

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ARTS PLASTIQUES

PAR
FRANCIS O'SHAUGHNESSY

L'ART PERFORMANCE ET L'INSTALLATION :
ÉPUISER L'OBJET

FÉVRIER 2007



Mise en garde/Advice

Afin de rendre accessible au plus grand nombre le résultat des travaux de recherche menés par ses étudiants gradués et dans l'esprit des règles qui régissent le dépôt et la diffusion des mémoires et thèses produits dans cette Institution, **l'Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** est fière de rendre accessible une version complète et gratuite de cette œuvre.

Motivated by a desire to make the results of its graduate students' research accessible to all, and in accordance with the rules governing the acceptance and diffusion of dissertations and theses in this Institution, the **Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** is proud to make a complete version of this work available at no cost to the reader.

L'auteur conserve néanmoins la propriété du droit d'auteur qui protège ce mémoire ou cette thèse. Ni le mémoire ou la thèse ni des extraits substantiels de ceux-ci ne peuvent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

The author retains ownership of the copyright of this dissertation or thesis. Neither the dissertation or thesis, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

« Vivre sans temps mort »¹

¹ Filliou, Robert, (1968), *From Political to Poetical Economy*, Morris Helen Belking Art Gallery, University of British Columbia, p. 33. Cette citation est tirée d'une photo que Robert Filliou a prise lors des événements de mai 1968 dans les rues de Paris. L'auteur de cette citation est anonyme.

RÉSUMÉ

Une société de bébés

L'art performance et l'installation :
Épuiser l'objet

Ma recherche a pour objectif de faire cheminer deux pratiques artistiques en parallèle et d'opérer des ponts entre elles : il s'agit de l'art performance et de l'installation. En performance, je cherche à créer des images mutantes qui, par la posture du corps, peuvent susciter de nouvelles interprétations. J'examine et veux comprendre d'où provient la force de ces images. Par ailleurs, j'interroge le rôle de l'indétermination qui déstabilise le performeur lors d'interactions avec diverses matières animales et humaines. Dans cette même direction, j'interroge les événements performatifs qui se matérialisent sous forme d'installation. J'essaie de rendre l'objet-matière plus performatif et de comprendre les différentes formes que prend l'« installation d'occasion » dans tous ses déploiements performatifs. Voyageant entre ces deux pratiques, je détermine également l'apport et l'importance de l'Autre et des autres dans mes créations actuelles.

Une société de bébés est l'œuvre de fin de maîtrise que je vous présente. Elle aborde une forme installative dans laquelle je suggère plusieurs petits regroupements d'objets-accessoires dans un *multi-espace*, c'est-à-dire un espace qui fait naître des formes et qui est l'aboutissement de l'espace conçu lui-même comme « objet ». Cette production présente plusieurs situations objectales qui se communiquent les unes aux autres au sein d'une présentation éclatée. Étant rapprochés et juxtaposés, les objets-accessoires et/ou objets-sculptures se répondent entre eux dans un même espace sans suggérer de conclusion définitive.

REMERCIEMENTS

En premier lieu, je tiens à remercier mon directeur de recherche Michaël La Chance pour son soutien théorique et moral, ainsi que pour sa générosité et son support lors de mes études supérieures.

Merci à mes collègues de maîtrise, ami(e)s, professeurs et à l'Autre de m'avoir supporté dans mes projets.

Merci à Leslie O'Shaughnessy et à Pierrette Day pour la correction de ce mémoire.

Je remercie grandement mes parents et mon frère qui m'ont exprimé leur appui constant et leur encouragement lors de mes études supérieures.

Merci au Conseil des Arts du Canada, au Conseil des Arts et des Lettres du Québec, à la Ville de Québec, au Décanat des études de cycles supérieurs de l'UQAC, à MAGE-UQAC, aux projets du Milieu, aux professeurs de l'UQAC pour la bourse d'excellence de maîtrise des professeurs en arts de l'UQAC et à la Fondation Gaston L. Tremblay. Grâce à vous, j'ai réalisé plusieurs activités artistiques au Québec, en Europe et en Asie au cours des années 2005, 2006 et 2007.

Merci à tous de supporter mes idées et de croire en ma carrière d'artiste.

TABLE DES MATIÈRES

Résumé.....	3
Remerciements.....	4
Table des matières.....	5
Liste des figures.....	7
Introduction.....	8

CHAPITRE I

LE CHEMINEMENT DE DEUX PRATIQUES ARTISTIQUES EN PARALLÈLE ET L'OPÉRATION DES PONTS ENTRE ELLES : L'ART PERFORMANCE ET L'INSTALLATION.....9

1.1 Dispositif d'« installation d'occasion » dans un déploiement performatif.....	10
1.2 Le reliquat matériel de performance.....	13
1.3 L'installation et le temps.....	15
1.4 L'installation et le pictural.....	19
1.5 L'Autre, les autres et la création.....	22
1.6 Une société de bébés comme production installative finale.....	25
1.7 L'intime dans la création.....	30

CHAPITRE II

LES IMAGES MUTANTES QUI, PAR LA POSTURE DU CORPS, SUSCITENT DE NOUVELLES INTERPRÉTATIONS.....42

2.1 Du geste à la posture.....	43
2.2 Le comportement et les signes porteurs de messages.....	45

CHAPITRE III

LA MATIÈRE VIVANTE DANS MES PRODUCTIONS ACTUELLES.....51

3.1 L'instinct en performance avec des enfants et des animaux.....	52
3.2 Le phénomène de l'« alternance instinct-volontaire ».....	54
3.3 L'indétermination dans la performance.....	56

Conclusion.....	59
-----------------	----

ANNEXE I.....	
Genèse.....	62
ANNEXE II.....	
Chronologie de mes œuvres performatives 2002-2006.....	63
ANNEXE III.....	
Figures.....	70
Bibliographie.....	71

LISTE DES FIGURES

PERFORMANCES

Figure 1	<i>Déambulation transitive, Irlande du Nord</i>	74
Figure 2	<i>Blanche Roma, Pologne</i>	75
Figure 3	<i>Blanche Roma, Alma</i>	76
Figure 4	<i>Blanche Roma, Alma</i>	77
Figure 5	<i>Nada (part 1/2), Espagne</i>	78
Figure 6	<i>Balanco con coliflor, Espagne</i>	79
Figure 7	<i>Balanco con coliflor para tu (part1/2), Espagne</i>	80
Figure 8	<i>Accroché au vent, Chicoutimi</i>	81
Figure 9	<i>Menthe, vinaigre et swing, Pologne</i>	82
Figure 10	<i>Apogée, Montréal</i>	83
Figure 11	<i>Jacob et tyrans, Chicoutimi</i>	84
Figure 12	<i>Alternatif Quebecker Bla Bla War, Philippines</i>	85
Figure 13	<i>Tourment à plume, États-Unis</i>	86

INSTALLATIONS

Figure 14	<i>Tego ranka, o godzinie 9h14, Madga da'a mi kwiay w Lublinie, Jonquière</i>	87
Figure 15	<i>Sans titre- Une Société de bébés, Jonquière</i>	88
Figure 16	<i>For one of us who never has been touched, Jonquière</i>	89
Figure 17	<i>Bouleversements, Jonquière</i>	90
Figure 18	<i>Sans titre- Une Société de bébés, Jonquière</i>	91
Figure 19	<i>Tego ranka, o godzinie 9h14, Madga da'a mi kwiay w Lublinie, (Détail), Jonquière</i>	92
Figure 20	<i>Une Société de bébé, Toqué Rouge, Jonquière</i>	93
Figure 21	<i>Fragment d'existence, Chicoutimi</i>	94
Figure 22	<i>Déposé Serré, Jonquière</i>	95
Figure 23	<i>Conflits, Chicoutimi</i>	96
Figure 24	<i>Soldats en poudre, Québec</i>	97

INTRODUCTION

Ma recherche a pour objectifs de faire cheminer deux pratiques artistiques en parallèle et d'opérer des ponts entre elles : il s'agit de l'art performance et de l'installation. En performance, je cherche à créer des images mutantes qui, par la posture du corps, pourraient susciter de nouvelles interprétations. Je veux également examiner et comprendre d'où provient la force de ces images. De plus, je veux interroger le rôle de l'indétermination qui déstabilise le performeur lors de ses interactions avec diverses matières animales et humaines. Dans cette même direction, j'interroge les événements performatifs qui se matérialisent sous forme d'installation. J'essaie de rendre l'objet-matière plus performatif et de comprendre les différentes formes que prend l'« installation d'occasion » dans tous mes déploiements performatifs. Voyageant entre ces deux pratiques, je détermine également l'apport et l'importance de l'Autre et des autres dans mes créations actuelles et enfin, j'analyse la *Société de bébés*, mon installation de fin de maîtrise, qui aborde l'intimité de ma vie sous différentes facettes. Ensemble, nous parcourrons les différents chapitres et annexes de cet essai qui présente les questionnements précédemment nommés ci-haut de ma démarche artistique.

Lors de mes études de maîtrise, j'ai expérimenté plusieurs installations et performances. Pour réaliser l'œuvre finale, je me suis donné comme objectif de permettre au spectateur de sentir le performatif à travers la matière et l'objet d'installation.

CHAPITRE I

**LE CHEMINEMENT DE DEUX PRATIQUES ARTISTIQUES EN PARALLÈLE
ET L'OPÉRATION DES PONTS ENTRE ELLES : L'ART PERFORMANCE ET
L'INSTALLATION**

1.1 Dispositif d'« installation d'occasion » dans un déploiement performatif

Dans mes performances, l'architecture de mes gestes met en relation divers objets-matières que je pose et déplace à des moments précis. Les objets que je pose ici et là sont des balises qui me permettent d'habiter et de cerner un espace qui donne une vue panoramique de mon environnement de travail. Je tente d'inscrire un objet-matière dans un espace-temps de façon à imposer une présence par la « corpulence » de cet objet, lequel sert son créateur d'attitude [Rimouski, 2004]². Ces objets-matières vivants et/ou inertes agissent à différents niveaux d'importance grâce au rôle visuel que je leur accorde. En outre, tous les objets orchestrés dans l'espace performatif sont vus comme des « tableaux performatifs » et/ou des « images installatives » en constantes mutations. Les objets utilisés, déplacés et réutilisés créent dans mon discours performatif un enchaînement de significations et de sens nomades. Le spectateur doit donc s'adapter à une lecture sans cesse changeante de l'œuvre parce que je fais circuler les objets performatifs dans des réseaux d'associations et sur plus d'un plan à la fois. Mon travail met en scène un performeur qui établit un dialogue avec ses installations.

Depuis 2003, je développe dans mes performances des interventions qui sont fortement inspirées par l'esthétique de l'installation [Cashias, 2005 ; Valence 2005]. De plus, ma production performative (2003-2006) démontre un engouement pour

² Nous avons placés des renvois à mes œuvres performatives en annexe en utilisant cette convention [lieux, date]. Voir la Chronologie des œuvres de performance (2002-2006).

l'organisation spatiale, ce qui me conduit à envisager mes performances comme des systèmes narratifs d'« installation d'occasion ».

En effet, suite à l'événement Inter Universitaire *Soirée performance- The Key of Art* à l'UQAM, à Montréal (2002), ma recherche performative s'est donné pour objectif de faire cheminer deux pratiques artistiques en parallèle et d'opérer des ponts entre elles : l'art performance et l'installation. Entre 2004 et 2006, les installations que l'on retrouve dans mes déploiements performatifs s'épanouissent davantage et enrichissent l'image de mes gesticulations corporelles [Barcelone, 2005]. Le fait de créer des zones d'installation dans mes performances permet de stabiliser de multiples images narratives, c'est-à-dire des images qui sont appréciées à la fois pour leurs qualités plastiques et pour leurs qualités « attitudinales »³. Il s'agit d'installations que je qualifie d'occasionnelles, car elles ont la caractéristique de devenir autonomes uniquement avec l'activité humaine. Elles sont connectées au performeur par une espèce de cordon ombilical. La présence du corps performeur assure ainsi la « survie » de l'œuvre. Ces « installations d'occasion »⁴ révèlent leur sens véritable lorsqu'elles sont mises en lumière dans leurs plus généreuses et complètes identités au moment de la clôture de la performance. Dès que le performeur quitte l'espace performatif, l'« installation d'occasion » n'est plus opérationnelle et cesse d'exister [Burgos, 2005]. Sans le corps, l'objet-matière se

³ La Chance, Michaël (2002), *Arts d'attitudes*, Éditions Intervention, Québec, p. 58-64.

⁴ Ce sont des images qui résument une construction matérielle modeste de gestes importants de la performance. Par exemple, à Burgos, l'image finale présentait l'accomplissement des différentes étapes d'un parcours : un balai accoté au mur, juxtaposant des croquis dessinés sur ce même mur.

condamne lui-même au statut du reliquat matériel. Jusqu'à ce jour, mes expérimentations rendent impossible l'autonomie de l'installation d'occasion en l'absence du performeur. Dans le cas contraire, l'installation d'occasion réintégrerait les paramètres propres à la pratique de l'installation⁵, une autonomie de spatialisation.

Contrairement à la production d'artistes tels que Alastair MacLennan⁶, Myriam Laplante⁷ et André Stitt⁸, mes actions ne sont pas édifiées pour faire la présentation d'installations durables pour un public hors vernissage. Ces trois artistes « extensionnent » la performance vers le cadre de la production contemporaine. Ils désirent aller au-delà de l'éphémère performatif en fusionnant la performance et l'installation à l'intérieur d'une pratique d'art vivant. Leur processus performatif se révèle sous la forme constructive d'une œuvre en différé, c'est-à-dire d'une image installative qui acquiert une autonomie hors performance. Mes actions ne cadrent pas exactement à ce type de production. L'intérêt de mes performances n'a pas pour objectif de fabriquer un produit final installatif autonome. Je préfère développer la relation que le corps performeur entretient avec la matérialité dans l'« espace installatif d'occasion » parce que je m'interroge sur les motivations, la manière d'agir, la présence de l'artiste ou le geste performatif. Tari Ito, Bartolomé Ferrando et Arthur Grabowski sont des artistes qui s'apparentent davantage à mes démarches de

⁵ Bishop, Claire (2005), *Installation Art- a Critical History*, Routledge, 144 p.

⁶ Watson, G. et Hunter. R. (2003), *Alastair MacLennan Knot Naught*, Ormeau Bath Gallery, Belfast, 216 p.

⁷ Déry, Louise et Casorati, Cecilia (2002), *La parodie du Monde*, Galerie de l'UQAM, Montréal, 96 p.

⁸ Stitt, André (2005), *The institution*, Cardiff, Chapter, 89 p.

recherche parce que, tout comme moi, ils bricolent un système d'idées qui s'harmonisent dans un processus performatif. Ces actions sont lisibles sous une forme narrative qui est sectionnée par des paragraphes dans lesquels une série de courtes actions prennent place dans une zone installative et/ou un contexte spatial. Les œuvres ne sont pas différées jusqu'au résultat final ; il s'agit plutôt d'investir toute l'énergie du performeur dans la création d'images mutantes sans cesse changeantes. Bref, un processus performatif dans lequel le corps comme matériau inscrit des gestes dans un espace pour créer une situation et une ambiance.

1.2 Le reliquat matériel de performance

Aujourd'hui, de plus en plus d'institutions/galeries exposent les reliquats matériels d'événements performatifs. Il ne s'agit plus de performances artistiques, mais bien de matériaux résiduels mis en exposition. *Out of Action : Between Performance and the Object, 1949-1979* était le titre de l'exposition tenue en 1998 au Musée d'art contemporain à Los Angeles⁹. Ce titre cerne bien les enjeux de mon questionnement parce que l'exposition ne présente ni de la performance ni des objets d'art. Elle montre plutôt des traces performatives photographiques et vidéographiques. Comme nous le savons, la performance ne peut être sauvegardée ni

⁹ Brett, Guy; Klocker, Hubert; Osaki, Shiniciro; Stiles, Kristine, Schimmel, Paul (1998), *Out of Action : Between Performance and the Object, 1949-1979*, Thames & Hudson, London, 407 p.

enregistrée ni documentée¹⁰. Ce qui est mis en circulation, ce sont des bribes qui sont des représentations de représentations.

Certaines galeries actuelles souhaitent que les artistes de l'art vivant, suite à une performance, laissent un résidu matériel derrière eux pour la durée de l'exposition. L'exposition est ensuite rouverte afin que le public puisse contempler les restes matériels de l'événement artistique. Est-ce vraiment intéressant de présenter le résiduel événementiel? Tout dépend de la finition de l'objet d'art et du type de reliquat matériel de performance mis en exposition.

En installation, une bonne partie de mon registre de performance est récupérée pour faire la création d'images tridimensionnelles [Québec, 2004]. Je note une marge indéniable entre le reliquat matériel et l'exposition d'installation. Lorsque je récupère les matériaux de performance, je réaménage un reliquat matériel sous forme d'installation. J'édifie une œuvre complètement nouvelle construite avec du matériel utilisé en performance. Ainsi, mes installations finales tendent à s'affirmer en tant qu'œuvres efficaces et autonomes.

En production, je construis rarement une œuvre installative tout de suite après une performance. Je veux prendre le temps de poser un regard interrogatif et faire une analyse réflexive avant de concrétiser mes idées dans un domaine artistique tel que

¹⁰ Richards, Peter (1999), L'événement... et le résiduel, *Inter, art actuel*, numéro 74, p. 12-13.

l'installation. Cette pause que je m'accorde entre les deux médiums crée une distanciation¹¹ qui unit et différencie la performance de l'installation. La distanciation relève d'une critique, d'une séparation des éléments que l'artiste oppose et fait jouer ensemble. La fusion des divers éléments artistiques au sein de la représentation implique un mode spécifique de lecture et de déchiffrement de la part du spectateur. L'œuvre devient installation uniquement lorsqu'elle ne dépend plus d'un processus performatif pour fonctionner. Afin de définir une nouvelle dialectique, je remets dans leur contexte le registre de signification et le sens des matériaux de performance.

Toutefois, mes structures d'installation peuvent évoquer certaines images¹² présentées en performance ; dans un contexte d'exposition, ces images sont agencées autrement.

1.3 L'installation et le temps

[L]'art est moderne s'il postule sa propre extinction, s'il s'inscrit dans la perspective de sa futur [sic] inutilité, s'il programme les paramètres de sa mort annoncée et en envisage sereinement l'hypothèse.¹³

¹¹ Brecht, Bertolt (1997), *Petit organon pour le théâtre*, L'arche, 116 p.

¹² Ces images reprennent des dispositifs présentés en performance. Par exemple, les carottes suspendues dans une performance n'auront pas les mêmes significations et symboles si elles sont accrochées dans une installation parce qu'elles se situent dans un contexte différent. Les thématiques de mes œuvres varient en fonction de mes humeurs et de ce que je vis quotidiennement. Donc l'image de la carotte évoque différentes représentations selon le contexte.

¹³ Bourriaud, Nicolas (2003), *Formes de vie*, Éditions Denoël, p. 15.

Depuis 2002, ma production d'installation aborde la problématique des objets-matières éphémères ; qu'ils soient d'origine animale, végétale, liquide et sonore, ces objets sont insérés dans la structure de mes œuvres [Chicoutimi, 2005].

Je propose, en installation, des créations dynamiques qui évoluent et qui se transforment par elles-mêmes à l'intérieur d'une temporalité déterminée. Par ceci, je veux dire que ces œuvres se modifient par leur environnement et sont sensibles aux éléments extérieurs : la luminosité, la climatisation, la chaleur ou le froid. L'usage d'objets-matières éphémères rend l'installation moins stagnante puisque cette dernière se « contamine » du réel en temps réel. À titre d'exemple, l'installation *Sans titre* lors de l'événement *17* à la Galerie L'Oeuvre de l'Autre, en 2005, exposait des bananes. Le spectateur assistait à la transformation picturale des bananes qui se singularisaient à travers un processus relativement long et lent. Ainsi, il faisait l'observation des cycles naturels où règnent l'éphémère et le transitoire et où toute chose est soumise à la dégradation. Ce travail sur le temps permet de pousser l'œuvre installative à devenir plus qu'un simple dispositif statique. Il devient possible de contempler cette installation comme des objets qui se métamorphosent partiellement avec l'action du temps afin de les regarder sous forme d'événements¹⁴. Ces recherches me permettent de créer des « images événementielles » dans lesquelles l'objet matière éphémère devient le performatif de l'œuvre. Marcin Berdyszak¹⁵ et

¹⁴ Kaprow, Allan (2003), *Essays on the blurring of art and life*, Expanded Edition, 207 p.

¹⁵ Berdyszak, Marcin (2001), *Marcin Berdyszak 1993-2001*, Centrum Sztuki Wspolczesnej Zamek Ujazdowski, Naklad/Édition 1000, Varsovie, Pologne, 94 p.

Jessica Stockholder¹⁶ produisent des œuvres éphémères qui appuient ce discours puisqu'ils intègrent des éléments dans leurs pièces qui se dégradent avec le temps. Ils introduisent le principe d'expérience dans leurs installations de sorte que le spectateur qui contemple l'œuvre ne soit plus un simple observateur, mais un « viveur »¹⁷. Les installations de ce type reposent sur un ensemble de dispositifs formels qui créent des *points de passage* entre l'art et la vie. L'œuvre installative ne se borne plus à une représentation du réel, mais déborde dans le réel lui-même en se contextualisant dans un cadre artistique.

Dans l'œuvre *Soldat en poudre* [Québec, 2004], les objets éphémères (carottes et mélasse) de cette installation jouent un rôle visuel important. La pression du temps sur ces objets métamorphose partiellement leur apparence physique et, par conséquent, leur esthétique. Mes expérimentations m'ont amené à me poser cette question : le caractère éphémère de l'œuvre dévalorise-t-il cette œuvre ? La dévalorisation de l'éphémère est une position platonicienne : les belles choses ne durent pas comme toutes les choses sensibles, elles ne peuvent donc être qu'un instrument d'approche de l'Idée du Beau qui est éternelle¹⁸. Notre réaction, en tant qu'artiste, est de vouloir sauvegarder la valeur des belles choses, c'est-à-dire les matériaux éphémères de l'installation. J'ai longtemps cherché des moyens de

¹⁶ Carruthers, Elspeth et Kwon, Miwon (2004), *Jessica Stockholder: Kissing The Wall: Works, 1988-2003*, Marquand Books, 96 p.

¹⁷ Debord, G. (1958), *Problèmes préliminaires à la construction d'une situation et définitions*, International situationniste #1, p.11. Les spectateurs ne sont plus que de simples observateurs mais dans un sens nouveau de ce terme, des «viveurs».

¹⁸ Brix, M. (1999), *Le romantisme français. Esthétique platonicienne et modernité littéraire*, Peeters, 304 p.

préservé les formes d'art non-durables. Certes, ces œuvres sont conservées par des moyens techniques tels que la photographie et la vidéographie. Cependant, il est clair que ces méthodes d'enregistrement ne restituent pas l'objet et ne sont pas son double. Ils sont plutôt des fantômes de l'œuvre, des images amputées du réel et annulent l'aspect de « passagèreté »¹⁹ essentiel aux œuvres éphémères desquelles nous pouvons apprendre qu'il faut accepter le caractère éphémère des choses. Il suffit qu'elles aient existé en acte pour avoir une valeur *sous un certain aspect d'éternité* (pour employer la formule spinoziste).

[...] il s'ensuit que cette puissance de concevoir les choses sous le caractère de l'éternité n'appartient à l'âme qu'en tant qu'elle conçoit l'essence du corps sous le caractère de l'éternité²⁰

Depuis les années soixante, les formes modernes de l'art abordent de plus en plus l'œuvre éphémère : Land art, l'Art pauvre, l'Art performance et l'Installation en sont des exemples²¹. Valoriser l'art de l'instant n'est pas nouveau. La communauté bouddhiste d'Extrême-Orient a toujours eu un profond sentiment esthétique devant la conscience de l'éphémère ; en Europe, le Romantisme valorise « ce que jamais on ne verra deux fois »²². J'en suis venu à comprendre que dans mes installations, l'artiste propose et le temps dispose : c'est donc le temps qui fait son œuvre. L'œuvre doit être

¹⁹ J'emprunte ce terme (dont l'emploi avait été discuté) à la traduction des *Œuvres complètes* de Freud, PUD Paris, 1988, vol. XIII, p.319. Ce terme fut également réutilisé par Colette Garraud (1993), *L'idée de nature dans l'art contemporain*, Flammarion, p. 76.

²⁰ Spinoza, Baruch (1842), *L'éthique- V. De la puissance de l'entendement, ou de la liberté de l'Homme*, proposition XXIX, Wikipédia : <http://fr.wikisource.org/wiki/L'Éthique> L'Éthique.

²¹ Garraud, Colette (1993), *L'idée de nature dans l'art contemporain*, Flammarion, 191 p.

²² Brix, M. (1999), *Le romantisme français. Esthétique platonicienne et modernité littéraire*, Peeters, 304 p.

une œuvre ouverte et disponible c'est-à-dire qu'elle vit et meurt selon les lois du Temps, comme toute chose²³. Voir l'objet d'art comme un événement est une avenue que j'explore avec attention [Chicoutimi, 2005]. Cela est probablement dû à mon étroite relation avec la pratique de performance.

Comme nous l'avons vu, le temps modifie l'apparence des objets éphémères dans mes œuvres. La transformation de ces mêmes objets permet de mettre en lumière des picturalités surprenantes.

1.4 L'installation et le pictural

Afin de permettre une riche esthétique visuelle, la composition objectale de mes installations est entremêlée d'objets-matières éphémères et artificiels.

Depuis le début du XX^e siècle, l'industrie fabrique des objets artificiels qui reproduisent des objets éphémères. Ces objets industrialisés montrent toujours une qualité esthétique très inférieure aux objets éphémères sans doute parce que la reproduction d'objet remplace l'unique existence de l'objet éphémère par une existence en série de l'objet artificiel. Nous perdons le caractère d'unicité et d'authenticité de l'objet éphémère dans sa reproduction. Nous perdons également le caractère *labile*²⁴ du phénomène naturel des objets éphémères parce que nous

²³ Virilio, Paul (1989), *Esthétique de la disparition*, Galilée, 126 p.

²⁴ Freud, Sigmund (2004), *Introduction à la psychanalyse*, Payot, 576 p.

percevons à travers ces objets une impression du temps. Par exemple, dans mes installations une grande différence esthétique existe entre une carotte naturelle et une carotte artificielle. Les objets éphémères attribuent à l'œuvre des qualités plastiques dans lesquelles le spectateur peut ressentir le vécu de l'objet. Devant la sensibilité des objets, nos sens font réagir les organes de notre corps. Vous me direz que tous les objets d'art et de non-art peuvent provoquer des sensations. Vous avez raison. Cependant, les objets éphémères jouent non pas sur la pérennité, mais au contraire sur la brièveté et sur le caractère provisoire du temps. Par la vue, le toucher et l'odorat, nous distinguons les objets éphémères des objets artificiels, car les premiers dégagent une présence par leur corporalité de l'éphémère.

Dans mes installations, les spectateurs sont intrigués par les objets éphémères de la composition, leur nature éphémère ou artificielle pouvant porter à confusion. Lorsque cela arrive, les curieux vérifient les objets en les manipulant, en les examinant et même en les sentant. Pourtant, ces objets sont tirés du quotidien : bananes, carottes, jus de tomate, moutarde, homards, cactus, etc. [Québec, 2004 ; Jonquière, 2005].

Ces installations vivent leurs premières phases de transformation dès leur accrochage. D'ailleurs, nous pouvons observer la mutation objectale dans les jours qui suivent l'inauguration de l'œuvre. Les bananes présentent leur picturalité sous un autre jour, les carottes ramollissent et se teintent d'une légère couleur brune, la moutarde sèche, se décolore et empest d'odeurs repoussantes, le jus de tomate pourrit, etc. L'objet-matière de ces pièces subit des transformations radicales. À mon

avis, ces objets sensibles à la temporalité rendent l'installation plus intéressante en illustrant un contact étroit avec la réalité. L'écoulement du temps présente un effort de réalité dans ses états élémentaires et dans ses décompositions biologiques.

Suite à quelques années d'expérimentation, j'ai constaté que ces œuvres sont aussi bien plastiques que performatives en ce sens que les objets éphémères deviennent protagonistes d'installations et profitent de leur temporalité d'exposition pour respirer, mûrir et vieillir à leur rythme. Un tel travail d'installation inclut l'œuvre d'Alastair McLennan et de Jessika Stockholder parce qu'ils construisent des images picturales dans des environnements tridimensionnels²⁵. L'effet visuel des ambiances matérielles que nous créons repose sur une accumulation d'objets-matières hétéroclites, éphémères ou inertes, disposés selon l'impact visuel et le fonctionnement relationnel des objets. Nos installations composent ainsi de véritables tableaux. La picturalité de nos travaux se matérialise selon une organisation d'objets dans l'espace tridimensionnel. L'environnement de travail devient le support de l'œuvre, le lieu de création dans lequel l'exposition prendra place. La picturalité de nos œuvres s'inscrit dans l'univers de l'installation. La modification de mes œuvres n'est pas uniquement due au caractère de l'éphémère, elle varie selon mon humeur quotidienne et la fascination éprise que j'ai pour l'Autre. Maintenant que j'ai abordé la question du temps et de la picturalité, je vais traiter du rapport à l'Autre.

²⁵ De Oliveira, Nicolas (2005), *Installation Art*, New Ed, p. 46

1.5 L'Autre, les autres et la création

Tous cherchent à comprendre, la symbolique de chaque objet, de chaque attitude, toutefois devant la recherche esthétique que [Francis O'Shaughnessy] manifeste, le désir de tout interpréter devient secondaire. L'artiste tient l'attention des regardeurs à fleur de peau, l'inattendue collaboration de [l'Autre][...] permet de saisir rapidement qu'il fait allusion à la complexité des sentiments amoureux avec une finesse qui ne peut laisser indifférent²⁶.

Mes œuvres performatives et installatives, comme fiction amoureuse, sont toujours produites pour l'Autre. L'Autre avec un « A » majuscule détermine une personne importante de passage dans ma vie. Elle est vue comme une muse et est le centre de mes inspirations dans mes travaux artistiques. Depuis des années, mes productions lui sont destinées et sont l'objet d'une fascination pure ; j'essaie de rendre lisible, à travers mes travaux, mes états d'âme, mes passions, mes rires et mes attentions particulières.

Lorsque je suis en situation de création artistique, je vis régulièrement une étrange sensation qui me bouleverse. Elle n'est ni agréable ni déchirante et se traduit dans mon intérieur comme un vide infini. C'est omniprésent. Cette sensation est vibrante lorsque je suis séparé de l'Autre. Je caresse cet état lorsque je vis des relations amoureuses et des amours passagères. Sans cesse tiraillée ici et là, ma relation avec l'Autre n'empêche pas mes élans créatifs. Destiner son art à un Autre me donne l'impression de construire un effet de proximité avec lui parce que je comble, par la

²⁶ Fortin, Jocelyne (2006), Lorsque l'art et au rendez-vous de l'action, *Inter, art actuel* [à paraître]. Nous avons inséré les passages entre crochets.

création, le vide de son absence en soulageant une blessure. C'est inconsciemment offrir à l'Autre une obligeance afin de retrouver un confort perdu qui est pour moi la proximité physique de l'Autre. En comblant un vide omniprésent par le faire artistique, j'ai l'impression de satisfaire un besoin et de régler une insécurité avec moi-même.

L'Autre est une source d'inspiration et une énergie de création pour architecturer mes projets. D'ailleurs, il m'a donné la principale force intérieure pour entreprendre et achever la *Société de bébés*. Lorsque j'ai l'Autre dans la peau, la plupart des objets-matières que j'utilise sont insérés dans des situations objectales symboliques qui cernent des instants importants de ma vie. Les gestes artistiques accomplis dans mes créations prennent une plus grande valeur symbolique à mes yeux lorsque l'Autre est la seule personne en mesure de décoder les signes et les messages mis en image. Ce qui est intéressant, c'est que l'Autre voit les couleurs de l'œuvre alors que les autres n'y voient que des images en noir et blanc. L'unique personne qui peut lire, d'une manière précise, la dialectique entière de l'œuvre est l'Autre puisqu'elle est familière aux vocabulaires que j'utilise. Bien que l'Autre soit énergisant, la création n'en est pas plus facile et rapide. Au contraire, je me perds souvent dans mes chantiers de production en particulier dans la *Société de bébés*, car je focalise à la fois sur divers aspects plastiques qui prennent des directions inattendues.

Les discussions que j'entretiens avec l'Autre et les autres²⁷ sont ce qui alimente mes productions aux niveaux théorique et pratique dans mes périodes de questionnement. Ces discussions abordent plusieurs sujets dont l'intimité, la séduction et l'amour, la manière d'être et de vivre dans le réel et de concevoir et voir l'art dans toutes ces différences. Ces périodes de bavardage sont révélatrices dans mes projets parce qu'elles me rappellent que je ne suis pas seul en création ; je suis soutenu et encouragé par les autres. J'apprécie, dans ces espaces de discussion, que l'Autre et les autres me disent ce que je ne suis pas capable de me dire à moi-même²⁸, cela m'aide énormément dans la compréhension de la vie et de moi-même. L'art est, pour moi, un moyen de créer des situations dans lesquelles les interrogations et les problématiques ne peuvent être contournées. Par l'entremise de l'image, j'essaie de ruser avec moi-même pour me mettre dans l'obligation de répondre à divers questionnements.

Le déverrouillage de la communication [...] s'accomplit dans le Dire. Il ne tient pas aux contenus s'inscrivant dans le Dit et transmet à l'interprétation et au décodage effectué par l'Autre. Il est dans la découverte risquée de soi, dans la sincérité, dans la rupture de l'intériorité et l'abandon de tout abri, dans l'exposition d'un traumatisme, dans la vulnérabilité²⁹.

Dans ma production, l'Autre et les autres jouent des rôles primordiaux ; ils dérangent et déstabilisent mes repères artistiques. Ils me poussent à passer au-delà des limites de mon art et à me dépasser continuellement. Dernièrement, l'Autre et les

²⁷ Dans ce texte, les autres avec un « a » minuscule sont des individus de la collectivité.

²⁸ Lacan, Jacques (2006), *Le Séminaire XVI : D'un autre à l'autre*, Seuil, 427 p.

²⁹ Plourde, Simonne (2003), *Avoir-l'autre-dans-sa-peau*, Les Presses de l'Université Laval, Québec, p. 54.

autres m'ont fait voir des nouveaux horizons ; ils m'ont fait découvrir des secrets enfouis au fond de moi-même que je n'osais me révéler. Ce langage expérimental me permet aujourd'hui d'exprimer en image des paroles difficiles à dire, car je désire, par mon art, communiquer des sentiments intimes qui dévoilent ma sensibilité à fleur de peau. J'ai un besoin de matérialiser ces choses étonnantes sous forme d'images pour satisfaire mes humeurs. C'est une manière d'affronter et de vaincre l'inaccessible, ce que je refuse de nommer, de voir et de dire. Dans mon art, j'essaie d'être le plus honnête possible. Je ne veux pas caricaturer ou censurer mes œuvres, car je ne joue pas de jeu.

La *Société de bébés* est une œuvre qui fut fortement inspirée par l'Autre. Elle présente différentes situations et instants importants de ma vie qui rendent, grâce à la puissance de l'art, l'insignifiant significatif de la matérialité de mon installation.

1.6 Une société de bébés comme production installative finale

La poupée-bébé fut utilisée pour la première fois en 2004 dans une performance à la Galerie Horace (Sherbrooke). L'icône de la poupée-bébé fut ensuite réinsérée dans quelques performances en Asie et au Québec. L'objet fut choisi en grande partie parce qu'il est un jouet pour enfants. De plus, je trouve fort intéressant son anatomie réduite. J'insère les poupées-bébés dans des espaces étranges qui deviennent ni tout à fait ludiques, ni tout à fait dramatiques.

A fil du temps, j'ai remarqué que je développais des attitudes plangonophiles³⁰ puisque pour mes projets artistiques, je recherchais un genre de poupée-bébé précis. Les poupées-bébés qui se retrouvent dans mes installations ont un corps raide ou articulé (le modèle le plus courant depuis la deuxième moitié du XX^e siècle) et sont phonographes (parlantes).

Ayant amassé un bon nombre de poupées-bébés depuis 2004, l'idée de construire une *société de bébés* me paraissait intéressante. Ce qui était envisagé au départ, c'était de donner naissance à des images altérées de la poupée-bébé conventionnelle, de montrer la poupée-bébé sectionnée, démembrée. Il s'agit d'amputer différentes parties du corps du bébé afin de présenter un corps bricolé, modifié et prolongé d'objets hétéroclites. Sans nécessairement attribuer une violence aux anatomies modifiées, je voulais que l'icône de la poupée-bébé soit vue dans mes installations comme étant à la fois une matérialité lourde en image et une poésie dans sa dramaturgie. La *Société de bébés* prit forme suite à de multiples essais de mise en scène avec d'autres pièces installatives.

La *Société de bébés* ne reproduit pas une société en particulier. Je ne souhaitais pas caricaturer une situation économique ou politique d'une quelconque société existante. L'œuvre installative présente la construction d'un univers personnel qui expose de multiples ramifications narratives qui s'entrecroisent constamment. Cette pièce ne

³⁰ Les collectionneurs de poupées sont des *plangonophiles*, terme "savant" venant du latin.

focalise pas sur une idée mais en regroupe plusieurs. L'intérêt ici est de présenter au spectateur un environnement dans lequel la *Société de bébés* fonctionne en partie avec le temps. Mon travail interroge l'éphémère et l'épuisement d'objets/matériaux à travers un système organisationnel d'objets-matières mis en installation.

L'œuvre finale de fin de maîtrise, la *Société de bébés*, aborde une forme installative dans laquelle je suggère plusieurs petits regroupements d'objets-accessoires dans un *multi-espace*³¹ c'est-à-dire un espace qui fait naître des formes et qui est l'aboutissement de l'espace conçu lui-même comme « objet ». Cette production présente plusieurs situations objectales qui se communiquent les unes aux autres au sein d'une présentation éclatée. Étant rapprochés et juxtaposés, les objets-accessoires et/ou objets-sculptures se répondent entre eux dans un même espace sans suggérer de conclusion définitive.

J'ai adopté, pour ce travail, une esthétique qui a grandement été inspirée de l'histoire et de la culture de la Pologne du XX^e siècle. Je pense ici aux images troublantes (1950-90) que Tadeusz Kantor faisait circuler sous diverses formes dans ses pièces de théâtre et dans ses œuvres plastiques³². Le rapprochement entre l'œuvre de Kantor et mon travail se situe au niveau de l'esthétique macabre des matériaux. Et puis, mon passage sur les deux sites *Auschwitz-Birkenau* à *Oswiecim* en Pologne m'a beaucoup ébranlé. Le simple fait d'avoir marché sur ces sites m'a drôlement secoué.

³¹ Terme employé par Tadeusz Kantor (2000), *Kantor et après...*, Cricoteka, p. 3.

³² Kantor, Tadeusz (2005), *Trumpf, Trumpt ...*, Green Publishers, Varsovie, 59 p.

Je tiens à préciser que la *société de bébés* ne reflète et ne représente pas la dimension troublante des œuvres de Kantor et de Auschwitz-Birkenau, elle présente sa propre dimension troublante. D'ailleurs, l'aspect troublant, déstabilisant et inquiétant se régularise dans la plupart de mes travaux performatifs. Ces aspects se transmettent donc inopinément dans mes créations contemporaines dont cette œuvre-ci. De plus, ayant été charmé par les jeux de séduction de la communauté polonaise et par leur côté charismatique les amenant à chérir leurs proches quotidiennement, j'ai implanté cette composante dans mon œuvre. Le macabre et les douces petites choses de la vie quotidienne se chevauchent et provoquent une énergie assez spéciale dans cette pièce sûrement à cause du mélange d'images obscures et séduisantes.

Dans cette installation, j'ai récupéré plusieurs matérialités-accessoires (bois, poupées, cordes, mélasse, carottes, etc.) utilisées dans mes activités performatives. Je voulais mettre en scène des objets chargés de passé, des objets qui parlent d'eux-mêmes à différents niveaux et qui racontent une histoire. Par exemple, les palettes de bois vieilles et teintées par le temps dévoilent leur lourd passage dans la réalité. La respiration des matériaux inertes et vivants de cette installation détermine incontestablement l'ambiance de l'œuvre.

Cette installation est en quelque sorte un prolongement de mes activités performatives. Les objets-sculptures de cette pièce se rapprochent beaucoup des dispositifs d'« installation d'occasion » de mes déploiements performatifs, de manière autonome cependant. Je présente plusieurs éparpillements d'objets qui me donnent

l'impression de reproduire mon atelier de travail, mon chantier de création. La mise en place des objets dans l'espace, l'ambiance objectale et l'interconnexion entre les objets rappellent le performatif entretenu dans ma pratique de l'art vivant. D'une certaine manière, dans cette installation, j'exhibe un espace de travail c'est-à-dire un processus mental et un espace de création. J'ai aménagé cette œuvre installative de sorte que le spectateur pénètre dans cet espace « chantier » et soit au cœur de l'œuvre.

Dans cette installation, j'aborde l'esthétique du langage étranger. *Tego ranka, o godzinie 9h14, Madga da'a mi kwiay w Lublinie*³³ et *For one of us who never has been touched* sont deux pièces qui présentent le langage non pas pour ses articulations sonores, mais bien pour leurs « chocs esthétiques » ce qui heurte violemment la sensibilité et produit une impression forte chez le spectateur. Dans mes installations actuelles, ce « choc esthétique » est inséré dans une grammaire afin de mettre en mot de courtes narrations poétiques et quotidiennes. Ces narrations lisibles sont étroitement unies à mes œuvres plastiques. Le spectateur ne peut faire abstraction de la présence de l'écriture. À la base, le regardeur prend acte de la présence de ces écritures et, s'il parvient à assimiler les narrations textuelles, il déchiffrera ainsi leur sens et leur lien direct avec l'œuvre. Lorsque cela arrive, le spectateur est fort probablement frappé d'un « choc esthétique » pourvu que l'impact de la narration sur l'œuvre soit exprimé d'une façon nette, percutante et hardie.

³³ La traduction de ce titre en français est : « Ce matin, à 9h14, Madga m'a offert des fleurs à Lublin. »

J'intègre donc dans mes performances et mes installations de courtes narrations textuelles qui mettent à l'avant-plan une « ethnicité » et une pluralité du langage.

Il n'en reste pas moins que certains signes et symboles de ces installations resteront incompris ou imperceptibles pour le spectateur. Dans le cas de la pièce *Tego ranka, o godzinie 9h14, Madga da'a mi kwiay w Lublinie*, la présence de l'écriture polonaise est incomprise par la plupart des spectateurs québécois/canadiens. Cependant, cette œuvre présente suffisamment d'indices formels et plastiques pour que le spectateur puisse user de son intuition et décrypter l'imaginaire de l'œuvre. Il existe donc, dans ces performances et installations, une part d'inconnu laissée au spectateur³⁴. Toutefois, je donne certaines pistes significatives et directrices, mais je ne révèle jamais entièrement le sens.

L'interprétation de mes images installatives n'est pas restreinte. Elle joue un rôle semblable dans mes activités performatives. Indépendamment de la recherche, l'interprétation se complexifiera selon les postures et les gestes émis par l'acte.

1.7 L'intime dans la création

J'avais l'idée que les significations ou la symbolique d'une œuvre sont des informations personnelles qui n'intéressent que l'artiste lui-même. Ces informations, dans mon cas, sont reliées à des sujets délicats de ma vie personnelle. Il m'a toujours

³⁴ Davila, Thierry (2002), *Marcher, Créer.*, Regard, Paris, 191 p.

été difficile de parler de mon travail, car ça cernait de proche les enjeux de mon existence. Divulguer ces informations me fait encore peur aujourd'hui.

Mes productions artistiques sont comme des carnets intimes dans lesquels sont inscrites mes mémoires. Mon travail basé sur l'émotion est organisé comme un poème en images traitant de mes joies et de mes chagrins passés et présents. En exposition, mes œuvres installatives sont des romans souvenirs qui prennent vie et force à travers de petites architectures.

La société de bébés est une œuvre qui témoigne d'une période sentimentale rose et noire de mon existence. Elle caractérise la vie comme elle est, pas toujours cohérente, mais ainsi faite. Dans ce même ordre d'idées, les intentions véritables de ce travail artistique touchent quelques facettes de ma vie privée, ce qui ne m'a pas empêché de recourir à l'imaginaire romantique pour combler quelques fantasmes qui relèvent de l'étrangeté, du fantastique et du merveilleux. Définitivement, cette œuvre caractérise bien ma personne parce que j'alimente le spectateur d'informations tirées de mon vécu sans toutefois trop en dire afin de laisser planer le doute et le mystère. Au cours des années, j'ai cultivé des moyens de défense pour complexifier les significations et les symboles sentimentaux de mes productions afin de préserver une intimité entre l'œuvre et moi-même. Pour ces raisons, j'insère dans mes travaux artistiques quelques éléments anachroniques pour brouiller le sens premier de mes œuvres. C'est une manière d'agir que j'exerce pour sécuriser mon esprit afin que mes jardins cachés

ne soient jamais pénétrés. Je suis mal à l'aise à l'idée que le spectateur garde un œil ouvert en permanence sur mon atelier intérieur.

Ma vie est le moteur et l'inspiration première de ma recherche-crédation. Ce n'est pas évident de jaser de sa vie à travers une oeuvre, même si toutes les situations sont extraites du réel. *La Société de bébés* a été édifiée grâce à des croquis et des notes personnelles prises au jour le jour. Ces gribouillis sur papier étaient l'ébauche de tricots d'intuitions dessinés sur le vif ici et là. L'installation met en oeuvre des scènes dignes d'être retenues comme des événements majeurs qui ont perturbés l'intimité de ma vie. Cette production, dans laquelle je suis le centre, m'est nécessaire pour mieux assimiler ma vie et ce qui la compose. Mes constructions objectales me permettent de donner du sens à un monde bien à moi et de caresser des émotions qui viennent du fond de ma propre histoire.

La Société de bébés a une esthétique qui se rapproche des mises en scène objectales de mes performances parce que je travaille beaucoup à partir de pulsions et d'intuitions du moment. Lorsque je matérialise mes pensées et un senti, cela provoque toujours un très fort retour d'émotion. Mes bricoles deviennent l'articulation de mes pensées, un travail de maîtrise sur mes émotions, une recherche d'identité et enfin une dédicace pour l'Autre.

L'esthétique de *la Société de bébés* aborde l'aspect brut dans toute sa composition : le découpage des palettes de bois, l'accrochage des carottes, la farine

qui repose sur les palettes de bois et l'écriture peinte au mur. Mes pièces installatives ont été bâties à partir de solutions rapides et précaires et la finition a été volontairement faites de façon maladroite. Cette méthode de fonctionnement me permet de bâtir, de rabouter et de patenter des objets hétéroclites qui expriment mes émotions de l'instant. Ce processus de création me permet de construire intuitivement et avec pulsion. Bien sûr, ces pulsions peuvent s'avérer être freinées par l'ampleur des projets. Toutefois, si la matérialisation de mes idées n'est pas validée par un retour d'émotions dans le faire, ces œuvres sont détruites.

Tous les matériaux qui composent l'installation sont à la base choisis selon mes humeurs et mes intuitions soit pour leurs formes, leurs textures ou leurs couleurs. Ils ne sont jamais choisis pour leurs sens utilitaires quotidiens. Basée sur le senti et non le discours, la *Société de bébés* est agencée comme une peinture sous forme de tableau-objet. Ce qui m'importe principalement dans cette installation, c'est l'impact de l'image sur le regardeur et les situations intimes de ma vie par rapport à l'Autre. Une fois l'œuvre achevée, l'épreuve de l'autre jette un éclairage nouveau sur les matériaux. Je ne cacherai pas que mes pulsions et mes objets exposent d'innombrables significations inconscientes qui me sont révélées en partie suite à un recul dans le temps par rapport à l'oeuvre.

L'univers que j'ai construit dans la *Société de bébés* regroupe, comme je l'ai déjà dit, des sujets délicats et intimes de mon existence. J'ai classé les matériaux que l'on retrouve dans mon installation en quelques catégories présentant ainsi mes humeurs et

mes états d'âme: la solitude, l'espoir, le désir et le malaise. Dans les descriptions qui suivent, je donnerai la signification et la symbolique des matériaux qui composent mon installation de fin de maîtrise.

La solitude

Les cactus sont des plantes qui poussent dans le désert. Ils représentent dans mon installation l'isolement, la solitude et la mélancolie. Les cactus ont été placés dans des lieux stratégiques. D'abord, plantés dans les têtes de certaines poupées-bébés, les cactus évoquent des états de tristesse morale passagers, des périodes dans lesquelles je ressentais mal de vivre à propos de tout et de rien. Les cactus placés dans des contenants isolés, le pupitre et les bols d'aluminium, désignent les longs moments de solitude de mon existence qui peuvent se traduire comme étant des moments de fuite, de peur et de crainte face à de multiples situations embarrassantes. À mes yeux, les cactus représentent également l'être intouchable. L'armure d'épines qui enveloppe la corporalité du cactus le protège contre les dangers ou la violence en provenance des corps étrangers. Lorsque j'ai inscrit sur un papier « *For one of us who never has been touched* », je faisais allusion à l'aspect infranchissable de l'être et à ses éternels jardins secrets qui ne seront pénétrés.

L'espoir

Les carottes accrochées à l'extrémité de cordes signifient l'espoir. J'ai suspendu un univers d'espoir au-dessus de mes petites pièces architecturales parce que j'ai confiance en ma postérité. Je reste positif ; j'ai l'assurance que quelque chose de

meilleur va m'arriver dans le futur par rapport à mes inquiétudes, à mon impossibilité d'être avec l'Autre et à l'amour que j'ai pour l'Autre. Parce que j'ai de grandes espérances, l'espace a été garni de carottes. Je suis conscient que l'univers que j'offre au spectateur est naïf dans son contenu et dans ses images. Cela me convient parfaitement car cela fait partie de la folie de mon intérieur. J'aime rêver l'impossible. Certes, il est important de mentionner que les carottes naturelles se sont desséchées au cours de l'exposition. Les carottes ont ramolli, changé légèrement de couleur et se sont ratatinées. La trace du temps s'est imposée sur l'objet naturel pour laisser un message clair : les belles choses ne durent pas, elles passent à travers le temps. Nous pouvons déduire que l'espoir que nous chérissons envers quelqu'un ou quelque chose, finit toujours par s'assécher un jour ou l'autre avec le temps. Toutefois, peu importe la forme que prend l'espoir, il reste toujours présent en nous. C'est ce qui me fait vivre.

Le désir

La danse occupe une place importante dans ma vie. Elle est une forme de divertissement qui me permet d'oublier mes obligations en me mouvant avec l'Autre. J'ai voulu représenter par la pièce *deux bébés qui dansent* la romance que l'on retrouve dans une danse à deux : la connexion et le privilège des regards et l'excitation du mouvement à la proximité de l'autre. Je voulais exprimer la beauté et la complicité du mouvement qui interagit entre deux danseurs. L'idée ici était de présenter une pièce dans laquelle l'état de désir est comblé par le mouvement de la danse avec un partenaire.

À l'entrée de l'exposition de la *Société de bébés*, le spectateur était confronté à la pièce *la vie en attente* dans laquelle il y avait une poupée-bébé noire munie de gants beiges déposés sur une palette de bois. À l'extrémité de cette même palette de bois, était installée une rose blanche séchée, refermée sur elle-même. La poupée-bébé noire munie de gants beiges reflète la personne hybride que je suis. D'origine laotienne, j'ai été imprégné de la culture canadienne et de plus, j'ai un nom irlandais. La palette gauchement construite représente les chantiers de l'existence recouverts de tranchées et de cavités. Cela décrit aussi les hauts et les bas de mon parcours autobiographique garni de succès et de déceptions. La palette de bois illustre pour moi la vie telle que nous la connaissons remplie de moments et de situations imprévues. La rose blanche symbolise l'Autre. La fleur a été placée à l'extrémité de la palette parce qu'elle symbolise le confort et la tendresse que la plupart des humains veulent atteindre. La rose blanche est refermée sur elle-même et séchée puisque l'énergie et les désirs passionnels de l'Autre envers la poupée-bébé noire munie de gants beiges se sont éteints. Ainsi, cette situation objectale désigne malheureusement l'impossibilité d'être avec l'Autre dans un présent et pour la prospérité.

Malaise

Les centaines de soldats combattant tous les uns contre les autres, dans l'installation expriment d'abord les bouleversements émotifs, situation politique et militaire qui est métaphore de ma vie personnelle. J'illustre les tiraillements qui se manifestent entre l'espoir et le désir, la solitude et l'Autre. Un combat sans relâche

qui, dans mon intérieur, attise momentanément des perturbations, une nervosité, des affolements et de la colère. Les figurines teintées jaune moutarde décrivent bien les états de crise que j'ai traversés et qui sont exprimées par de la jalousie, de la haine, de la rivalité et des malaises. L'idée de regrouper une imposante armée de figurines dans la galerie avait pour but de mettre en image ma fragilité émotionnelle face à différentes charges saisissantes de mon existence. Dans cette même direction, cette armée de figurines symbolise également une lutte menée contre moi-même afin de triompher d'une tristesse et d'un désespoir hérités de mon passé. L'espoir attendu d'être sauvé par l'Autre est représenté par deux bébés qui s'embrassent au milieu des combats.

Dans la *Société de bébés*, la farine symbolise la purification. Vu mes bouleversements multiples, je souhaitais nettoyer ma peine et passer à autre chose. La couleur de la farine³⁵ joue un rôle déterminant dans l'œuvre parce que le blanc évoque, dans ma pièce, l'absence ou le départ de l'Autre. Le blanc signifie la mort. La farine, une matière blanche, déposée sur mes palettes de bois cache la dimension sombre de l'être humain ; symboliquement, ce blanc cache mes bouleversements et ma colère. En recouvrant les palettes de monticules de farine, je fais un deuil de mon passé. L'idée est de faire le vide total dans ma tête pour oublier des souvenirs qui me rappelaient l'Autre et pour enfin renaître.

³⁵ La couleur blanche de la farine est plus importante que le matériau lui-même dans mes pièces installatives.

Dans le même ordre d'idée, dans mon exposition, plusieurs poupées-bébés ont subi une modification crânienne. Je voulais observer mon centre spirituel et délivrer ma pensée de sa prison crânienne pour mieux faire le vide. Cela était une manière pour moi de mettre à nu ma pensée pour pouvoir balayer ma tête, faire le ménage pour mieux renaître. D'ailleurs, la pièce *4 bébés et un balai* dans la *Société de bébés* représente bien ce désir de faire le vide en moi-même. Je voulais me libérer d'un tourbillon d'images, de désirs et d'émotions spécifiques pour échapper à la roue de l'existence et enfin trouver une paix intérieure. J'ai mis à nu le crâne des poupées-bébés, un lieu dans lequel repose la pensée, les idées et les questionnements afin de leur permettre de vivre un temps vide c'est-à-dire un silence absolu dépourvu de sentiments et de pensées.

La *Société de bébés* est une étude autobiographique sur certaines situations de ma vie. Les poupées-bébés illustrent ma personne, en sujet nu, à différents moments de mon existence. Toutes les poupées-bébés, sans exception, exhibent une nudité corporelle et intellectuelle afin de montrer l'esthétique de l'humain au naturel dans toute sa sensibilité et sa pureté morale. Par cette nudité, je tenais à faire ressortir quelques-unes des faiblesses morales qui m'ont fait honte, par exemple le bébé nu assis et isolé dans un bol en aluminium. Cette exposition à nu m'est difficile à assumer.

La concrétisation formelle de la *Société de bébés* a été une période dans laquelle j'ai continuellement « cauchemardé ». Ces rêves pénibles décrivaient des situations

embarrassantes dans lesquelles ma corporalité ne pouvait se dépêtrer et cela durant plusieurs semaines. J'ai alors tout de suite associée la mélasse à ces cauchemars. La substance gluante, noire et épaisse décrivait la lourdeur de mes états d'âme. Cette substance non cristallisable me faisait ainsi penser aux souvenirs qui gravent notre mémoire et que l'on ne peut oublier. J'ai donc fabriqué un grand contenant rectangulaire rempli de mélasse qui me rappelle ces périodes nocturnes.

Plusieurs matériaux de la *Société de bébés* sont des objets que j'utilise de façon régulière depuis quelques années dans mes performances. D'ailleurs, les performances qui cernent avec justesse le même esprit que la *Société de bébés* sont *the Silence of Birds* (New York, 2007), *mon futur me donne mal à la tête* (Arvida, 2007), *je suis mort beaucoup* (Chicoutimi, 2007), et *Mi cabeza es fria* (Pergamino, 2007).

La performance présentée à la Galerie Toqué Rouge, lors du vernissage, était en étroite relation avec mon exposition installative parce que les matériaux choisis, carottes, mélasse, poupées-bébés ainsi que plusieurs éléments de couleur blanche, ballon gonflable, avion de papier et oreillers, s'apparentaient aux états d'esprit et aux symboles de l'installation la *Société de bébés*. L'action s'est tenue dans la pièce voisine de mon installation, car je cherchais un lieu neutre et non un espace surchargé d'objets pour construire mes situations performatives. Cette action était un prolongement de mon installation, car ma performance traitait de l'intime et de la solitude, sujet de mon installation. Lors de cette performance, j'ai insisté sur une

peine de cœur vécue suite au départ de l'Autre et sur la manière de m'y prendre pour m'en libérer la tête, une intervention riche en émotions.

La symbolique de mes objets se personnalise continuellement avec le temps. Ce qui est constamment perceptible à travers ces objets, c'est l'état de tristesse, d'espoir et de solitude omniprésent dans mes œuvres de 2006 et 2007. Mes installations sont des petites architectures dans lesquelles transparaissent les confidences d'un solitaire. Je ne réalisais pas avant ce jour que mes œuvres véhiculaient autant de souffrance morale. J'ai appris beaucoup sur ma situation personnelle grâce aux images performatives et installatives bâties à partir du réel ainsi qu'avec les messages que j'ai dédiés à l'Autre et à moi-même. Cela m'a permis, dans l'installation la *Société de bébés*, de mieux organiser le désordre de ma vie et de bâtir une œuvre autobiographique, fuite d'instant précis et d'intimes.

La production des deux dernières années est rattachée à des émotions qui s'inscrivent dans le domaine de l'art thérapie. La *Société de bébés* ainsi que certaines performances, *mon futur me donne mal à la tête, je suis mort Beaucoup*, m'ont aidé à saisir plusieurs aspects que je ne nommerai pas, de ma vie intime afin de faire la paix avec un passé bouleversé. Aujourd'hui, j'interroge l'orientation prise dans mon travail depuis les deux dernières années et je me demande si cette direction est intéressante. Les œuvres accomplies lors de cette période décrivent en général un mal de vivre et une introspection. Est-ce vraiment intéressant pour un spectateur d'être exposé à ce type de travail? Je n'en suis plus convaincu. Je reste méfiant des

significations et des symboles que j'attribue à mes objets puisque ceux-ci peuvent s'avérer nomades et indépendants du contexte de production et des humeurs périodiques de ma vie. Je crois qu'il est réducteur de vouloir cerner des significations du tout au tout. J'ai peur de m'accrocher à un système d'interprétation qui réduit les véritables significations de mes œuvres. Il y a encore tant de significations et de symboles inconscients qui traînent dans ma tête par rapport aux objets décrits ci-haut. Actuellement, je suis coincé dans des mécanismes dans lesquels mes sentiments dominant d'autres éléments. Je souhaite, dans mes prochaines activités, transcender mes humeurs et mes états d'âme afin de créer un travail portant sur l'intime vu dans d'autres circonstances. Je veux prendre une distance et réfléchir afin de puiser à d'autres sources et ailleurs dans ma vie. J'ai toujours envie de développer des systèmes, mais j'exposerai ma vie avec plus de réserve. La *Société de bébés* m'a fait prendre conscience que j'ai dérivé vers des univers très prenants. Malgré cette incursion, je suis fier de mes dernières productions. La *Société de bébés* est une pièce majeure dans mon faire installatif. Il vaudra mieux explorer d'autres voies dans mes futurs travaux afin de faire une transition complète avec le passé.

CHAPITRE II

**LES IMAGES MUTANTES QUI, PAR LA POSTURE DU CORPS, SUSCITENT
DE NOUVELLES INTERPRÉTATIONS**

2.1 Du geste à la posture

Deux artistes de la performance des années 1970-80, Vito Acconci et Dan Graham, opéraient à partir de gestes simples tirés du quotidien qui n'introduisaient aucune ambiguïté dans leurs activités performatives. Lorsque Vito Acconci pluralise l'action de monter et de descendre sur un tabouret dans son appartement³⁶, le spectateur déchiffre un geste hautement conventionnel. Il prend lecture d'un geste dont la signification est déjà donnée. Aujourd'hui, les manifestations performatives ont évolué. La nouvelle génération d'artistes utilise des gestes qui résultent de l'influence et de l'éducation que nous avons acquises de nos expériences de performance. Plusieurs artistes, des années 1990 à nos jours³⁷, s'efforcent de complexifier le geste dans son faire et dans la réception de son image. Parce qu'ils recherchent la diversité des interprétations, ils bâtissent des gestes qui peuvent paraître incohérents, instables et indéfinis, des gestes contenant parfois des effets d'ambiguïtés volontaires et/ou involontaires.

Ces observations m'ont conduit à interroger le faire et le geste performatif. Je cherche à accomplir des gestes du quotidien sans abuser de la répétition d'un même acte. J'essaie de sortir du geste stéréotypé de la performance, des clichés imagés tout faits pour une audience. Je désire offrir à l'œil du spectateur des images laborieuses

³⁶ Cette pièce s'intitule *Step Piece*. « In «Step Piece» Acconci stepped on and off a stool in his apartment every morning at the rate of thirty steps a minute, continuing the effort for as long as possible; the results of his «daily improvement» were distributed to the art public in the form of monthly progress reports ». Bear, Liza ; Sharp, Willoughby (1996), *L'art au corps- le corps exposé de Man Ray à nos jours*, Musées de Marseille- Réunion des musées nationaux, p. 95.

³⁷ Martel, Richard (2001)(dir.), *Art Action 1958-1998*, Éditions Inter, 496 p.

dans l'agir et le faire performatifs. Je veux développer un langage singulier qui situe le geste dans de nouvelles avenues. J'ai élaboré, au cours des années, des stratégies visuelles pour contourner les attentes du public. Mes gestes prennent forme dans des activités à la fois prévisibles et imprévisibles, un peu à la manière d'un roman policier [Belfast, 2006 ; Piotrkow Trybunalski, 2006]. De cette façon, le spectateur qui prend lecture de la narration performative apprécie davantage l'œuvre en élaboration.

Depuis 2004, je tente de compliquer la lecture de mes images en construisant des gestes greffés des postures performatives qui introduisent des gestes dans lesquels l'interprétation n'est pas restreinte. Le spectateur a affaire à un double système de lecture qui suscite une hésitation quant à la détermination de l'image. Les postures corporelles qui accompagnent le geste renforcent les mouvements expressifs du corps humain. Elles permettent de présenter de nouvelles manières de se tenir et d'agir. Les postures ne remplissent pas un rôle utilitaire en soi dans mes performances, elles figurent dans mes interventions pour esthétiser et personnaliser un acte simple, elles évoquent une attitude exprimée corporellement. L'objectif de mes postures est de créer une tension entre l'utilitaire et l'attitudinale. Mes postures sont des éléments picturaux et sculpturaux qui renforcent l'aspect visuel de mes gestes en attirant l'œil du spectateur sur l'importance de faire quelque chose. Le geste incarne dès lors des qualités plastiques qui donnent lieu à un comportement dans la spatialité [Alma, 2006 ; Cork, 2006].

2.2 Le comportement et les signes porteurs de messages

Je souhaite que la communication de mes performances soit principalement visuelle et ressentie dans un langage autre que la parole sans cependant ignorer ou négliger la présence de la vocalisation ou d'un comportement enregistré au niveau de l'articulation corporelle. L'usage de la verbalisation engendre une modification corporelle et sensitive. Dans ma production de performance 2005, j'ai isolé la posture corporelle de la présence verbale. Je propose un « faire sans dire », une image communicative non verbale et un comportement non verbal.

Dans mes performances récentes *Balanco con coliflor* à l'Université de Valence [Valence, 2005], *Nada* au Festival Arranque [Cacilhas, 2005], *Quebeker Bla Bla War* au campus UPI [Bandung, 2005], *Kalaflor* au Festival Interakcje [Piotrkow Trybunalski, 2006] etc. la posture a une dimension primordiale qui structure délibérément mes gestes. Elle devient un acte instrumental qui renforce l'accomplissement de la situation. La mise en forme de ces comportements permet l'insertion de signes porteurs de messages. La perception d'une performance par le public conduit à la construction d'une narration que le geste performatif défait par des gestes manœuvriers ayant la capacité d'ébranler la signification apparente du faire performatif. Ces insertions de signes posées à des moments planifiés ou impromptus dans le processus rendent instable la lecture que le spectateur se donne du processus. Je m'interroge sur l'efficacité de l'acte performatif qui brouille la structure narrative et lance l'événement dans de multiples directions. L'émission de ce brouillage

volontaire donne la possibilité au spectateur de multiplier ses interprétations de l'œuvre en élaboration et de les vivre simultanément.

Ce qui m'importe ici n'est pas d'élucider la panoplie de significations ou encore la fonction qu'émet l'acte comportemental dans mes situations. S'attarder au déchiffrement des sens et de signes isole le contenu d'interprétation du spectateur et peut même le corrompre. Je n'ai pas l'intention de limiter mes actes comportementaux à des concepts ou à des idées préconçues. Mon vouloir est de les faire errer dans un espace de connexion et d'ouverture multidimensionnel là où ils ne peuvent être freinés par un vocabulaire préétabli de perception. Mes recherches se dirigent davantage vers les variations du comportement et ses possibilités d'articulation.

La communication dans mes performances énonce des discours divergents dans son évolution. Il n'est pas surprenant que cela complique l'assimilation de l'œuvre. Mes études suggèrent des ensembles de comportements qui ébranlent la logique du geste en contournant et en transgressant leur fonction propre. Des artistes/performeurs tels que Richard Martel³⁸ et le regroupement Black Market International³⁹ travaillent dans cette sphère. Tout comme moi, ils proposent des gestes et des comportements qui constituent par leurs différentes combinaisons un système complexe de signes qui, par leur infinité de possibilités, vont produire du sens avec une variété et une richesse de nuance. Il n'y a pas que le comportement qui rend instable la lisibilité du geste, les

³⁸ Martel, Richard (2005), *Art-Action*, Les Presses du Réel, 175 p.

³⁹ Black Market International (1998-1999), *Europa*, Published in Dublin, Ireland, 29 p.

substances matérielles proposées par le performeur sont également des facteurs qui orientent l'interprétation du spectateur [Montréal, 2005].

Toute substance matérielle usuelle détient une fonction qui comble des besoins sociaux. Lorsque ces substances entrent en relation avec le performeur, leurs significations peuvent dériver de leurs utilités originales. En 1956, dans l'*International Situationniste*, Guy Debord et Gil J. Wolman théorisent la notion de dérive et du détournement en changeant la condition déterminante de l'objectale et/ou d'une situation donnée⁴⁰. À la fin du XX^e siècle, l'artiste en général fut fortement inspiré de l'« attitude situationniste » en reconfigurant les fonctions-signes des substances matérielles qu'il manipulait. Dans ma pratique d'installation et de performance, les substances matérielles employées conservent habituellement leurs structures initiales ; cependant leurs fonctions usuelles sont dérivées pour laisser place à des connotations particulières selon la situation ou le contexte.

Dans ma pièce installative [Jonquière 2005], j'ai arraché la tête de plusieurs petits oiseaux artificiels et j'ai collé la partie restante sur un support solide. Retirer la tête d'un oiseau altère inévitablement l'image que nous en avons et, malgré ce sectionnement corporel, nous reconnaissons la forme modifiée du volatile. L'image finale collée sur le support redéfinit la condition de l'oiseau. L'interprétation que nous faisons de ce nouvel objet est alimentée par des significations multiples.

⁴⁰ Wolman, Gil J. ; Debord, Guy (1997), *International Situationniste*, Édition Augmentée, 707 p.

Lorsqu'une substance matérielle est associée à un acte comportemental, la sémiotique visuelle peut rendre difficile la lecture de l'image. Joindre une substance matérielle à une corporalité comportementale met en scène un langage du sensible chargé de signes auxquels le spectateur doit être attentif. En effet, ce dernier assiste à une performance dans laquelle la dérive, le détournement et la transgression de la matérialité sont en constante évolution. Les premiers essais de John Cage dans les années 50 caressaient cette problématique ; ils ont été suivis de Fluxus et des *happening* d'Allan Kaprow. La création d'image à sens indirect permet au spectateur de se construire des métaphores. C'est une particularité de mes images comportementales qui renferment des éléments indicibles. Nous savons tous que chaque individu assimile et interprète l'art d'une manière singulière. Nous savons aussi que la signification de l'œuvre est déterminée par une narration en relation avec un lieu. En février 2004, Inaki Lopez Ordonez et moi avons fait une série de performances improvisées dans des espaces publics à Valence en Espagne qui acquéraient toute leur signification narrative dans la relation avec les lieux dans lesquels elles étaient émises. Je constate que ce qui favorise la compréhension logique d'une situation performative est le fait qu'elle soit prise en considération dans un contexte défini.

On ne peut ignorer l'environnement dans lequel viennent s'inscrire l'installation et la performance. L'environnement, alias le contexte, établit les limites et les conditions qui déterminent la pratique artistique dans son application. L'activité de l'art et de l'artiste reste donc conditionnée par le contexte. Par exemple, une installation disposée dans une galerie ne sera pas perçue de la même manière si elle est exposée dans un espace public, dans un musée ou dans un lieu alternatif. Le contexte oblige l'artiste à adapter et/ou à

déconstruire un mode de pensée qui s'infiltré convenablement dans une situation particulière. Mes œuvres actuelles d'installation et de performance [Oronsko, 2006 ; Manille, 2005 ; Chicoutimi, 2005] sont construites en tenant compte de l'inspiration des lieux que j'habite ; le contenu présenté n'est jamais le même parce qu'il m'est impossible de refaire une œuvre intégrale dans un autre lieu. Déplacer une œuvre de son site original à un autre amènerait une perte de signification hors de l'espace où elle a été conçue. Ainsi, je tâche dans mes deux pratiques artistiques de composer avec le contexte en mettant à contribution ce qu'il m'offre. L'environnement devient le référent sémiotique de la substance matérielle mise en relation avec l'acte performatif.

Apogée, Événement Urbaine Urbanité III, en 2005, du collectif *Les Frites Frettes* en collaboration avec Francis Arguin, fut une performance fort intéressante à cause du contexte de rue dans Hochelaga-Maisonneuve, quartier pauvre et défavorisé de Montréal. Notre périmètre de jeu, en forme de square, se décidait sur un trottoir qui entourait le parc Saint-Aloxius. Nos séries de déambulations performatives se modifiaient continuellement parce que nous étions interpellés par des gamins sans arrêt; la chaleur accablante ralentissait nos mouvements et le public nous criait des insultes. La limite du médium s'est fait ressentir à plus d'un moment à cause de l'intolérance et de la non réception du public. Le contexte a déterminé une panoplie de facteurs que nous n'aurions jamais pu prévoir avant l'action. Malgré cela, nous avons tenté de vivre le moment présent et de participer à ce lot de circonstances pour mieux comprendre le milieu dans lequel nous agissions.

L'art doit être relié aux choses de tous les jours et doit se produire dans l'instant en relation avec le contexte. En priorité, il s'agit d'une création qui prend en charge la réalité, ce qui signifie que l'art contextuel quitte le territoire de l'idéalisme et tourne le dos à la représentation en s'émergeant dans l'ordre des choses concrètes. Le dialogue art et réalité n'était pas de connivence ce jour-là pour les Frites Frettes. Peu importe, comme nous le rappelle Jan Swidzinski, « ce ne sont pas les artistes qui décident de ce qui relève de l'art, mais bien l'environnement »⁴¹. L'art contextuel est et sera toujours une formule problématique. Nous étions dans un contexte urbain, nous devions nous investir physiquement dans l'espace concret pour vivre ce que nous avons vécu. La ville ne s'illustre pas, mais se vit.

Comme nous l'avons vu, plusieurs facteurs influencent l'interprétation du spectateur. Les images de mes performances complexifient inopinément mon discours narratif. Substances matérielles, gestes et comportements mis ensemble favorisent une infinité d'interprétations dans divers contextes. Dans mes installations et performances, la communication non verbale comporte plusieurs dimensions cachées, indescriptibles ou inconnues ; c'est ce qui fait la richesse, je crois, de mes activités artistiques actuelles.

⁴¹ Swidzinski, Jan (1997), *Art contextuel*, Les Éditions Interventions, p. X.

CHAPITRE III

LA MATIÈRE VIVANTE DANS MES PRODUCTIONS ACTUELLES

3.1 L'instinct en performance avec des enfants et des animaux

En 2002, l'idée de travailler avec une matière animale vivante m'intéressait déjà. Je cherchais alors à déstabiliser le sujet/performeur dans mes interventions. Ne sachant pas exactement ce qui allait m'arriver, je persistais à mener l'action aléatoirement. L'intention première était de développer un instinct créatif basé sur un ici et maintenant et d'opérer des situations où la pensée est privée de ses moyens. Je voulais exécuter des actions ayant un lien direct avec une pensée non exercée, une pensée désarmée.

La performance avec des animaux oblige le performeur à se plier aux lois du hasard. Il doit opérer dans des situations improvisées, car l'animal en performance n'obéit qu'à lui-même. Dans ce type d'actions, mes gestes décisionnels non planifiés mais intentionnés, abordent l'imprévu et le risque, l'accident et le désastre. Le hasard crée une déstabilisation qui permet de vivre des sensations de l'instant présent. Travailler avec les heureux et/ou les mauvais hasards est un procédé artistique que j'expérimente depuis mes débuts en performance.

Mes premières expériences avec la matière-animale furent faites en 2004 au cours du Festival *d'Aielo i Art* en Espagne. Les objectifs de cette performance étaient de renforcer mon caractère pulsionnel en situation impromptue et de me laisser guider par les avenues que me suggérait la matière-animale, une petite souris. Dans cette action, j'étais prêt à vivre l'aléatoire à tout instant. Une grande fébrilité due au hasard

se sentait dans l'ambiance et dans mon attitude performative. L'intervention du hasard a donné lieu à des moments phénoménologiques⁴² des moments durant lesquels l'animal m'a conduit dans des zones inédites, surprenantes et imprévisibles. Ce travail avec de la matière animale m'a permis de développer un instinct créatif dans mes accomplissements.

L'acte instinctif fait son apparition, à différents moments, dans mes narrations performatives et se régularise dans des moments transitoires dans des actions non maîtrisées ou échues de divers contextes. Il prend son ascension selon différentes valeurs d'intensités. En fait, l'acte instinctif résulte d'une excitation due à un contexte particulier créé lors d'expériences inachevées au cours de mes performances c'est-à-dire des actions intentionnelles qui, pour des raisons contextuelles, ont dû être suspendues ou amputées de leur mission première. Lorsqu'une expérience inachevée survient, le performeur n'a nul autre choix que de modifier son parcours en insérant des gestes instinctifs à sa narration. À titre d'exemple, je performais avec un chat qui disparaissait furtivement dans l'audience et qui, lorsque ramené dans l'espace performatif, ne cherchait qu'à s'éclipser une fois de plus dans la salle [Boston, 2004]. Dans de tels moments, l'action spontanée et/ou instinctive joue un rôle crucial dans l'espace-temps de l'événement, car lors de ces manœuvres, les gestes instinctifs doivent se faire sans hésitation et être précis. La procédure d'approche était de bâtir une action dans un ici et maintenant. Lors d'une temporalité dans laquelle la pensée

⁴² Foster, Hal, (2005), *Le Retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde (1996)*, La Lettre volée, coll. "Essais", 256 p.

est privée de ses moyens, cette dernière ne sait que dire et que faire. Ce qui m'intéresse dans le système instinctif, c'est l'inscription de gestes décisionnels dans une narration mutante et changeante, c'est-à-dire l'opération de gestes qui collaborent avec une pensée désarmée. Cet état d'esprit ne s'atteint que sous une expérience primordiale exaltante, dans une dimension d'« extase » vécue sans questionnement, sans idée préconçue et sans justification et ne repose pas sur un raisonnement direct, ni sur une connaissance intuitive, mais sur le *ce qui arrive*⁴³. L'expérience primordiale est guidée par des impulsions, par la surprise et les désirs du cœur et ne devient rationnelle que lorsque le performeur s'interroge sur ce qui « reste » à accomplir pour finaliser l'action.

3.2 Le phénomène de l'« alternance instinct-volontaire »

Ma conceptualisation de la performance peut être formulée comme l'« alternance instinct-volontaire ». Le fait d'adopter ce type de formule dans ma pratique performative permet la clarification de mes idées. Réunir, alterner et superposer l'instinct et le volontaire dans une temporalité interroge les limites indépassables d'un espace physique et mental. Ce phénomène que je nomme « alternance instinct-volontaire » unit et différencie à la fois mes comportements instinctifs et mes comportements préfabriqués. Articuler l'instinct et le volontaire sous un même état et une même temporalité conditionne mon faire et mon agir performatif et m'amène à

⁴³ Lyotard, Jean-François (1989), *L'inhumain- Le sublime et l'avant-garde*, Galilée, p.102.

m'ajuster dans toutes situations. Cette formule d'intervention me permet de saisir des sensations uniques ; ainsi, mes actes instinctifs, insérés dans des mouvements d'intention, redéfinissent les possibilités terminologiques de mes actions.

L'une des intentions d'une performance pour un cours de maîtrise était de tenir en équilibre debout dans une brouette mue par moi-même, un enfant. Après avoir parcouru une courte distance, l'enfant a perdu pied et a failli trébucher sur le sol. Ma volonté était de continuer ma trajectoire initiale, mais ma réaction instinctive a été d'interrompre l'action convenue pour prévenir la chute de l'enfant. Cette réaction instinctive a ainsi engendré une situation inachevée. La formule « alternance instinct-volontaire » dans mes performances a permis à cette expérience inachevée d'être complétée par l'intermédiaire d'actes instinctifs.

Ce dernier exemple présente la forme évolutive d'un acte instinctif. La réaction instinctive décrite ci-haut est l'antécédent d'un comportement intelligent. L'« acte instinctif, en se différenciant [de l'acte rationnel], se [transforme] graduellement en un comportement conscient et intelligent »⁴⁴. Ce glissement est sans doute dû à une « compréhension » instinctive et à une « résonance » aux mouvements d'intention du performeur. Combiner en performance l'acte instinctif à des capacités d'intelligence engendre des comportements instinctifs intentionnels qui redéfinissent un amalgame de gestes à la fois instinctifs et volontaires.

⁴⁴ Lorenz, Konrad (1970), *Trois essais sur le comportement animal et humain*, Éditions du Seuil, p.33.

3.3 L'indétermination dans la performance

À New York, en 1974, Joseph Beuys travaillait en galerie avec un coyote. L'intention de Beuys n'était pas de diriger l'animal ni de planifier ses manœuvres. L'idée était de collaborer avec une matière-animale afin de développer des gestes impromptus et instinctifs dans le présent. Il essayait de créer de nouvelles relations avec l'animal comme j'ai essayé avec une souris et un chat en 2004. Dans mes performances, je m'efforce d'établir une communication là où les animaux agissent librement à titre de performeur et/ou de collaborateur/partenaire. La communication que j'essaie d'établir peut être vue sous forme de confrontation dans laquelle l'humain et l'animal s'échangent des moments privilégiés de l'immédiateté. Des performeurs tels que Boris Nieslony⁴⁵ et Doyon/Demers, réalisent des travaux en collaboration avec des animaux dans lesquels le jeu de l'indétermination est mis à l'avant-plan. L'esthétique de l'indétermination propose un amalgame de possibilités qui se précisent dans le présent. Le travail avec des animaux et/ou des enfants⁴⁶ en performance donne souvent lieu à des atmosphères de mystère qui font naître une angoisse chez le performeur et son audience selon les actions entreprises par le performeur. La matière humaine et animale vivante est nettement plus sensible et émotive en regard du spectateur et du performeur parce que l'événement fait vivre à l'un et à l'autre des inquiétudes et des paniques réelles.

⁴⁵ Meyer, Helge (2000), *Zusammenfassung*, inédit, 17 p.

⁴⁶ Je suis conscient des problèmes éthiques d'utiliser des êtres humains de bas âge en l'art. Je veux spécifier que j'ai obtenu l'autorisation des parents afin de pouvoir insérer leurs enfants dans mes performances. Je tiens à préciser également que la notion de matière humaine est utilisée à titre métaphorique dans mes actions et que les considérations éthiques restent ouvertes et demandent toujours discussion.

J'ai travaillé à trois reprises avec un enfant de quatre ans à Chicoutimi en 2005 et 2006. À cet âge, l'enfant est très instinctif, son degré et sa durée de concentration varient. À ma grande surprise, plusieurs facteurs communs à l'enfant et à l'animal sont apparus tels que le déplacement, la concentration et le dépaysement en situation performative. Comme l'animal, l'enfant sent, dans la zone performative, qu'il détient un pouvoir d'attention du performeur et de l'audience. Malgré cela, l'enfant⁴⁷ lors de cette prestation en performance faisait abstraction de l'attention portée sur lui jusqu'à en oublier qu'il se produisait devant un public. Pour l'enfant, la situation performative est un univers de jeu, une réalité dans laquelle il reste lui-même. Pour le performeur et son audience, l'enfant et l'animal en situation d'intervention sont considérés en tant que des matériaux inquiétants. À mon avis, en performance, les enfants et les animaux représentent des tensions supplémentaires, car les deux font ce qu'ils veulent en tout temps, ce qui complexifie beaucoup la tâche du performeur. Le travail avec des enfants et/ou des animaux est un risque performatif parce qu'il devient impossible de programmer des actions prédéfinies dans les moindres détails. À un moment donné dans l'action, l'enfant ou l'animal se déplace où bon lui semble et il voit son champ d'action comme étant illimité. Le performeur fait alors face à de multiples imprévus, car l'ordre des actions prédéfinies dans l'intervention se trouvera modifié si ces dernières actions sont amputées de l'œuvre pour une quelconque raison. Rien ne peut

⁴⁷ Les constatations ici présentes de ce texte se prononcent en regard de travaux avec un enfant au cours des années 2005 et 2006. J'aimerais préciser que les performances ont été faites avec le même enfant. Ces observations prennent en compte une analyse portée sur un enfant et non sur l'attitude des enfants en général.

être orchestré de manière définitive dans le présent avec une matière humaine ou animale. Ce type de matière devient un facteur incontrôlable en performance.

Dans la pratique de la performance, je crois qu'il est important de laisser un élément d'indétermination ce qui permet de mieux profiter du moment présent. Il n'y a pas de préméditation ni de pause possible ou permise lorsque je suis en action avec de la matière humaine ou animale. L'indétermination est un défi dans chaque action puisqu'aucun instant n'est vide ce qui rend l'activité performative surprenante et captivante autant pour le performeur que pour le public.

CONCLUSION

Ce regard rétrospectif sur ma production artistique m'a permis de cerner, d'approfondir et de perfectionner plusieurs aspects techniques et visuels du travail performatif et d'installation. Je suis satisfait des résultats obtenus quant aux objectifs et aux questionnements initiaux abordés lors de ma première année de maîtrise. Ces recherches ont permis de situer mon travail de performance et d'installation par rapport à celui des artistes émergents et expérimentés qui interrogent l'art sous toutes ses différences. Mon cheminement aux niveaux corporel et spatial s'est enrichi amplement au cours de laboratoires d'expérimentations, ce qui m'a amené à explorer des images mutantes qui composent mes œuvres et à assimiler les facteurs qui suscitent les multiples interprétations chez le spectateur. Je pense ici aux « installations d'occasions » et aux comportements instinctifs que l'on retrouve dans mon travail. Comme vu précédemment, en travaillant avec de la matière vivante animale ou humaine, j'ai identifié ce en quoi l'indétermination déstabilise le performeur en situation d'intervention ; en effet, l'atmosphère de mystère, les paniques réelles dues à des matières inquiétantes, le risque performatif, et, enfin, les facteurs incontrôlables modifient réellement mes interventions.

En installation, *la Société de bébés* présente différents objets-matières éphémères qui évoluent avec le temps par la contamination du réel dans le réel. Le spectateur peut alors regarder l'œuvre sous forme d'événement. La métamorphose partielle de l'installation expose des facettes propres à la performance qui se traduisent par la transformation des matériaux avec le temps. Ainsi l'objet-matière éphémère devient le performatif de l'œuvre.

Je suis ravi de mon œuvre installative finale parce que j'ai récupéré et exploité des matériaux manipulés dans mes activités antérieures de performance. Réutiliser et remettre en contexte ces matériaux chargés d'histoire et de passé, réorientent le sens narratif de l'installation et déterminent incontestablement l'ambiance de l'œuvre. L'Autre comme source d'inspiration pour la création de *la Société de bébés* m'a fait découvrir une panoplie de sensations enfouies au fond de moi-même que je n'osais me révéler. Cette œuvre a pris une grande valeur symbolique à mes yeux parce qu'elle représente plusieurs situations objectales symboliques qui cernent des instants importants de ma vie. Comme je l'ai dit plus tôt, ma vie est l'inspiration et le moteur premier de ma recherche-crédation. Sous forme d'œuvres plastiques, *la Société de bébés* a été une production artistique dans laquelle j'ai révélé des souvenirs extraits de mes pensées intimes réunies dans des carnets. Elle a été une œuvre bibliographique qui m'a fait comprendre que mes états d'âme s'inscrivaient dans une dimension thérapeutique. Je souhaite, dans mes prochaines productions, transcender ces humeurs

et ces états d'esprit afin de créer un travail portant sur l'intime vu dans d'autres circonstances.

Cette recherche-crédation fut très stimulante parce qu'elle m'a permis de tracer divers parcours de réflexion et de vivre une série d'expériences qui m'ont mené à apprécier davantage mon travail artistique.

Projets à venir

J'ai remarqué que l'installation, *la Société de bébés*, réunit des objets/matières *intermédiaires* entre mes pièces de taille modeste. Par la même occasion, ces objets/matières intermédiaires activent des espaces non agissants de l'installation et inter relie mes pièces les unes aux autres afin de créer l'unicité dans mon œuvre. Dans mes œuvres d'installations futures, j'aimerais explorer davantage cet élément afin de mieux cerner le *multi-espace*.

Tout en ayant un intérêt marqué pour la parole, en performance, j'ai surtout exploité les interventions non verbales. Toutefois, si les circonstances étaient réunies, j'aimerais explorer le domaine de la poésie action qui m'est encore étranger et que j'hésite à visiter en raison d'une certaine gêne au niveau de la dialectique de l'expression orale. J'aimerais être capable de mettre en mot certaines émotions fortes que j'exprime toujours par le geste. Je souhaite également aborder un territoire nouveau de la performance, la transe, cet état qui me conduira au-delà des possibilités de ma propre nature et qui mettra ma corporalité à risque dans des temporalités d'actions. La transe pulsionnelle m'attire particulièrement parce que je veux développer la rapidité du geste qui se manifeste avant la pensée. Ce sera pour moi une manière d'extérioriser une sensation qui brûle dans mon for intérieur et qui nomme l'humeur que je vis à ce moment. J'expérimenterai ces aspects dans mes performances futures.

ANNEXE I

Genèse

Depuis ma jeune enfance, je m'intéresse aux arts. Toutefois, c'est seulement en 1998 que mes investigations dans le domaine des arts visuels se verront plus vigoureuses. Dès mon entrée au Collège Notre-Dame-de-Foy, mes intérêts artistiques se sont concentrés vers les domaines picturaux : sérigraphie, gravure, peinture et dessin. Mes recherches étaient continuellement orientées vers la technicité des applications actuelles et contemporaines. En l'an 2000, j'ai commencé à m'intéresser aux pratiques alternatives, hybrides et novatrices qui font réfléchir à la place et aux modes de présentation de l'art. D'ailleurs, la peinture de cette période abordait une picturalité non pas d'empâtements colorés, mais bien d'objets de couleur regroupés. À la deuxième année de mon baccalauréat à l'Université Laval, j'ai orienté ma production picturale vers la création tridimensionnelle ; j'avais expérimenté les collages et les bas-reliefs et je souhaitais m'attaquer à la matérialisation de la peinture vue sous forme de tableau-objet. Plus j'expérimentais dans cette voie, plus mes tableaux-objets augmentaient de volume et prenaient du poids ; l'accrochage aux murs devenait impossible. J'ai donc réévalué et reformulé de nouveaux paramètres de peinture pour satisfaire ma production. J'ai remis en question l'espace pictural de mes œuvres. Ensuite, j'ai supprimé le faux cadre et le support toile de mes tableaux afin d'«extensionner» ma peinture vers la contextualisation d'environnements tridimensionnels. Mes objectifs étaient de produire des créations picturales adaptées à ma génération sans que celles-ci ne soient rattachées à l'œuvre des années 1950-60. Ces nouvelles préoccupations de l'espace dans le réel ont inévitablement réorienté mon œuvre picturale vers la forme installative. Bien que ma peinture ait glissé dans une pratique parallèle, ma production d'installation reste, à mes yeux, picturale.

J'ai toujours travaillé dans un atelier « chantier ». J'accumulais, dans cet espace, des objets-accessoires trouvés ici et là et, pour mon plaisir, je créais des situations objectales inusitées. Je me suis aperçu que ma corporalité humaine jouait un rôle déterminant dans le processus de création plastique de mes installations. Mon indécision constante, mes interrogations sur les situations objectales, mes essais et mes erreurs en temps réel m'ont fait prendre conscience que mes interventions corporelles étaient aussi importantes que l'œuvre finale elle-même. Depuis, je régularise des activités performatives puisque celles-ci inspirent mes créations d'installation et vice-versa.

ANNEXE II

Chronologie des œuvres de performance (2002-2006)

Un merci sincère aux artistes/commissaires qui m'ont invité à me produire dans différents événements/festivals d'art performance et d'installation tant aux niveaux régional, national et international au cours de mes études de maîtrise : Richard Martel et Guy Sioui Durand (Québec), Jocelyne Fortin (Alma), Nathalie Villeneuve, 3REG et Gilles Sénéchal (Chicoutimi), Médium Marge et la Galerie Toqué Rouge (Jonquière), Actio (Montréal), Iwan Wijono et Yoyo Yogasmana (Indonésie), Ronaldo Ruiz (Philippines), Nuno Oliveira (Portugal), Alvaro Alonso de Armino, Bartolomé Ferrando, Carlos Pina et Maria Cosmes (Espagne), Jan Swidzinski, Dariusz Fodczuk, Piotr Gajda et Arthur Grabowski (Pologne), Brian Patterson, Brian Connolly (Irlande du Nord) et Sheila Kelleher et Danny McCarthy (Irlande). Je suis très reconnaissant des expériences que vous m'avez permis de vivre, des entretiens, des discussions, des conseils et du tremplin exceptionnel donné à ma carrière d'artiste sur la scène internationale.

A- Performances individuelles (sélection)

B- Performances en duo ou collectives (sélection)

A- Performances individuelles (sélection)

2007 Performance à la Galerie Grace Exhibition Space, New York, États-Unis. Merci à Jill Mcdermid, 8 mars.

2006 *Déambulation transitive, Exchange Places, Black Box, Belfast, Irlande du Nord.* Cette action mettait l'importance sur les déplacements et la transe impulsive. Les impulsions de cette action furent inspirées des trances performatives d'Arthur Grabowski et de Tari Ito. Je voulais, par cette performance, bouleverser mes états d'esprit en saccadant la rythmicité de mon action. L'événement fut organisé par Brian Patterson et Bbeyond, 26 octobre. Merci au Conseil des Arts et des Lettres du Québec. www.bbeyondperformance.org

2006 *Blanche Roma, Triskel Art, Cork, Irlande.* Cette performance fut intégralement la même que celle faite à Langage plus. Chacune des images de cette performance fut présentée de manière frontale face au public. Je cherchais à revivre une émotion vibrante vécu quelques semaines plus tôt à

Langage Plus afin de créer une proximité fictive avec l'Autre. Cet événement fut organisé par Sheila Kelleher et Danny McCarthy. 17 octobre. Merci au Conseil des Arts et des Lettres du Québec. www.artrail.ie

- 2006 **Blanche Roma, Festival International- In the Context of Art/ The Differences, Musée d'art contemporain de sculpture d'Oronsko, Pologne.** Cette performance reprenait en partie la structure de l'action faite à Langage Plus cette fois avec quelques variations. L'action s'est grandement personnalisée avec la matérialité qui reposait sur les lieux. Plusieurs de mes interventions m'ont déçu puisque je n'étais pas capable d'offrir l'énergie souhaitée au public présent. Cela m'a grandement affecté. Merci à Jan Swidzinski de m'avoir invité à être Co-commissaire au *Festival International- In the Context of Art/ The Differences 2006* à Varsovie et Oronsko en Pologne. 29 septembre. www.rzezba-oronsko.pl/index.php?news=25
- 2006 **Blanche Roma, Langage Plus, événement lié à la Rencontre internationale d'art performance de Québec, Alma.** Cette intervention regroupait une série d'actions sensibles devant un public. J'ai cité une courte action de Jacques Van Poppel (artiste hollandais) inscrite à travers d'autres interventions. Cette performance démontrait l'amour passionné que j'éprouvais pour une personne importante. Cet événement fut organisé par Jocelyne Fortin. Événement en collaboration avec la Rencontre internationale d'art performance de Québec. 19 septembre.
- 2006 **Menthe, vinaigre et swing, Klub Alchemia, Cracovie, Pologne.** Cette performance reflétait les idées de l'action faite pour l'événement Actio (17 mars 2006). J'ai emprunté quelques mouvements chorégraphiques de Nathan et Véronique, des danseurs professionnels de Porto Swing. Cette chorégraphie fut réarrangée sur une chanson Swing. Par le geste pulsionnel, l'action dessinait des instants violents sur de la matière, ce qui reflétait mon état de tension intense à cette époque. Cet événement fut organisé par Arthur Grabowski. Merci au Conseil des Arts du Canada. 13 mai. www.Fortstuki.org
- 2006 **Nada/new part, Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biala, Pologne.** Cette performance ressemblait beaucoup à la performance exécutée à Burgos en Espagne 2005, cependant, les postures et les déplacements furent abordés différemment. Ils étaient coordonnés de sorte que les images que je présentais à l'audience aient un impact visuel instantané. Le message de type holophrastique⁴⁸ constitué d'une phrase entière exprimée en un seul mot fut utilisé. Cet événement fut organisé par Dariusz Fodczuk. Merci au Conseil des Arts du Canada. 10 mai. www.galeriabielska.pl

⁴⁸ Argentin, Gabriel (1989), *Quand faire c'est dire...*, Pierre Mardaga, Éditeur, p 22.

- 2006 ***Kalaflor***, Festival Interakcje, Piotrkow Trybunalski, Centrum Swiata, Pologne. Cette performance reflétait en partie la performance exécutée à Valence en 2005. Or, cette fois, le public jouait un rôle signalétique dans l'action. Une chorégraphie de Nathan et Véronique de Porto Swing fut greffée dans l'action afin d'y intégrer une série de gestes anachroniques. Cet événement fut organisé par Piotr Gajda et Richard Martel. Merci au Conseil des Arts du Canada. 8 mai. Catalogue de l'événement. www.wizya.net/inter.htm
- 2006 ***Elle m'a déjà dit non***, 3REG Final, La Tour à bière, Chicoutimi. Cette performance consistait à explorer les différentes intonations de ma voix dans l'espace et dans l'audience. Devant un microphone, je récitais une poésie action verbale entrecoupée de respirations nerveuses. Dans un même temps, encore une fois, je présentais des messages de type holophrastique à l'audience. 7 avril.
- 2006 ***Menthe et vinaigre***, Événement ACTIO, Inter-Universitaire [UQAM-UQAC], Fonderie Darling, Mtl. Cette action travaillait sur la rythmique et la gestuelle. Je voulais combiner le geste lent décortiqué et le geste rapide maîtrisé. Sur une musique Swing très rapide, je chorégraphiais des mouvements avec une personne complice dans le public, Marilou Desbiens, ma partenaire de danse. Une vocalisation fut abordée sous forme de poésie créée. Cet événement fut organisé par Actio. 17 mars.
- 2005 ***Balanco con coliflor para tu (part 1/2)***, Festival Off Ebent 05, Libre/completo, Barcelone, Espagne. Cette performance reprenait en partie la structure d'intervention faite à Valence deux jours plus tôt. Elle fut différente à cause de son contexte spatial. J'ai intégré une personne de l'audience qui tenait son chien en laisse afin de diriger l'action vers un terrain plus aléatoire. Une courte improvisation gestuelle conclut cette action. Événement organisé par Club 8. 12 novembre. Article : *Artista, llestos, accio !*, Festival EBENT 05, Barcelona, journal AVUI
- 2005 ***Balanco con coliflor***, Université Polytechnique de Valence, Valence, Espagne. Cette action présentait des messages de type holophrastique inscrits sur des papiers blancs. Sous le thème *Swing*, ces messages holophrastiques mettaient à l'avant-plan l'ethnicité par la présentation du mot Swing dans sa pluralité du langage. Dans cette performance, j'ai aussi greffé des mouvements de danse aux gestes performatifs improvisés. Cette action célébrait des retrouvailles avec un Autre, un vieil amour fictif et un ami. Cet événement fut organisé par Bartolomé Ferrando. 10 novembre.
- 2005 ***Nada (part 1/2)***, Galerie Espacio Tangente, Burgos, Espagne. Cette performance reprenait plusieurs moments de l'intervention exécutée trois jours plus tôt au Portugal. La terminologie de cette action est alternée de manière à

ce que l'« installation d'occasion » finale ait un impact visuel anecdotique avec une pièce musicale de type Western. 5 novembre.
www.espaciotangente.net/FOSHAUGEHUOT.html.

- 2005 *Nada, Arranque, espacio do Gingal, Cashias (Lisbonne), Portugal.*** Dans cette performance, j'abordais mes premières expérimentations à propos des « installations d'occasion » à l'intérieur du déploiement performatif. À l'intérieur d'un parcours, j'ai segmenté plusieurs actions qui présentaient des narrations de contenus variés : l'amour du voyage et la quête de l'Autre. J'ai finalisé cette performance en exécutant une danse lascive sensuelle en longeant le sol. Cet événement fut organisé par Nuno Oliveira. 2 novembre.
<http://accionoteca0.blogspot.com>
- 2005 *Célébration, Événement Engage, Médium Marge, Tryptik, Jonquièrre.*** Cette action était en quelque sorte une synthèse de mes activités performatives exécutées de janvier à août 2005. Je voulais, par cette performance, clore un système de pensée afin de pouvoir explorer de nouveaux objets et de nouvelles gesticulations. Cette action fut exécutée sur le trottoir devant Tryptik. J'étais une sorte de chef d'orchestre qui manipulait des objets variés reliés étroitement au corps. Je voulais démontrer la difficulté chez un individu d'accepter et de respecter les choix divergents de l'Autre. 2 septembre. Voir le DVD de l'événement. Article dans le magazine *Inter, art actuel*, numéro 95, p. 55-57 par Sonia Boudreau.
- 2005 *Alternatif Quebeker Bla Bla War, Tupada 2nd International Action Art Event, Sambalikhaan, Manilla, Philippines.*** C'est le plus important festival d'art performance aux Philippines. Cette performance reflétait en partie celle faite à Bandung en Indonésie quelques jours plus tôt. L'incorporation d'une matérialité électronique fait une courte apparition pour la première fois dans mon discours performatif. Cette action se contextualisa en fonction des lieux de la prestation. Ce festival fut organisé par Ronaldo Ruiz. Merci au Conseil des Arts du Canada. 6 février.
- 2005 *Quebeker Bla Bla War, Événement d'art action, Campus UPI, Bandung, Indonésie.*** Performance contextualisée à l'extérieur. Cette intervention abordait le geste performatif greffé à de postures corporelles. La matérialité animale inerte fut explorée de différentes manières au cours de déplacements ritualisés. Cet événement fut organisé par Yoyo Yogasmana. Merci au Conseil des Arts du Canada. 2 février.
- 2005 *Dôle de Cose, Festival Art for Aceh, Parkir Space, Performanceklub, Yogyakarta, Indonésie.*** Ma première performance en Asie du Sud-Est. Suite au Tsunami en 2005, l'événement, organisé par Iwan Wijono, prit place au

Parkir Space, un restaurant-bar qui faisait la promotion d'activités artistiques. J'ai refait en partie la performance exécutée à la galerie Horace avec des matériaux semblables et des matériaux typiques trouvés sur les lieux. Cette performance prenait en considération le désastre du tsunami. 28 janvier. Merci au Conseil des Arts du Canada.

- 2004 ***Tourment à plumes*, TEST Performance Art Event, Mass Art Squash Courts, Boston, États-Unis.** Organisé par l'organisme TEST, ce fut ma première visite aux États-Unis afin de me produire en performance. Cette action explorait de nouvelles façons d'agir avec un félin : le chat. À travers un enchaînement de courtes actions, le chat, libre de ses déplacements, m'a permis de développer un instinct créatif dans un ici et maintenant. 4 décembre. <http://www.geocities.com/testperformance/TEST5Francis.html>
- 2004 ***Traqué par l'objet*, Galerie Horace, Sherbrooke.** Suite à un atelier avec Sylvie Tourangeau, cette performance explorait des matières liquides telles que du lait et de la salive humaine. L'action abordait le prolongement du corps par la matière ainsi que l'improvisation, l'action prédéfinie et les déplacements instinctifs dans l'espace galerie. 29 octobre.
- 2004 ***Agir en poisson*, Galerie Caravansérail, Rimouski.** Performance coordonnée par Gaétane Verreault. Ce fut le premier événement de performance à Rimouski. L'intervention explorait la matérialité trouvée dans la galerie et de la matière vivante et éphémère, un poisson rouge et des bananes. Je m'amusais à déstabiliser ma corporalité à travers des actions dans lesquelles la matière définissait plusieurs déplacements. 2 octobre. Voir l'article « Éclats récents d'art éphémère », *Inter, art actuel*, numéro 85, p.66-68 par Guy Sioui Durand.
- 2004 ***Séduction animale*, Festival Nits d'Aielo i art, Auditorium municipal d'Aielo de Malferit, Aielo de Malferit, Espagne.** Cette action extérieure s'est concrétisée avec une matière vivante, une souris et de la matière artificielle animale. Des sons inusités à partir d'instruments simples animaient l'ambiance festive de l'action linéaire. La participation du public était importante puisqu'elle fermait l'espace de jeu de l'animal et de l'artiste. Ce fut une performance dans un événement de poésie sonore organisée par Llorenç Barber dans la petite région catalane en l'Espagne. 7 février. Voir le catalogue du festival. www.aielodemalferit.com
- 2003 ***Embrasse l'artifice*, Festival Art et Squats 2, La Miroiterie, Paris, France.** Ce fut ma première performance en France. Cet événement était organisé en partenariat avec le Palais de Tokyo à travers un « réseautage » de Squat dans plusieurs quartiers de Paris. Cette courte action illustre un rituel de séduction

à partir d'une matière gastronomique bien choisie. Je décrivais l'artifice intérieur déclenché par l'attraction physique et mentale pour une autre personne. 4 octobre. www.artetsquats.com

2003 *Soumission humaine, Tapisserie-mimi, École Supérieure des Beaux-Arts de Marseille, Marseille, France.* Cette intervention travaillait avec l'espace-temps et la lenteur du mouvement. Attaché à une corde, je mobilisais des mouvements linéaires à la fois dans des espaces intérieurs et extérieurs. Cette performance était basée sur la séduction (suite de la performance accomplie au Festival Art et Squats 2). Je travaillais avec un spectateur venu du public qui assistait mes gestes et déplacements. L'événement fut organisé par Marion Fernandez. 14 octobre

2003 *Double monticule blanc, Coups de dés-déterritorialités, Espaces Émergents, American Can, Montréal.* Dans cette action, j'orchestrais une matière humaine qui guidait mes déplacements linéaires. L'action se conclut lorsque deux spectateurs de l'audience choisis par moi-même récitèrent à haute voix en simultané une poésie action qui décrivait quelques sensations provenant de mon tourment intérieur. Événement organisé par Guy Sioui Durand. 28 février.

2002 *Tordu, Festif déstabilisant, Festival de théâtre de rue de Shawinigan, Québec.*

Performance formelle dans laquelle j'ai choisi deux collaborateurs du public. Mon corps était un matériau qui subissait des épreuves plus ou moins physiques lors d'une déambulation extérieure. L'ambiance était festive et spectaculaire. Événement organisé par Philippe Gauthier. 27 juillet. Article par Richard Martel: « Festival de théâtre de rue de Shawinigan », *l'Hebdo du St-Maurice*, 19 juillet, p.13 à 26.

B- Performances en duo ou collectives (sélection)

2005 *La marche (Les Blancs Cactus, Collaborateur : Marilou Desbiens), Place Nikitoutagan, Événement Engage, Médium Marge, Jonquières.* Cette déambulation dans l'espace Nikitoutagan sur des ambiances musicales d'*Elvis Presley* et de *We are Wolves* mettait en scènes un mélange d'images obscures, séduisantes et absurdes. Présentant deux actions différentes dans un espace commun, nous avons livré une action alternant par moments la lenteur et violence dans nos gesticulations ; une confrontation d'idées multidirectionnelles entre deux individus. Événement organisé par Médium Marge. Voir le DVD de l'événement. Article dans le magasin *Inter, art actuel*, numéro 95, p. 55-57 par Sonia Boudreau. 26 septembre.

- 2005 *Apogée* (Les Frites Frettes, Collaborateur : Francis Arguin), Festival Urbaine/Urbanité 3, Hochelaga-Maisonneuve, Montréal. Une performance extérieure qui s'est contextualisée dans l'espace physique du Parc Valois. Suite à une déambulation bruyante dans les rues d'Hochelaga-Maisonneuve, nous nous bâtissons des actions minutieusement préparées et semi-installatives sur des trottoirs. Événement organisé par la galerie FMR et Guy Sioui Durand. 27 mai.
- 2005 *Cravates fascinées* (Les Blancs Cactus, Collaborateur : Marilou Desbiens), 3REG, Galerie Le Lobe, Chicoutimi. Une performance dans laquelle nous parasitions nos propres actions. Nous mettions à l'avant scène une narration absurde qui prit fin lors d'une beuverie. Événement organisé par 3REG. 6 mai.
- 2005 *Poisson mēlasse [sic]* (Collaboration : Émilie Huot + Jacob Gagnon), Cours de la Maîtrise, UQAC, Chicoutimi. Dans cette performance, une grande liberté d'exécution était accordée à la matière humaine, un enfant. L'enfant répondait pleinement à ses instincts. Observateurs de ses actes en permanence, nous insérions l'enfant dans des situations où il créait une ambiguïté par ses actions dans le déroulement de la performance. Cette performance fut programmée par Jean-Pierre Séguin. 9 mai.
- 2005 *Jacob et tirants* (Collaboration : Émilie Huot + Jacob Gagnon), Premier festival de la jeune performance, Petit théâtre, UQAC, Chicoutimi. Après avoir expérimenté quelques matières animales, je tentais d'approcher un enfant en bas âge afin d'observer les différences instinctives avec les animaux. L'enfant offrait une présence incroyable aussi importante que celle du performeur principal. Cette performance collective présentait des actions indépendantes dans une même spatialité. Ce festival fut organisé par Carol Dallaire et Michaël La Chance. 21 avril.
- 2005 *Corporalité indécise* (Duo avec Fabien Montmartin (France)), Tupada 2nd International Action Art Event, Galerie Diliman Republic, Manilla, Philippines. Cette performance avait pour objectif de développer une performance totalement improvisée. Nous avons associé une poésie sonore avec des gesticulations nomades dans un espace galerie. Nous explorions deux domaines, nous faisons deux actions dans lesquelles seule notre concentration était commune. Ce festival fut organisé par Ronaldo Ruiz. 7 février.
- 2004 *Office pour poupées* (Les Frites Frettes, Collaborateur : Francis Arguin), Le Festival de l'Indifférence, Parvis de l'église St Roch, Québec. Les FF se sont orientés pour cette action vers des déplacements prémédités. À la fois nomade et contextualisée, cette action mettait en commun des idées inusitées

et festives. Toujours enclins à se parasiter l'un l'autre, les FF développèrent une relation duelle teintée d'apathie. Cet événement fut organisé par Les Déclencheurs. 4 septembre. Voir article du journal : *Droit de Parole*, 10 octobre, p. 10.

- 2004 **Concerto pour Héraclite (Agence de développement séquentiel), Festival de théâtre de rue de Shawinigan, États d'habiter, 8^{ième} édition, Shawinigan.** Dans le contexte d'un cours de Richard Martel, les étudiants furent invités à faire une prestation sur la rue principale de Shawinigan. Le groupe se déplaçait muni d'escabeaux de différentes grandeurs dans une foule de 50 000 personnes. 27-28 juillet. Voir article : « Festival de théâtre de rue de Shawinigan », *Inter, art actuel*, numéro 90, p. 58-63.
- 2004 **-Ok Lolotte (Les Frites Frettes), Agora Festif, 3^{ième} édition, Centre Étienne Desmarteau, Montréal.** Collaborant avec Francis Arguin, membre des Frites Frettes, nous voulions développer une série d'actions plus ou moins improvisées devant un public. Les matériaux furent trouvés à Montréal quelques heures avant la performance. Merci au Collectif DIA. 22 mai. www.agorafestif.info
- 2004 **Gratter le geste à Valence (en duo avec Iñaki Lopez), douze performances en quinze jours dans les espaces publics de Valence, Valence, Espagne.** Cette série d'actions impromptues avait pour objectif de développer l'instinct créatif dans un ici et maintenant avec de la matérialité trouvée dans les rues de Valence. Les actions se concrétisaient dans des lieux d'accomplissement tels que des places publiques, des banques, des escaliers chez des particuliers ou des parcs. L'idée était de construire des actions contextualisées en duo indépendamment du lieu et des objets que nous ramassions ici et là. Entre le 9 et 24 février. Voir un article rédigé par l'artiste sur mon site web: www.peianomade.skyblog.com

BIBLIOGRAPHIE

- Argentin, Gabriel (1989), *Quand faire c'est dire...*, Pierre Mardaga, Éditeur, 183 p.
- Bear, Liza ; Sharp, Willoughby (1996), *L'art au corps- le corps exposé de Man Ray à nos jours*, Musées de Marseille- Réunion des musées nationaux, 477 p.
- Bellmer, Hans (1977), *Petite anatomie de l'inconscient physique*, Paris, Eric Losfeld, 71 p.
- Bishop, Claire (2005), *Installation Art- a Critical History*, Tate publishing, 144 p
- Bourriaud, Nicolas (2003), *Formes de vie*, Éditions Denoël, 169 p.
- Brecht, Bertolt (1997), *Petit organon pour le théâtre*, L'arche, 116 p.
- Brix, M. (1999), *Le romantisme français. Esthétique platonicienne et modernité littéraire*, Peeters, 304 p.
- Colette Garraud (1993), *L'idée de nature dans l'art contemporain*, Flammarion, 191 p.
- Filliou, Robert, (1968), *From Political to Poetical Economy*, Morris Helen Belking Art Gallery, University of British Colombia, 96 p.
- Filliou, Robert (2003), *L'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art*, Les Éditions Interventions, 70 p.
- Debord, Guy; Wolman, Gil J. (1997), *international situationniste*, Édition Augmentée, 707 p.
- Davila, Thierry (2002), *Marcher, Créer.*, Regard, 191 p.
- De Oliveira, Nicolas; Oxley, Nicola; Petry Michael; Archer, Michael (1997) *Installations- l'art en situation*, traduction du livre *Installation Art*, Thames and Hudson Ltd, Londres, 208 p.
- De Oliveira, Nicolas (2005), *Installation Art*, New Ed, 208 p.

Foster, Hal, (2005), *Le Retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde (1996)*, La Lettre volée, coll. "Essais", 256 p.

Freud, Sigmund (2004), *Introduction à la psychanalyse*, Ayot, 576 p.

Garraud, Colette (1993), *L'idée de nature dans l'art contemporain*, Flammarion, Paris, 191 p.

Lacan, Jacques (2006), *Le Séminaire XVI : D'un autre à l'autre*, Seuil, 427 p.

Lorenz, Konrad (1970), *Trois essais sur le comportement animal et humain*, Éditions du Seuil, 240 p.

Liotard, Jean-François (1989), *L'inhumain- Le sublime et l'avant-garde*, Galilée, 102. p.

Martel, Richard, *Art Action 1958-1998*, Éditions Inter, 496 p.

Plourde, Simonne (2003), *Avoir-l'autre-dans-sa-peau*, Les Presses de l'Université Laval, 133 p.

Sous la direction de Richard Martel (2002), *Arts d'attitudes*, Éditions Intervention, 177 p.

Souriau, Étienne (1990), *Vocabulaire d'esthétique*, Quadrige/ Presse Universitaires de France, 1408 p.

Spinoza, Baruch (1842), *L'éthique- V. De la puissance de l'entendement, ou de la liberté de l'Homme*, proposition XXIX, Wikipédia : <http://fr.wikisource.org/wiki/L'Éthique> L'Éthique.

Swiebocki, Teresa ; Swiebocki, Henryk (2003), *Auschwitz- Résidence de la mort*, Première édition, Cracovie- Oswiecim, 127 p.

Todorov, Tzvetan, (1978), *Symbolisme et interprétation*, Éditions du Seuil, 165 p.

Virilio, Paul (1989), *Esthétique de la disparition*, Galilée, 126 p.

Catalogues

Bear, Liza ; Sharp, Willoughby (1996), *L'art au corps- le corps exposé de Man Ray à nos jours*, Musées de Marseille- Réunion des musées nationaux, p. 95.

Berdyszak, Marcin (2001), *Marcin Berdyszak 1993-2001*, Centrum Sztuki Wspolczesnej Zamek Ujazdowski, Naklad/Édition 1000, Varsovie, Pologne, 94 p.

Black Market International (1998-1999), *Europa*, Published in Dublin, Ireland, 29 p.

Brett, Guy; Klocker, Hubert; Osaki, Shiniciro; Stiles, Kristine, Schimmel, Paul (1998), *Out of Action : Between Performance and the Object, 1949-1979*, Thames & Hudson, 407 p.

Carruthers, Elspeth et Kwon, Miwon (2004), *Jessica Stockholder: Kissing The Wall: Works, 1988-2003*, Marquand Books, 96 p.

Déry, Louise et Casorati, Cecilia (2002), *La parodie du Monde*, Galerie de l'UQAM, 96 p.

Fortin, Jocelyne (2006), *Lorsque l'art et au rendez-vous de l'action*, Inter, art actuel.

Kantor, Tadeusz (1990), *Théâtre Cricot 2 1955-1988*, Centre Cricot 2, Pologne, 19 p.

Kantor, Tadeusz (2000), *Tadeusz Kantor et après...*, Cricoteka, Pologne, 20 p.

Kantor, Tadeusz (2005), *Trumpf, Trumpf...*, Green Publishers, Varsovie, 59 p.

Meyer, Helge (2000), *Zusammenfassung*, inédit, 17 p.

Swidzinski, Jan (1970), *Art contextuel*, Les Éditions Interventions, 11 p.

Teresa et Henryk Swiebocki (2003), *Auschwitz- Résidence de la mort*, Première Édition, Krakow- Oswiecim, p. 8.

Richards, Peter (1999), « *L'événement... et le résiduel* », Magazine *Inter, art actuel*, numéro 74, 84 p.

Revue *Inter, art actuel* (2006), « *L'art et le contexte/ Le contexte et l'art* », Édition Intervention, numéro 93

Stitt, André (2005), *The institution*, Published by Chapter, 89 p.

Watson, Gray et Hunter. Roddy (2003), *Alastair MacLennan Knot Naught*, Ormeau Bath Gallery, 216 p.

ANNEXE III

**FIGURES
PERFORMANCES ET INSTALLATIONS**



Figure 1
Déambulation transitive, Festival Exchange Places, Black Box, Belfast, Irlande du Nord
Octobre 2006, Photo : Sandra Johnston



Figure 2

Blanche Roma, Festival International Contextual Art/ the Differences, Musée d'art contemporain de sculpture d'Oronsko, Oronsko, Pologne, Septembre 2006, Photo : Stéphane Boulianne



Figure 3
Blanche Roma, Langage Plus, en collaboration avec la rencontre internationale d'art
performance de Québec, Alma, Septembre, 2006 Photo : Sonia Boudreau



Figure 4

Blanche Roma, Langage Plus, en collaboration avec la rencontre internationale d'art performance de Québec, Alma, Septembre, 2006 Photo : Sonia Boudreau



Figure 5
Nada (part 1/2), Galerie Espacio Tangente, Burgos, Espagne, novembre 2005, Photo :
Émilie Huot



Figure 6
Balanco con coliflor, Festival Off Ebent 05, Libre/completo, Barcelone, Espagne,
novembre 2005, Photo : Émilie Huot



Figure 7
Balanco con coliflor para tu (part ½), Festival Off Ebent 05, Libre/completo, Barcelona,
Espagne, novembre 2005, Photo : Émilie Huot



Figure 8
Accroché au vent, dans le cadre d'un cours, UQAC, Chicoutimi, Octobre 2005, Photo :
Sonia Boudreau

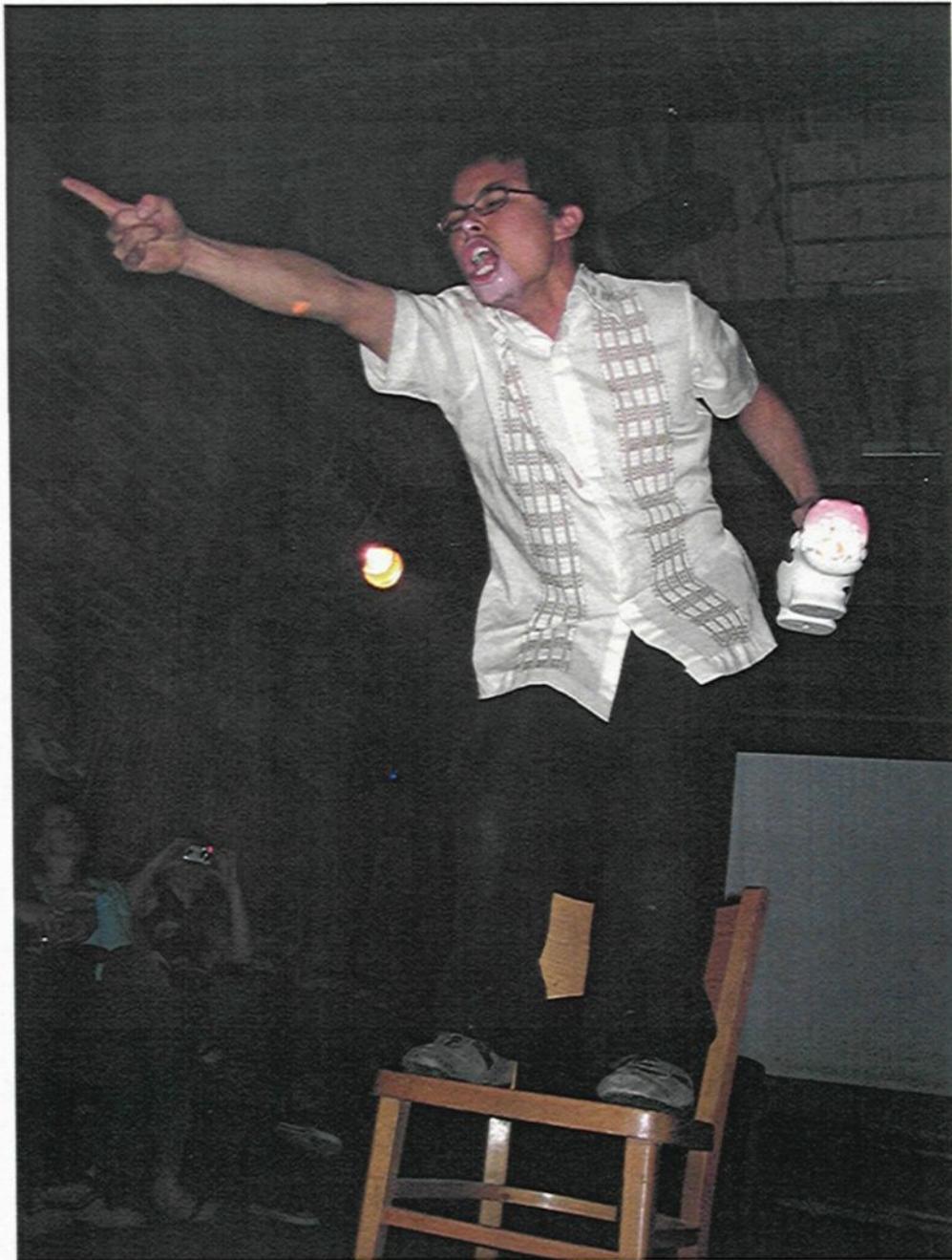


Figure 9
Menthe, vinaigre et swing, Festival Interakcje, Klub Alchemia, Cracovie, Pologne, mai
2006, Photo : Julie Andrée T.



Figure 10
Apogée, Festival Urbaine/Urbanité 3, Hochelaga-Maisonneuve, Montréal, juin 2005
Les Frites Frettes (Collaborateur : Francis Arguin), Photo : Marie-Hélène Bellavance



Figure 11

Jacob et tyrans, Cours de maîtrise, Chicoutimi, mai, 2005, Photo : Michaël La Chance



Figure 12
Alternatif Quebeker Bla Bla War, Tupada 2nd International Action Art Event,
Sambalikhaan, Manilla, Philippines, février, 2005, Photo: Ronaldo Ruiz



Figure 13
Tourment à plume, TEST Performance Art Event, Mass Art Squash Courts, Boston,
États-Unis, décembre, 2004, Photo: Helene Pfann

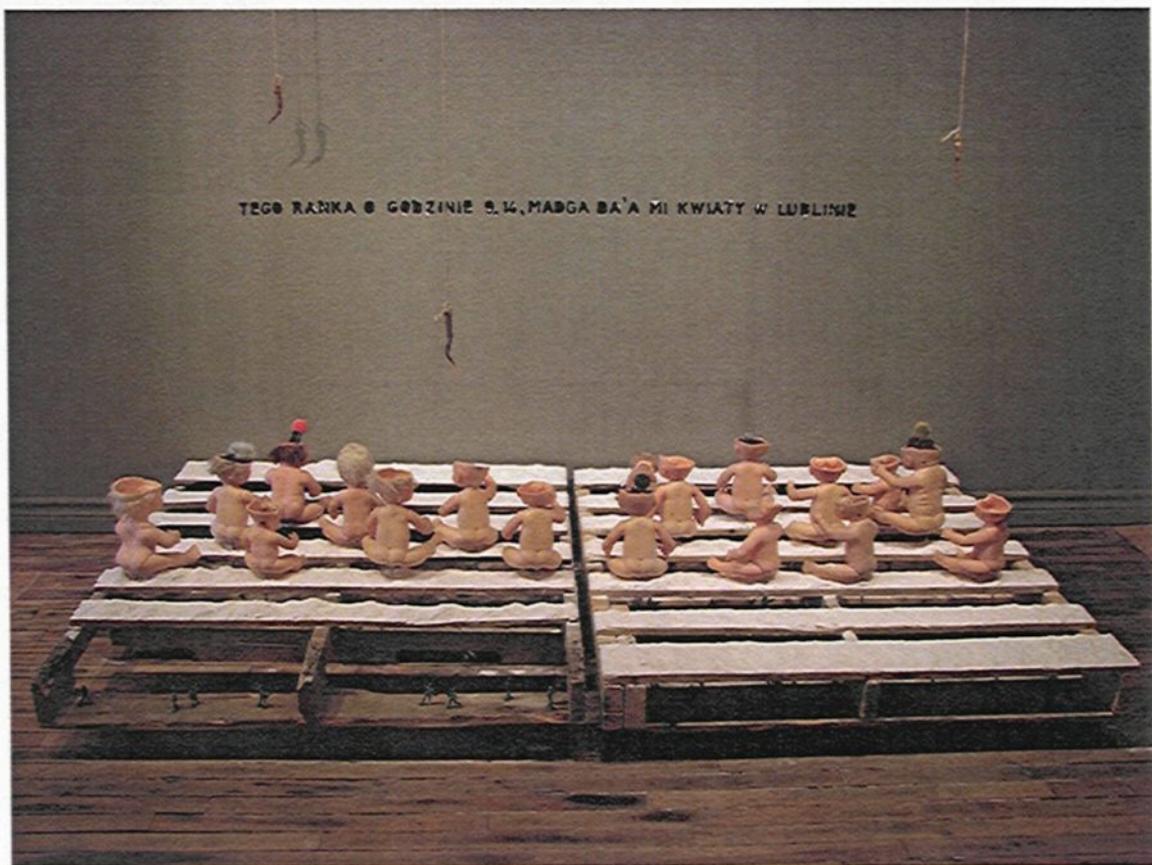


Figure 14

Tego ranka, o godzinie 9h14, Madga da'a mi kwiay w Lublinie

Dimension : 3 x 1,5 x 3 mètres

Photo : Courtoisie de l'artiste



Figure 15
Sans titre (Détail), Une Société de bébé
Dimension : 1 x 1,4 x 1,2 mètres
Photo : Courtoisie de l'artiste



Figure 16

For one of us who never has been touched

Dimension : 0,7 x 1,8 x 2,6 mètres

Photo : Courtoisie de l'artiste



Figure 17

Bouleversements

Dimensions : 1,7 x 4,2 x 0.47 mètres

Photo : Courtoisie de l'artiste

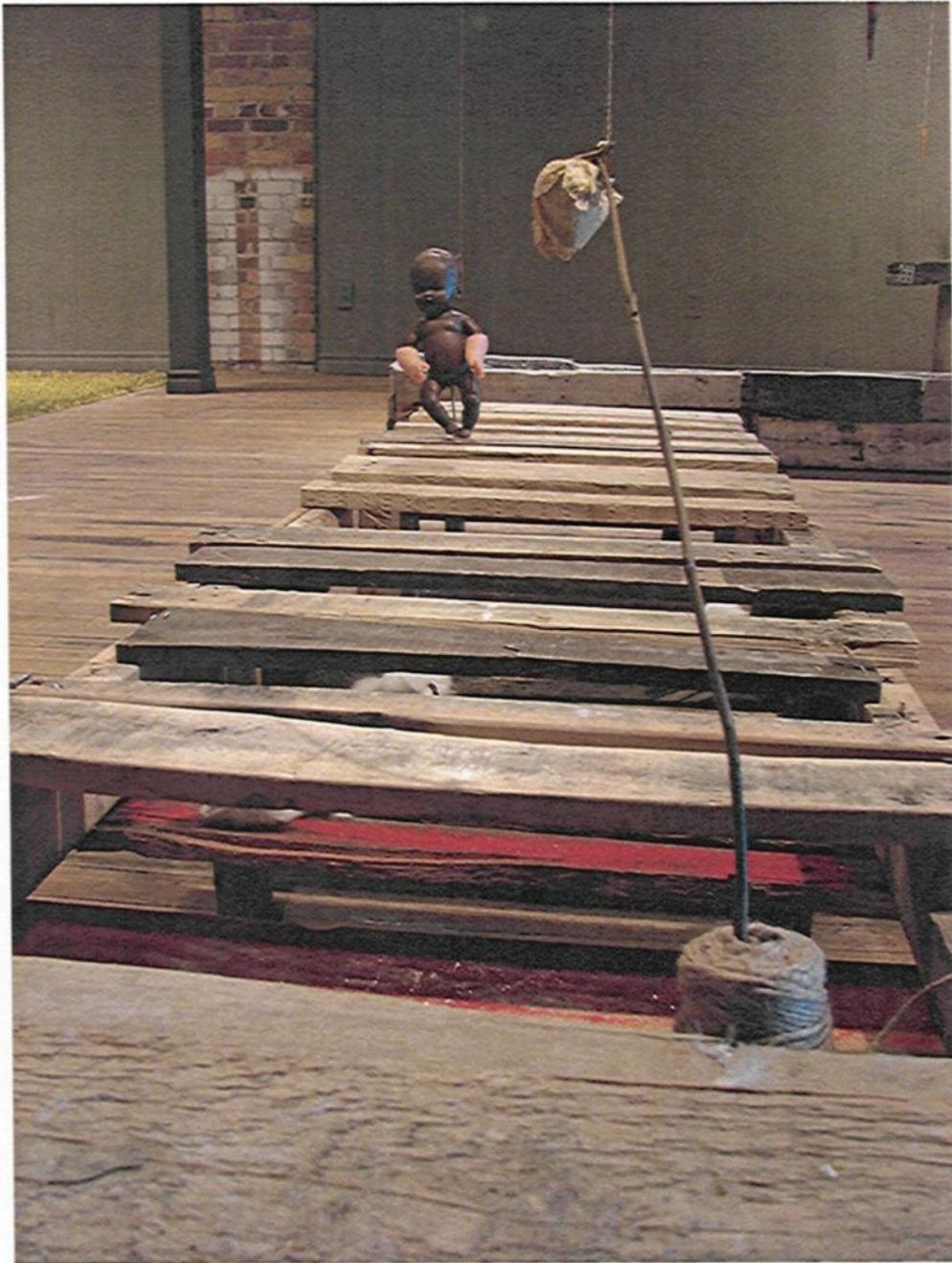


Figure 18

Sans titre

Dimensions : 0,7 x 3,6 x 1,5 mètres

Photo : Courtoisie de l'artiste



Figure 19

Tego ranka, o godzinie 9h14, Madga da'a mi kwiay w Lublinie (Détail)

Dimension : 3 x 1,5 x 3 mètres

Photo : Courtoisie de l'artiste



Figure 20
Une Société de bébé, Toqué Rouge, Jonquière
Dimensions : 8 x 12 x 3 mètres
Photo : Courtoisie de l'artiste

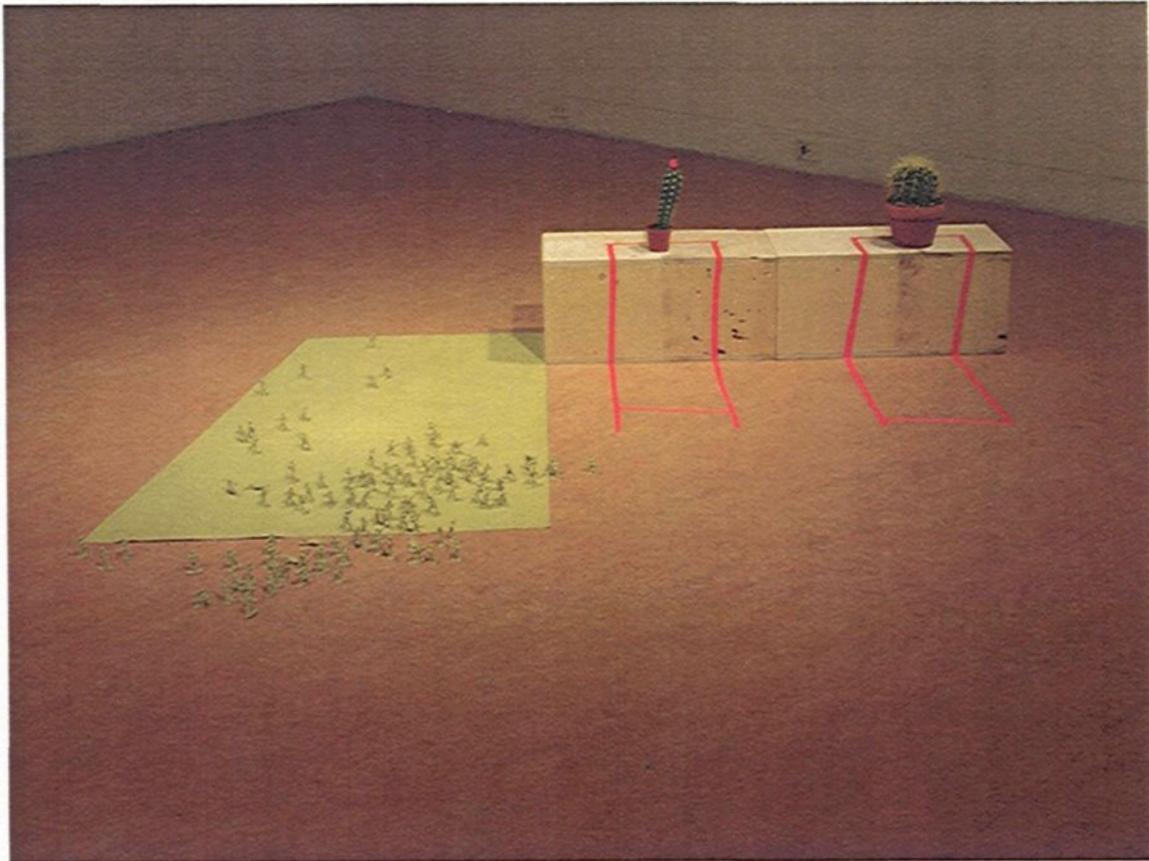


Figure 21

Fragment d'existence, Galerie L'œuvre de l'autre, Université du Québec à Chicoutimi,
Chicoutimi, décembre 2005

Matériaux : Mixtes

Dimension : 3m x 2m x 0,7mètre

Photo : Courtoisie de l'artiste



Figure 22

Déposé Serré (Détail), Événement Engage, Galerie Tryptique, Jonquière, Septembre 2005

Matériaux : Mixtes

Dimensions : 1m x 60 cm x 1,6 mètre

Photo : Sonia Boudreau

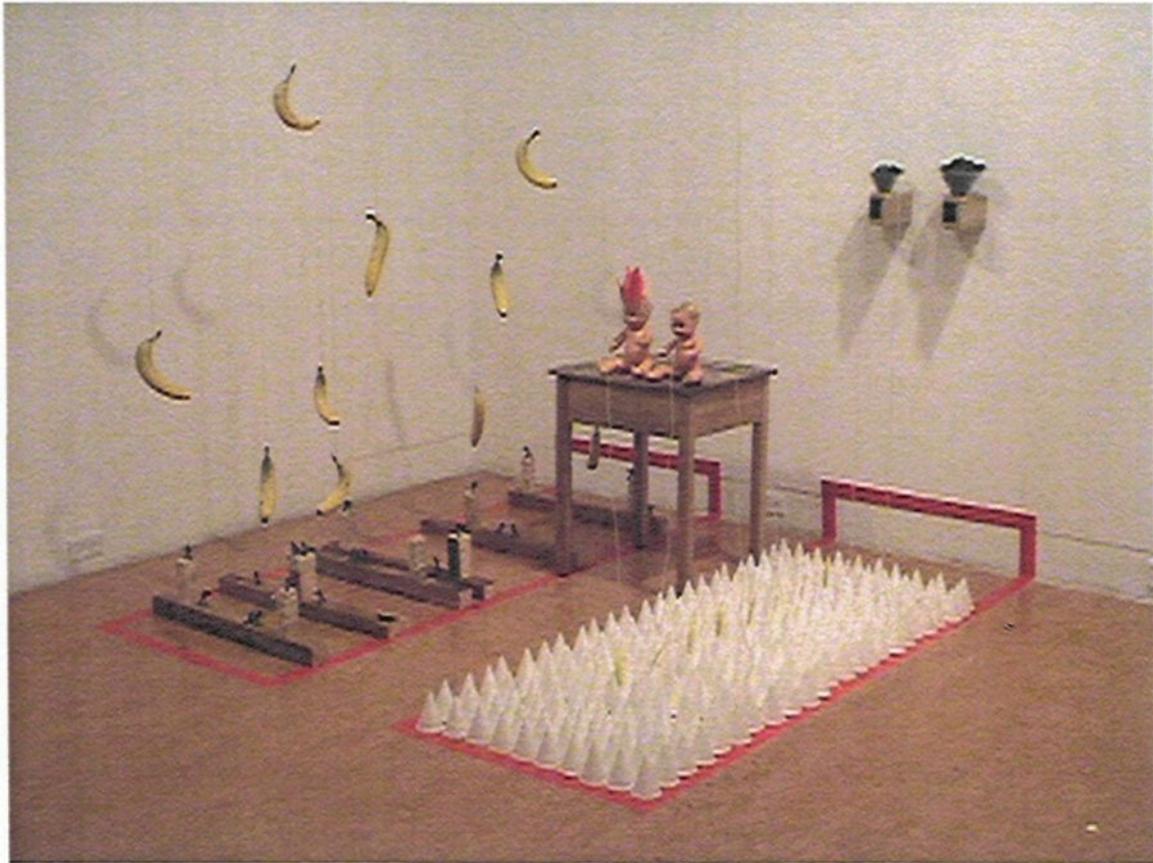


Figure 23
Conflits, Événement 17, Galerie l'Oeuvre de l'Autre, Chicoutimi
Matériaux : Mixtes
Dimension : 3m x 2,5m x 3,5 mètre
Photo : Courtoisie de l'artiste



Figure 24

Soldats en poudre, Massacre à la scie, 325 rue Arago Est, Québec, décembre 2004

Matériaux : Mixtes

Dimensions : 4m x 3m x 4,5mètres

Photo : Courtoisie de l'artiste