Fado performance/ Les causes perdues/ Sagamie édition d'art, 2013.
- _____ « Énoncé généraux, matériaux manœuvre », *Inter : art actuel*, n° 51, 1990.
- ROSTER, Danielle. *Les femmes et la création musicale : Les compositrices européennes du Moyen Âge au milieu du XX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 1998, 372 p.
- RUSSOLO, Luigi Russolo. *L'art des bruits (Manifeste futuriste 1913)*, Paris, Éditions Richard Masse, 1954.
- SCHECHNER, Richard. *Performance Studies : An Introduction*, New York/ London, Routledge, 2013, 376 p.
- SOUI DURAND, Guy. « L'épormyable atopiste rapaillé », dans Alain-Martin Richard, *Performances, manœuvres et autres hypothèses de disparition*, Toronto/ Québec/ Alma, Fado performance/ Les causes perdues/ Sagamie édition d'art, 2013, p. 18-65.
- STAMBAUGH, Antonio Prieto. « Interview with Rocío Boliver », Bogota, Hemispheric Institute Encuentro, 2009, [En ligne], <http://hidvl.nyu.edu/video/003474979.html>, page consultée le 2 mars 2015.
- STEAD, Évanghélia. « Le monstres, le singes et le fœtus : tératogonie et décadence dans l'Europe fin-de-siècle », Genève, Droz, 2004, 602 p.
- ST-PIERRE, Christian. « Projet blanc : le présent est complexe », *Jeu : Revue de théâtre*, [En ligne], 4 novembre 2011, <http://www.revuejeu.org/critique/christian-saint-pierre/projet-blanc-le-present-est-complexe>, page consultée le 14 septembre 2014.
- SWIDZINSKI, Jan. *L'art et son contexte : au fait qu'est-ce que l'art?*, Québec, Éditions Intervention, 2005, 155 p.
- SWIDZINSKI, Jan et Richard MARTEL. «Vingt ans d'art contextuel », Québec, Éditions Intervention, 1997, 16 p.
- TAYLER, Fellicity. « Dream listener/ Porteur de rêves/ Portador de sueños : Nous sommes tous de beaux rêveurs », *Spirale*, [En ligne], n° 129, http://www.spiralemagazine.com/parutions/219/portfolio/pfolio_02.html, page consultée le 7 octobre 2014.
- VARNDELL, Teddy et al. *Freaks, Geek and Strange Girls : Sideshows Banners at the Great American Midway*, San Francisco, Last Gasp Publisher, 2004, 180 p.
- VIVERZA, Jean-Marc. « L'art des bruits [historique et théorie du bruitisme futuriste], *Inter : Art actuel*, n° 76, 2000, p. 47-51.

VAN HAESEBROECK, Elise. « Utopie, hétérotopie, atopie sur la scène du Théâtre du Radeau : du théâtre comme avènement d'espaces discordants. », *Déborder les frontières : Utopies de la scène, scènes de l'utopie*, [en ligne], n° 3, Agôn, <http://agon.ens-lyon.fr/agon/index.php?id=1570>, page consultée le 9 septembre 2014.

WHITE, Kenneth. « Le chemin des crêtes », *Les chemins de l'écrit*, Gard Bez-et-Esparon Le Vigan, Éditions E et C, [1999] 2005, 112 p.

_____ « Lexique géopoétique », *Poésie* 98, Octobre, n° 74, p. 15-17.

ZENKER, Kathrin-Julie. « Transmetteur du réel, une approche du jeu d'acteur dans le théâtre documentaire », *Lignes de fuite* [En ligne], p.6, http://www.lignes-de-fuite.net/IMG/article_PDF/article_113.pdf, page consultée le 21 septembre 2015.

Autres

BOULANGER, Julie. « Site web de l'organisation », *Avec les yeux de Julie*, [En ligne], <http://aveclesyeuxdejulie.fr/category/description-par-balade/>, page consultée le 9 avril 2015.

Genèse 18 : 20-21.

GOOGLE INCORPORATED, « Google maps », [En ligne], www.google.ca/maps, page consultée le 19 novembre 2014.

MAIRIE DE PARIS, « Les cartes du bruit de Paris », [En ligne], http://www.paris.fr/pratique/environnement/bruit/les-cartes-du-bruit-de-paris/rub_10000_stand_30546_port_24987, page consultée le 5 novembre 2014.

MARSEILLE PROVENCE MÉTROPOLE, « Cartes interactives », [En ligne] <http://carto.marseille-provence.fr/geowebMPM/portal.do>, page consultée le 5 novembre 2014.

ANNEXE A

Questionnaire des spectateurs, performance *Ma robe et le vent*

Bonjour, l'artiste derrière le projet « Ma robe et le vent », présenté dans la ville de Rivière-du-Loup et au Café du clocher le 7 août, sollicite votre collaboration afin de l'aider à développer sa réflexion sur l'expérience. Nous vous invitons donc à répondre aux questions suivantes qui portent sur la façon dont vous avez vécu et compris l'expérience. Sentez-vous libre de donner vos points de vue et d'exposer vos sentiments. Nous nous intéressons à tout ce que vous avez pu penser et à toutes vos sensations, même à celles qui pourraient vous sembler des plus banales. Votre expérience et vos commentaires en tant que participants au projet ou spectateurs sont très importants pour nous : ils guideront l'artiste dans ses projets futurs ainsi que dans le développement de la pensée critique de sa thèse de doctorat.

Un MERCI sincère pour votre temps!

Première partie : Performance - trajet de la gare au café

1. Que pensez-vous de la performance de l'artiste comme stratégie pour établir un premier contact avec le territoire de la ville de Rivière-du-Loup?
2. De quelle manière l'habillement et les accessoires (robes, chapeau, valises) et leur utilisation dans la performance ont-ils contribué à forger un récit ou une histoire dans votre imaginaire? Pouvez-vous décrire cette fable imaginaire?
3. Selon vous, quelle fut la réflexion ou la réaction des passants, témoins rencontrés lors de la performance? (Donnez si possible des exemples de réactions des gens que vous avez aperçus et essayez de les interpréter.)
4. Les actions posées par la performeuse évoquaient-elles pour vous des souvenirs, un vécu personnel ou des références avec le passé de quelqu'un d'autre? (Une personne ou personnage quelconque?)
5. De quelles manières la performance a-t-elle pu symboliser les frontières et embûches que rencontre la femme immigrante dans son territoire d'accueil? Lesquelles avez-vous perçues?

Seconde partie : Performance à l'intérieur du café et présentation du film

6. Quelle a été votre réflexion sur l'expérience de la femme immigrante et son contact avec le territoire d'accueil suite à l'écoute des témoignages?

7. Quel est selon vous le souvenir rattaché au vêtement (plusieurs utilisés dans la création) et son importance?

8. Quel regard sur la ville de Rivière-du-Loup et la région la performance au café et la présentation du film permettent-il de poser?

ANNEXE B

Le fichier a été déposé séparément

Description : capsule numéro 1 du projet *Minorité invisible*.

Nom du fichier : 908323412son1.mp3

ANNEXE C

Le fichier a été déposé séparément

Description : capsule numéro 2 du projet *Minorité invisible*

Nom de fichier : 908323412son2.mp3

ANNEXE D

Le fichier a été déposé séparément

Description : capsule numéro 3 du projet *Minorité invisible*

Nom du fichier : 908323412son3.mp3

ANNEXE E

Le fichier a été déposé séparément

Description : documentation vidéo du projet *Minorité invisible*

Nom du fichier : 908323412vid1.avi

ANNEXE F

Le fichier a été déposé séparément

Description : documentation vidéo du projet *Ma robe et le vent*

Nom de fichier : 908323412vid2.avi