

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI

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

PAR
GÉRALDINE PERNA

EXPÉRIENCE VÉCUE ÉMERGENTE

SEPTEMBRE 2010

Ce travail de recherche a été réalisé
à l'Université du Québec à Chicoutimi
dans le cadre du programme
de maîtrise en art

CONCENTRATION : CRÉATION

Pour l'obtention du grade : maître ès arts M.A.

TABLE DES MATIÈRES

TABLE DES MATIÈRES.....	5
RÉSUMÉ.....	6
REMERCIEMENTS	7
LISTE DES FIGURES	8
INTRODUCTION.....	9
CHAPITRE I.....	12
EXPLORATIONS ANTÉRIEURES.....	12
CHAPITRE I.....	13
EXPLORATIONS ANTÉRIEURES.....	13
I. Premières productions sur la répétition et la variation. Du pictural au performatif : premiers jeux de reflets. Du dispositif de monstration du processus de création, vers une mise en scène de soi.	13
CHAPITRE II	20
PROBLÉMATIQUE DE LA PERFORMANCE DANS LES RUINES.....	20
CHAPITRE II	21
PROBLÉMATIQUE DE LA PERFORMANCE DANS LES RUINES.....	21
III. Tableau thématique EVE Expériences Vécues Émergentes/Moi, cire qui fond	26
CHAPITRE III.....	29
QUÊTE DE L'IDENTITÉ SANS ISSUE	29
DE SEUIL EN SEUIL.....	29
CHAPITRE III.....	30
QUÊTE DE L'IDENTITÉ SANS ISSUE, DE SEUIL EN SEUIL.....	30
Présentation sous forme de dialogue.	30
CHAPITRE IV	40
PROTOCOLES DE SOLITUDE.....	40
CHAPITRE IV	41
PROTOCOLES DE SOLITUDE.....	41
CONCLUSION.....	52
ANNEXE I	53
Chronologie des œuvres de performance (2007-2010)	53
BIBLIOGRAPHIE.....	56

RÉSUMÉ

Expérience vécue émergente

Ma recherche vise à donner une nouvelle réalité à des fragments de vie, ces parcelles de moi-même refusées. Je cherche à leur donner une nouvelle signification en les transférant dans un nouveau contexte. Biographie et fiction se fondent pour ne plus m'appartenir uniquement. Je tente de les voir sous un autre jour avec la volonté de me renouveler. Pour passer la structure déficiente, cette manière de vivre l'expérience entre la perte des repères et l'abandon volontaire.

REMERCIEMENTS

En premier lieu, je tiens à remercier mon directeur de recherche Michaël La Chance pour son support lors de mes études supérieures.

Merci à mes collègues de maîtrise, ami (e)s et professeurs.

Merci à l'Université Michel de Montaigne à Bordeaux III pour l'opportunité d'échange CREPUQ, ainsi qu'au Conseil Général d'Aquitaine pour la bourse ayant servi à financer ma première année d'étude à l'étranger.

Je tiens surtout à remercier mon père et ma famille pour leur soutien malgré la distance.

Merci à John.

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

LISTE DES FIGURES

- Figure 1. *Portrait seuil*, Chicoutimi, octobre 2007
Figure 2. Por-trait type série 1 (détail), Chicoutimi, 2008
Figure 3. Por-trait type série 2 (détail), Chicoutimi, 2008
Figure 4. Por-trait type série 3 (détail), Chicoutimi, 2008
Figure 5. *Série suite*, La Douze intervention, Mont de Marsan 2007
Figure 6. *Osmose entre la peinture et la photographie*, Bordeaux 2007
Figure 7. *In situ, détail 1 cuisine*, Chicoutimi, octobre 2007
Figure 8. *In situ, détail 2 chambre*, Chicoutimi, octobre 2007
Figure 9. Affiche de l'événement performatif EVE, Chicoutimi, mai 2010
Figure 10. *EVE* (détail la brèche), Chicoutimi, mai 2010
Figure 11. *EVE* (détail séquence 1), Chicoutimi, mai 2010
Figure 12. *EVE* (détail séquence 1.coin 1), Chicoutimi, mai 2010
Figure 13. *EVE* (détail bombonnes chantilly), Chicoutimi, mai 2010
Figure 14. *EVE* (détail cire), Chicoutimi, mai 2010
Figure 15. *Portrait* (Essai cire black light1), Chicoutimi, mars 2010
Figure 16. *Corps* (Essai cire black light1), Chicoutimi, mars 2010
Figure 17. *Chevilles canadiées* (détail1), Simoncouche, avril 2009
Figure 18. *Chevilles canadiées* (détail2), Simoncouche, avril 2009
Figure 19. *Peau d'eau*, Simoncouche, mai 2009
Figure 20. *Peau d'eau* (détail 1), Simoncouche, mai 2009
Figure 21. *Peau d'eau* (détail 2), Simoncouche, mai 2009
Figure 22. *Peau d'eau* (détail 3), Simoncouche, mai 2009
Figure 23. *Peau d'eau* (détail 4), Simoncouche, mai 2009
Figure 22. *Hommage à MMR*, Boston, espace Moëbius, avril 2009
Figure 23. *Rituel pour le début*, Le Lieu, Québec, avril 2009

INTRODUCTION

Le XXe siècle est marqué par la révolution des transports. Aujourd'hui, nombreux sont ceux qui partent encore parce qu'ailleurs signifie la survie, parce que la mort est à domicile. Parallèlement, devenir étranger est un nouveau loisir. Le temps de quelques jours on se permet de troubler son quotidien pour se sentir vivre autrement. Nous quittons nos repères et intégrons le flux. Nous sommes en circulation. Les routes, les aéroports, les gares sont investis. Tous ces « no man's land » sont en eux-mêmes la destination. Et tandis que certains sont bloqués au seuil du territoire, prisonniers des frontières, d'autres profitent de ce monde devenu global dont le franchissement de ses bordures ne semble être qu'une simple formalité. Née du côté des possibles, j'ai pu quitter temporairement la terre natale et m'offrir ce temps ailleurs, celui de la volonté de changement, celui ouvert à la quête existentielle. Tel est le point de départ et contexte dans lequel s'inscrit ma maîtrise.

Sous le ton du romanesque, ces quelques pages expriment le processus de « déprise » que j'ai tenté. Ce texte est la trace d'un « Je » en puissance, et surtout en devenir. Ma recherche inter-relie des questionnements liés à l'identité et traite du passage de l'enfant à l'adulte, à la femme, à l'artiste. L'objectif restant flou et multiple, j'ai essayé d'agencer ces pistes de manière chronologique, reprenant le fil de mon cheminement.

Dans le premier chapitre, je parle de mes productions antérieures, lesquelles m'ont menées à définir différents thèmes inhérents à ma démarche de recherche lors de la

maîtrise. Étant perdue et ne sachant mettre en mots la réflexion débutante, j'ai utilisé le mode du récit et de description de mes travaux réalisés avant mon arrivée à Chicoutimi pour trouver des points d'ancrage. Ainsi commence un agencement de morceaux racontés, choisis et interprétés pour faire émerger une sorte de méthode qui me servira par la suite au niveau de la quête existentielle, en ce qui a trait au récit personnel. Le second chapitre fait acte de constat de l'évènement performatif *EVE*, œuvre présentée à la maîtrise en mai 2010 à Chicoutimi. Je traite dans cette partie de la manière dont l'œuvre a été réalisée, ce qu'il s'y passe, ce que j'y cherchais, à savoir un rituel pour soi. Il y est question de mise en scène de soi, comme investissement d'un espace à soi où le lieu devient métaphore de l'être. Au cours du troisième chapitre, j'aborde la question des seuils, thématique récurrente sous forme de dialogue. Enfin, j'essaie dans le dernier chapitre de mettre en place des éléments analytiques sur *EVE* et d'autres performances, donnant un autre éclairage sur la démarche menée au cours de ces trois années à la maîtrise.



Figure 1. *Portrait seuil*, Chicoutimi, octobre 2007

CHAPITRE I

EXPLORATIONS ANTÉRIEURES

« Mais viens un moment où l'avant-garde (le moderne) ne peut pas aller plus loin, parce que désormais elle a produit un métalangage qui parle de ses impossibles textes (l'art conceptuel). La réponse post-moderne au moderne consiste à reconnaître que le passé, étant donné qu'il ne peut être détruit parce que sa destruction conduit au silence, doit être revisité : avec ironie, d'une façon innocente. »

Umberto ECO. *Apostille au Nom de la rose*,
Paris, Grasset, Livre de Poche, 1985, p.77.

CHAPITRE I

EXPLORATIONS ANTÉRIEURES

I. Premières productions sur la répétition et la variation. Du pictural au performatif : premiers jeux de reflets. Du dispositif de monstration du processus de création, vers une mise en scène de soi.

I.1. 97 Carrés, Bordeaux, et Série suite, La Douze intervention, Mont de Marsan 2007

La variation, le multiple et le temps sont les éléments clefs de ma production. Les rapports qu'ils entretiennent avec l'image changent ce qui est donné à voir. L'œuvre 97 carrés démarre avec l'image. Il s'agit d'un portrait dessiné, d'un homme imaginé, sans identité attitrée. Il est support de la déformation qui se veut progressive et minime. J'ai d'abord travaillé en apportant des variations au niveau du trait, de la forme du visage, en impliquant la durée pour montrer des éléments que la précédente image n'a pas. De cette manière je montre différentes facettes du visage sans jamais pouvoir montrer la totalité du portrait. Les multiples fonctionnent comme un tout dans lequel chaque partie garde son autonomie. Jusqu'ici le médium utilisé est la peinture et s'attache à la surface. Je montre un travail en série, qui se veut suite pour ne pas être démantelé. Ce travail est présenté comme une série de toiles au mur, une petite collection. Je me base sur le temps chronologique du processus de création, et la variation l'inscrit matériellement. Il n'est plus seulement

question de série, mais aussi de suite. Les multiples illustrent la notion de durée laquelle met en exergue le travail continu, linéaire et est présenté en bloc uni.



Figure 5. *Série suite*, La Douze intervention, Mont de Marsan 2007

1.2. *l'Infante Margarita*, Bordeaux 2007.

Le temps devenant l'élément central, l'œuvre se transforme. Cette volonté de montrer toutes les étapes m'amène vers le performatif tout en travaillant le pictural de manière corolaire. L'œuvre de *l'Infante Margarita* en est l'exemple. Les variations apportées sur la forme par l'épuration la transforment en motif, en ligne puis en fin en geste. Dans ce projet le recouvrement linéaire de l'espace (et plus seulement d'un pan de mur d'exposition ou d'une bordure de rive) se fait avec l'intervention simultanée d'un ami musicien. Il joue une mélodie, dont le nombre de temps correspond au nombre de traits, pendant que j'écris-dessine cette forme au mur. Cette étape de la réalisation est filmée puis présentée comme

élément du dispositif de l'œuvre présentée (cf. tableau 1). Dans cette œuvre je montre plusieurs temps grâce au dispositif mis en place. Le temps différé (passé de l'expérience première), le temps direct (du processus de création qui se présente devant le spectateur) et le temps réel (inscrit sur le papier peint par l'évolution de la forme). Pour reprendre les termes de Jean-François Lyotard, il s'agit « du temps du faire » (artiste au travail), du temps du voir (l'œil du spectateur), et le temps du référent (dans l'œuvre elle-même) ». Cette œuvre interdisciplinaire mêle dessin, musique, projection vidéo et performance. Ce sont les prémisses d'une mise-scène de soi que le dispositif annonce comme scénographie, et où l'effet de répétition et de variation est travaillé sur plusieurs niveaux.

Tableau 1

Script pour la performance *L'Infante Margarita*

1. Un morceau du papier peint (support 1) est accroché sur le mur de la salle d'exposition.
 2. Deux morceaux de papier vierge de même dimension (supports 2 et 3) sont accrochés sur le même mur, installés tous côte à côte, avec l'échelle utilisée initialement sur le troisième.
 3. La vidéo de la première étape est projetée sur le support 2, avec le son.
 4. Je monte en haut de l'échelle et refais les gestes d'écriture-dessin sur le troisième support.
- La performance débute quand la vidéo est lancée.
- La performance se termine quand le support 3 est tout écrit.



Figure 2. *Por-trait type série 1 (détail)*, Chicoutimi, 2008

I.3. Projet *sans titre 3* de la série autoportrait, Bordeaux, 2007

Dans le projet *sans titre 3* de la série autoportrait, réalisé à Bordeaux en 2007, je déborde le cadre du traitement du portrait et y trouve un élément important de sens qui éclate dans ma recherche lors de à la maîtrise : **L'émergence du portait virtuel**. Ce projet a consisté en la réalisation de plusieurs centaines d'autoportraits dessinés en faisant le contour du reflet de mon visage sur des tas d'acétates. Je les ai scannés puis projetés, créant ainsi une sorte de petit dessin animé **flou**. J'épuise encore la forme. Je pousse les variations jusqu'à leurs limites. Je crois comprendre, je me l'approprie. L'image initiale, le référent, se transforme pour disparaître. Graduellement défigurée, elle évolue vers une déréalisation, et finalement vers une réinterprétation. L'association visuelle de l'ensemble par l'œil et la **disparition** des parties fait apparaître un portrait unique par la convergence des traits : une image virtuelle. Les multiples forment un tout dans lequel l'unique n'existe pas.

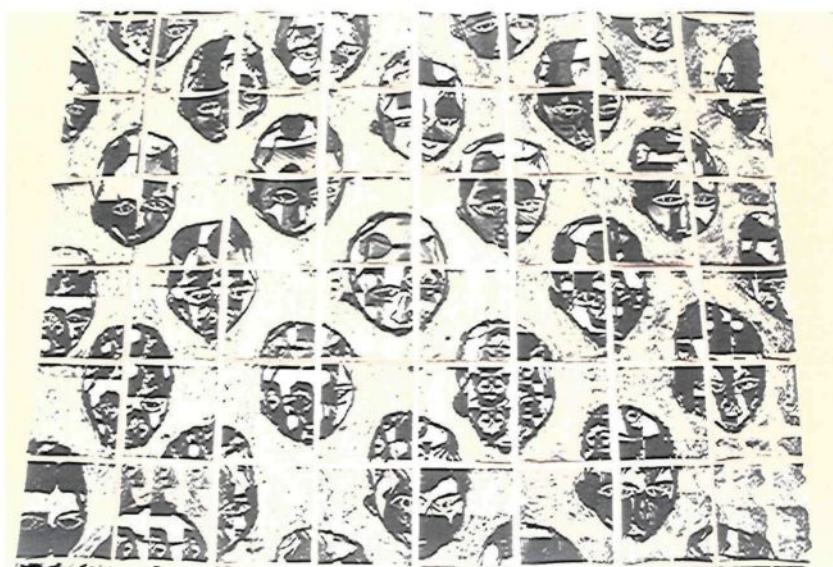


Figure 3. Por-trait type série 2 (détail), Chicoutimi, 2008

1.4. Osmose entre la peinture et la photographie, Bordeaux 2007.

L'œuvre *Osmose entre la peinture et la photographie* met en jeu le conditionnement (cf. annexe 2), ce protocole de création par le biais duquel j'emploie la totalité du temps à des fins productives, en m'imposant une rentabilité jusqu'à épuisement. C'est jouer ce que certains vivent quotidiennement. J'ai photographié les différentes étapes de la création, donc enregistré la genèse de l'œuvre. Chaque photographie marque un état de l'œuvre fixée, sans être l'œuvre entière. Elles sont toutes des parties et amènent à comprendre l'ensemble, tout du moins à aider à se l'inventer. L'ensemble des éléments sont utilisés dans une scénographie de l'exposition qui met en scène encore une fois mon Moi en acte, en réalisation. Ici l'aspect fictionnel amène une ouverture intéressante quant à ce jeu paradoxal de montrer le PLUS possible ce qui s'est passé et comment, et de l'autre côté la moindre véracité des faits mis-en-scène et agencés comme récit visuel et interdisciplinaire.

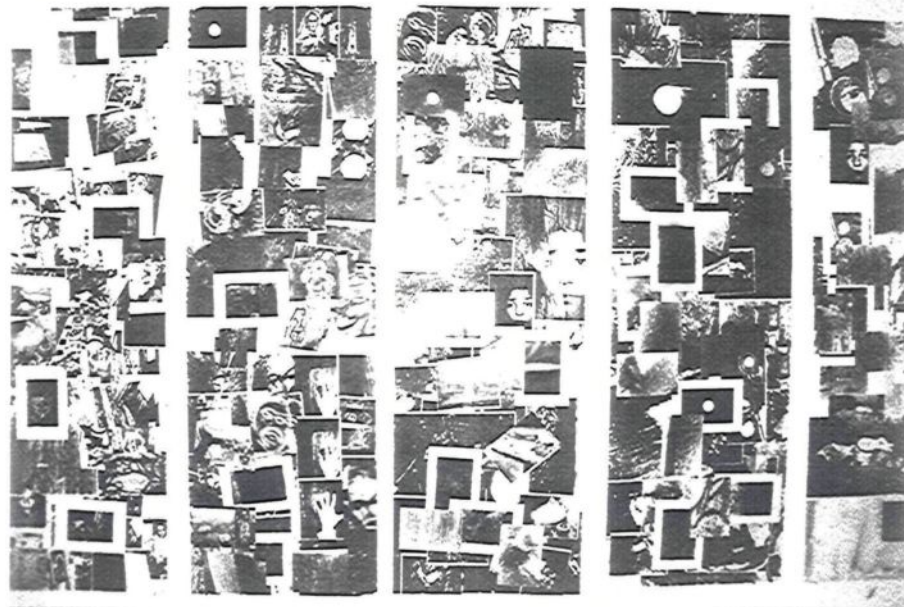


Figure 5. *Osmose entre la peinture et la photographie, Bordeaux 2007*

1.5. In situ, Chicoutimi, octobre 2007 : mise en drame décorative.

Discipline : installation photographique in situ. Approche du temps différente, l'œuvre n'intervient plus comme un facteur de variation. C'est le nombre, le multiple, que je choisirai comme témoin. Une autre approche de l'autoportrait, du lieu. J'ai voulu étudier la variation par le biais de la photographie dans un nouveau rapport entre nombre et temps.

Cette répétition de la même série photographique pourrait également être interprétée comme étant l'expression d'un rituel pour habiter le lieu, être-là. Le quantitatif induit un changement perceptif. Dans un premier temps, ce qui est visible et tangible c'est l'accumulation et non pas les images. C'est une décoration, mon propre décor pour me jouer, me montrer. Il s'agit là d'un dispositif de mise en drame qui marque le cap de la narration. Une tentative pour m'adresser à l'autre, en m'imposant, déjà, une agression cette

fois-ci décorée. Je le vois maintenant comme élan vers l'association de l'identité biographique et narrative.

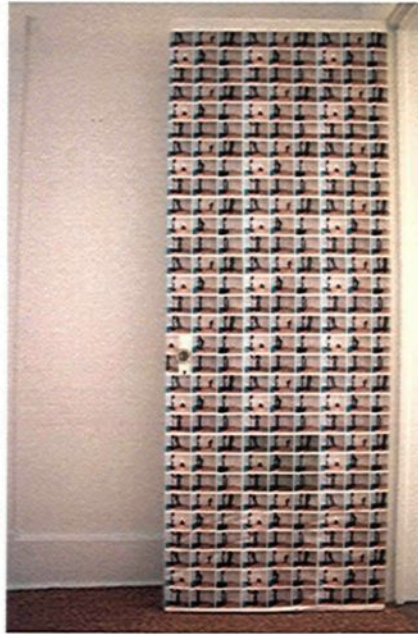


Figure 8. *In situ, détail 2 chambre*, Chicoutimi, octobre 2007

Cette première partie montre d'emblée à quel point le montage temporel prend une place significative dans l'élaboration de ma recherche et de ma pratique.

CHAPITRE II

PROBLÉMATIQUE DE LA PERFORMANCE DANS LES RUINES

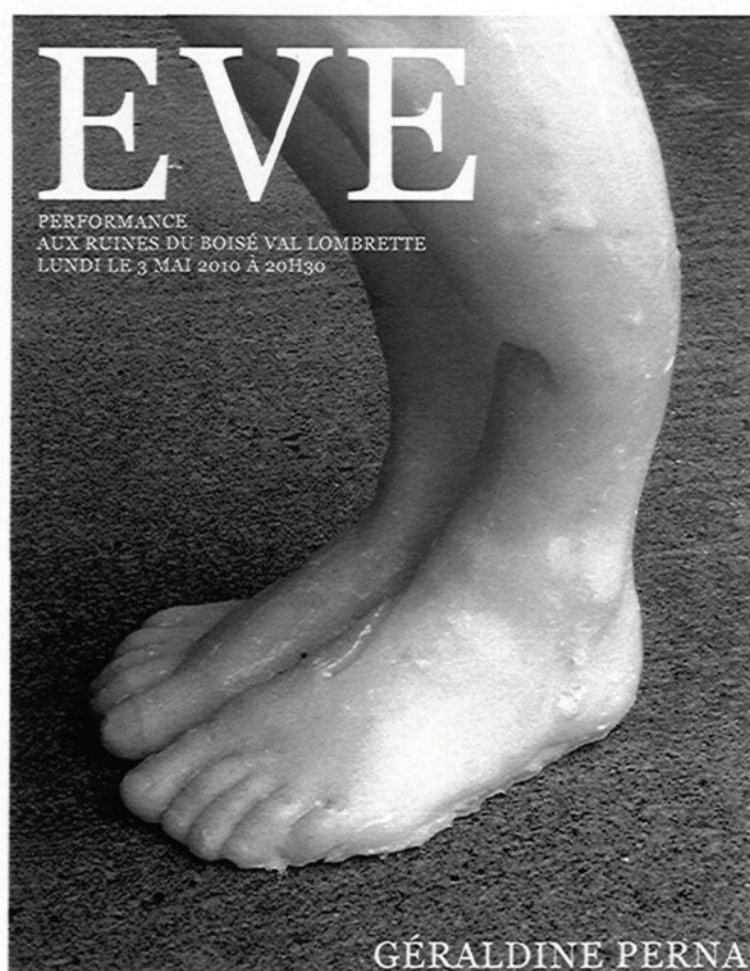


Figure 9. Affiche de l'événement performatif EVE, Chicoutimi, mai 2010

CHAPITRE II

PROBLÉMATIQUE DE LA PERFORMANCE DANS LES RUINES

« Poser un acte est une démarche consciente visant à volontairement introduire une fissure dans l'ordre de la mort que perpétue la société, et non la manifestation compulsive d'une rébellion aveugle. » Alexandro Jodorowsky , *le théâtre de la guérison*, Albin Michel, 2001, p.43.

Jodorowski disait introduire une fissure dans l'ordre social, et non s'abandonner à une rébellion aveugle. Pour ma part, je ne désire pas non plus cette rébellion aveugle, mais il semble que je ne sais y échapper, comme on peut le voir dans EVE. L'affiche annonçant l'évènement performance propose au regardeur une paire de jambes en cire. Pieds scellés au sol, la gravité fait fléchir un lieu de l'os. Deux positions paradoxales d'un corps, à l'image d'une volonté et d'une réalité qui se refusent et s'empêchent dans un espace flou sans structure.

E.V.E. (expérience vécue émergente) est un jeu de limites, dernières gesticulations lors d'une provocation du seuil. Le projet évoque l'allégorie de l'échec d'une transformation à travers un parcours initiatique, script de la performance.

Se tenir sur le seuil comme un étranger qui a pris le risque d'un autre monde. Partir de chez soi et aller vers l'inconnu pour se rencontrer, se trouver : telle a été l'impulsion il y a trois ans en venant à Chicoutimi.

Portrait d'une ruine.

Située dans une coulée entre deux routes, la bâtisse émerge au milieu du boisé. Cet habitat déserté devient un trou noir et disparaît dans la noirceur de la nuit. Son existence est improbable, invisible aux marcheurs nocturnes. Les couleurs des graffitis sur les parois gisantes indiquent des passages furtifs dans cet espace propice à l'expression. J'ai choisi la ruine pour proposer un habitat éphémère, une habitation passagère, un endroit momentanément cerné. Je l'investis en tant qu'un espace à soi où il n'y a pas de toit.



Figure 10. *EVE* (détail la brèche), Chicoutimi, mai 2010

Déplacer sans modifier.

Dans l'optique d'une appropriation du lieu, j'expérimente l'espace et je cherche les différentes qualités de celui-ci. Je marche, j'essaye toutes sortes de gestes et me tiens à l'écoute de la résonance du lieu. Dialogue sans réponse : je fais peau neuve à l'espace. Le blanc des murs contraste avec le sol devenu noir. Je module les surfaces superposées et pèle l'endroit. J'en retire les débris plastiques, entasse les branches accumulées, ainsi que les tessons de verre qui jonchent presque toute la surface. Le déplacement des pierres laisse des empreintes en creux que la pluie remplit. Bouger les éléments, les rassembler et les organiser différemment pour me faire croire qu'il y a du changement. C'est une grotte dont je fais le tour, pensant toujours y rencontrer de nouvelles possibilités dans un cheminement recommencé.



Figure 11. *EVE* (détail séquence 1), Chicoutimi, mai 2010

Le lieu cerne l'action et les spectateurs, englobés dans cet entre-deux, cet espace à côté en retrait momentané du monde. Il s'agit de la construction symbolique d'un espace où se joue la perte de contrôle que EVE évoque face à l'impossibilité de construire sur du mouvant, la difficulté à s'établir sur le seuil. Ce projet parle de l'adaptation de soi à soi, mais aussi de soi à l'autre. La mise en évidence d'une distance inhérente au fait même de la communication, l'affirmation de son échec. La volonté de raconter le soi reste inachevée par l'incapacité à vivre des choses et à les communiquer. **L'autofiction** en puissance, rendue visible par l'expérience qui marque le décalage entre ce que je vis et ce qui est raconté. EVE est ce décalage essentiel à la communication, la démonstration de la fragmentation de l'identité.

J'utilise la cire comme métaphore du « Je », une matière à modeler. Utilisée encore par certains sculpteurs dans la technique de fonte à la cire perdue, l'artiste sacrifie volontairement son modèle lors du moulage, unique et non reproductible.

Ma recherche vise à donner une nouvelle réalité à des fragments de vie, ces parcelles de moi-même refusées. Je cherche à leur donner une nouvelle signification en les transférant dans un nouveau contexte. Biographie et fiction se fondent pour ne plus m'appartenir uniquement. Je tente de les voir sous un jour autre avec la volonté de me renouveler. Pour passer la structure déficiente, cette manière de vivre l'expérience entre la perte des repères et l'abandon volontaire.

Quelques dires

Plus que la force

Et survivre à son souffle

Se vivre étranger

Volonté de se renouveler, passer la structure déficiente

M'approprier un chez-moi

Question du choix

Seuil en suspension, maintenir la résistance

Théâtralité

Le lieu/le décor

Traitement scénique

présence réelle de l'acteur et des spectateurs

rapport (interaction) avec public : sollicitations physiques, la voix, les gestes vers eux,

participation

ambiguïté du personnage (s) avec jeu de métamorphose

assemblage

lieu théâtral en ce qu'il y a d'indétermination

III. Tableau thématique *EVE Expériences Vécues Émergentes/Moi, cire qui fond*

« L'éphémère étant une manifestation concrète, on ne peut y évoquer des problèmes d'espace et de temps : l'espace a ses mesures réelles et ne peut symboliser un autre espace; il est ce qu'il est dans l'instant même. Il en est de même pour le temps : on ne peut y figurer l'âge. Le temps qui passe est réellement ce que durent les actions réalisées en ce moment. Dans ce temps réel et cet espace objectif, se meut l'ex-acteur. » p.53.

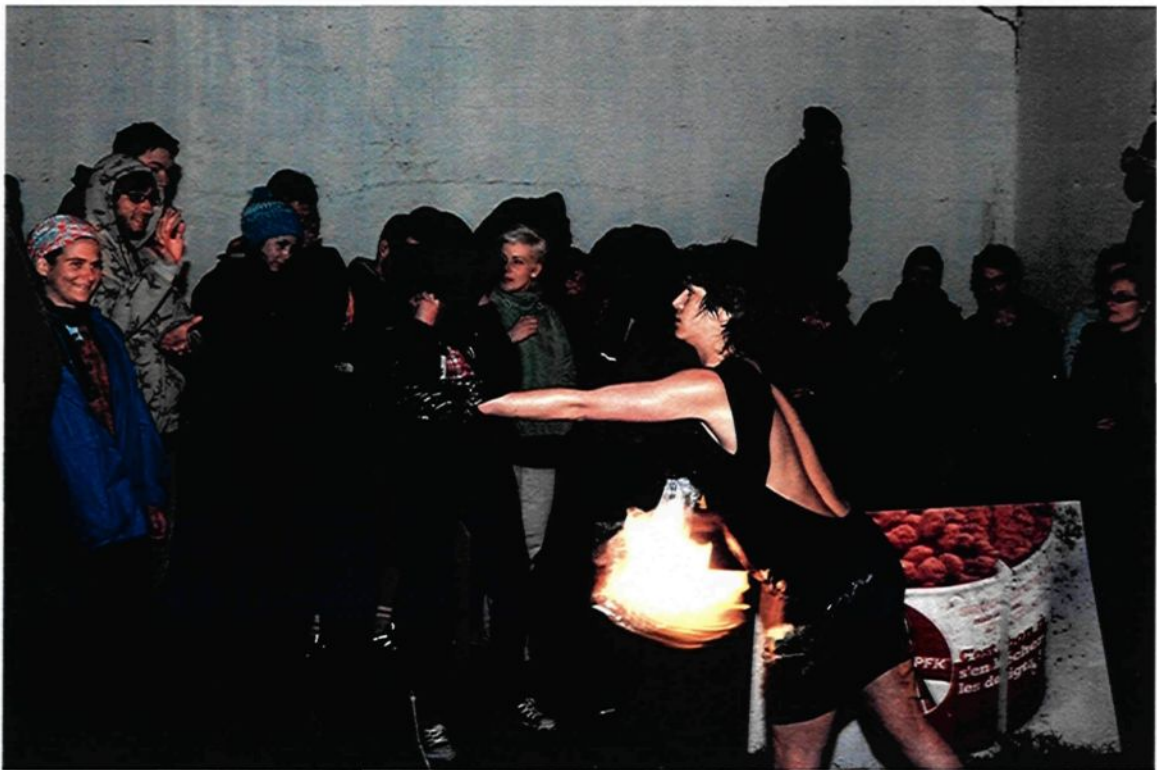


Figure 12. *EVE* (détail bombonnes chantilly), Chicoutimi, mai 2010



Figure 13. *EVE* (détail séquence 1.coin 1), Chicoutimi, mai 2010



Figure 14. *EVE* (détail cire), Chicoutimi, mai 2010

CHAPITRE III

QUÊTE DE L'IDENTITÉ SANS ISSUE DE SEUIL EN SEUIL

« Lire le mot mort sans négation, c'est lui retirer le tranchant de la décision et le pouvoir de nier, c'est se retrancher de la possibilité et du vrai, mais c'est aussi se retrancher de la mort comme événement vrai, se livrer à l'indistinct et à l'indéterminé, l'en deçà vide où la fin a la lourdeur du recommencement. Cette expérience est celle de l'art. »

Maurice BLANCHOT, L'Espace littéraire
Paris, Gallimard, 1955, Folio, p. 325-326.

« Ce qu'on appelle dépouille mortelle échappe aux catégories communes : quelque chose est là devant nous, qui n'est ni le vivant en personne, ni une réalité quelconque, ni le même que celui qui était en vie, ni un autre, ni autre chose. Ce qui est là, dans le calme absolu de ce qui a trouvé son lieu, ne réalise pourtant pas la vérité d'être pleinement ici. La mort suspend la relation avec le lieu, bien que le mort s'y appuie pesamment comme à la seule base qui lui reste. Justement, cette base manque, le lieu est en défaut, le cadavre n'est pas à sa place. Où est-il ? Il n'est pas ici et pourtant il n'est pas ailleurs; nulle part ? Mais c'est qu'alors nulle part est ici. La présence cadavérique établit un rapport entre ici et nulle part. »

Maurice BLANCHOT, L'Espace littéraire
Paris, Gallimard, 1955, Folio, p. 344.

CHAPITRE III

QUÊTE DE L'IDENTITÉ SANS ISSUE, DE SEUIL EN SEUIL

« La créativité, la création scientifique sont basées sur des analogies fausses. En effet, si les analogies sont parfaites, il n'y a rien à apprendre. Si les analogies sont un peu fausses, mais pas trop, beaucoup de découvertes peuvent être faites (et l'ont été) de cette manière. L'analogie montre la direction et ensuite on peut examiner les détails et les régler. Si l'analogie est tout à fait fausse, cela ne sert à rien. Si elle est presque juste, mais pas tout à fait, c'est peut-être la base de toute créativité. »

C. Debru, J. Bernard, M. Bessis (dir.), *Soi et non soi*, Seuil, 1990, p. 135.

Présentation sous forme de dialogue.

B : C'est ma position en tant qu'être ici, et que j'avais en partant

franchir les frontières de mes repères

partir à la rencontre de l'autre et de découvrir d'autres choses et de me confronter.

A : Donc le seuil, c'est le seuil des frontières?

Je me considérais comme l'enfant. En venant ici, je voulais tuer l'enfant.

Je voyais ce périple comme une étape. Le voyage portait la volonté de devenir adulte. Cela apparaît dans ma performance par rapport au déplacement dans l'espace, la manière dont je me suis approprié l'espace. C'est une manière de montrer cette idée du parcours initiatique. L'entrée dans l'espace reprend l'idée du départ et annonce un passage. Lorsque les gens arrivent, je suis encore en train de placer les éléments dans l'espace. Le fait d'entrer par la brèche, d'être dans la brèche indique le commencement, c'est la première séquence. Toute l'attention à ce moment-là est focalisée. Il y a déjà les murs qui sont blancs. Il y a déjà

beaucoup d'éléments en lien avec le travail préparatoire et c'est le crépuscule. Avec le crépuscule, les personnes voient quand même partiellement la moquette d'herbe roulée, le fait que j'ai comme pelé l'espace, qu'il soit préparé.

A : Au centre?

B : Dans la brèche.

A : Le seuil

B : Le seuil par rapport au voyage. En me mettant à cet endroit, je m'affiche comme l'artiste qu'ils sont venus voir, la personne qu'ils attendent.

Le lieu parce que c'est un lieu fermé : il y a une limite intérieure et extérieure. Le fait est que c'est une maison ouverte, qu'il ne reste que les murs porteurs et qu'il n'y a plus du tout la charpente au dessus. Pour moi cela figure l'idée de la tête ouverte. Ça reprend l'idée d'un territoire que je m'approprie, par le biais duquel je peux faire des choses parce qu'il y a des murs. C'est comme un cercle où tu fais des actions, l'espace est limité.

B : Les gens rentrent dans une maison. Ils ne rentrent pas dans ma tête. Mais ça reprend un peu l'idée d'un rapport à l'espace et d'un rapport à moi qui est différent du fait qu'on est vraiment dans un espace qui est semi-clos.

Cet espace, comme il est dans une coulée, fait vraiment **un trou noir**.

A : Ils entraient à une heure précise dans le lieu et avaient de la difficulté à y entrer s'ils venaient une heure plus tard.

La lumière indique une autre limite.

A : Le fait que l'évènement commence au crépuscule et continue dans la presque obscurité permet un rapport au son et à l'espace qui est complètement autre la nuit. L'attention est

plus élevée. Ce qui est présent apparaît différemment en se mêlant avec les ombres sur les murs. La noirceur invite à l'imagination et à une métamorphose du regard qui associe des formes proches, des sons. On s'autorise l'invention d'une histoire momentanée. Le jeu des lampions cible le regard. J'ai l'impression d'être moins connecté aux autres avec la moindre lumière et l'obscurité. On voit moins les gens qui sont aux alentours de nous. C'est peut-être une manière assez simple d'évoquer une forme de disparition. Un spectre qui cherche à revenir ou qui s'oblige à devenir visible. C'est presque une performance aveugle.

A : On pouvait te voir, mais à cause de la faible lumière on te voyait comme une parcelle. Je proposais un autre rapport entre les spectateurs et l'artiste performeur. Je trouvais intéressant le fait de jeter des choses dans la nuit sans que les gens sachent de quoi il s'agit. Il y avait un écart entre la manière dont je lançais l'objet et la répétition du mot « tiens » prononcé avec assurance, avec une intonation particulière. Il y avait comme une incongruence entre le mot dit, le « tiens » qui invite presque au don, la manière du lancer, l'élément jeté et le bruit de l'objet lorsqu'il tapait contre le mur. Tu tires des objets partout dans le noir sans que les gens sachent exactement où tu es. Tu crées une forme de présence qui est aveugle, mais qui est là quand même. Je trouve que c'est un moment fort de ta performance.

Mais ce n'était pas une surface plane de galerie. Il y avait des poutres en bétons, des branchages, des grosses flaques d'eau.

B : Je les ai amenés à se déplacer avec le carton et un peu avec le fil en tournant et en suivant finalement les murs avec les coins comme si c'étaient des points d'ancrage. S'ils voulaient voir, il fallait qu'ils s'approchent.

A : Donc tes actions et ta voix ont vraiment la fonction d'englober les spectateurs

Ça me permettait d'interagir avec eux d'une certaine manière avec l'espace et avec les objets. Ils étaient impliqués dans un événement qui leur demandait une attention particulière vis-à-vis l'endroit où ils se trouvaient et par rapport à ce qu'il se passait. Ils avaient une sensation de l'espace. C'est un espace abandonné, investi par le graffiti.

Ils prennent conscience des murs. Ils prennent conscience de moi.

À ce moment peut-être ils étaient plus alertes ou complètement déconnectés parce qu'ils avaient peu de visibilité.

B : Le rapport au noir. C'est comme un espace perdu. Lorsque tu es perdu, tu lances des choses. Si on te lance quelque chose soit tu le prends, soit tu te protèges. Il n'y avait pas de crainte dans la manière dont je disais le mot « tiens » avec répétition et insistance avant d'entendre le son contre le mur de la capsule.

B : c'était un geste qui peut être agressif. J'invite des gens et je leur jette des choses dessus.

A : tu imposais à ton corps pendant la performance

B : Ça reprend l'idée du seuil

B : Oui, je suis sur la limite. C'est avant que j'aie terminé complètement le tour. On sent la tension, tout le bord de l'espace est constitué de planches qui forment comme une petite scène.

A : Comme un parcours.

B : Oui. C'est aussi par rapport au théâtre. Quand je suis sur les planches, je suis au dessus. J'ai un léger écart par rapport aux spectateurs. Cette planche devient l'objet et l'élément du lieu qui prend une place importante dans l'espace et vis-à-vis du chemin.

En plus les actions que tu as posées, plus particulièrement sur la planche sont une autre manière d'illustrer la limite entre deux états. L'état de tomber et l'état de rester là et continuer d'osciller sur la planche.

B : L'Idée de la quête, de partir vers l'inconnu, de se lancer dans le noir. Il y a comme un autre seuil. Celui des frontières et que je ne suis ni d'ici, ni de là-bas. J'étais toujours dans un entre-deux.

Rapport à l'identité?

Une identité qui, plutôt que de se fonder, se désagrège. Le sentiment d'éclater et d'implorer.

B : Il y a beaucoup de questions qui se sont posées par rapport au genre. L'impression de devoir choisir entre fille et garçon, même si physiquement je suis une fille. En arrivant, j'enlève mes chaussures, ma veste et mon pantalon. Je reste en robe dans l'entrée, dans la brèche : c'est un premier choix.

B : Aussi celui de l'engagement qui suit. La figure de la mariée apparaît.

B : Un premier choix, une première action : je garde la robe donc je garde mon genre féminin. À la fin de la performance, j'enlève la robe. Ce n'est pas qu'il n'y a plus de genre, mais je me retrouve plus ou moins androgyne.

A : Cette androgynie signifie-t-elle un néant quelconque? Une acceptation?

B : Oui, comme un passage. À la fin, il n'y a plus de connotations. Il ne reste que mon corps. Je me dévêtis au début, j'appelle l'attention du spectateur et lui dis que ça y est, ça commence.

B : Il y a une limite floue à la fin. Une prolongation, une perte de mon contrôle. Je remerciais les gens malgré moi à cause des spectateurs qui n'avaient pas spécialement compris que la performance était terminée.

A : Même si c'est une figure de fin de dire merci dans notre monde, tu n'as pas occasionné de brisure parce que tu ramenaient la même structure de voix que tu avais faites au milieu de ta performance, et les gens ont continué naturellement de t'observer. À la fin il y a une ambiguïté sur la limite. Finir ou continuer.

B : Comme s'ils ne pouvaient pas partir parce qu'ils n'y voyaient rien. Comme s'ils se devaient de partir tous ensemble pour ne pas se perdre.

A : Tu les as rassemblés avec tout ce tu as fait. Tu as fait des tours.

B : J'ai fait un tour sur l'estrade et j'ai traversé plusieurs fois l'espace avec le fil. J'ai repris une section avec le carton quand je fais bouger les gens. Traverser l'espace en jetant des choses avec les bombonnes de chantilly et le bec benzène.

B : J'ai eu l'impression de les traverser, parce qu'ils ne se séparaient pas. Ils étaient tous pris dans un coin.

A : Tu les as circonscrits pour leur donner une unité, une présence. Tu les as rassemblés, tu as fait le tour de l'espace et tu donnais une présence assez singulière. Parce que normalement dans les performances en galerie les spectateurs sont rapprochés et assis sur le seuil des murs. Le performeur fait son action au centre. Même s'il y a des interactions au centre, c'est la configuration habituelle. Dans EVE tu faisais des révolutions autour de la pièce, l'endroit que tu as choisi et que tu as chargé. Tu contournais plusieurs fois, tu faisais le tour, mais les spectateurs étaient comme mis au centre. Il y avait une présence plus active sur les gens.

B : Peut-être une interaction autre que simplement le fait de me regarder, peut-être plus de l'ordre du *regarder-vous*. Ils étaient obligés de se sentir. Dans le noir tu es ramené à ton corps. Je tournais autour d'eux et je les faisais tourner sur eux-mêmes. Comme s'ils étaient à ma place. Les choses autour d'eux bougeaient et ils étaient obligés de bouger aussi, sans savoir forcément comment se placer. Avec la possibilité d'agir, mais plus de réagir.

A : En étant dans le noir, tu n'as presque plus la vue. Ils agrandissent leur espace avec le son des bonbonnes. Quand les gens ont commencé à les entendre, ils ont commencé à comprendre qu'il y avait des objets qui cognaient les gens et qui cognaient les murs et qui cognaient l'espace. Ils sont sortis instantanément de leur zone normale parce que tu les avais obligés.

B : Surtout quand je lance les ampoules. Ils sont sensés pouvoir les attraper. Elles restent accrochées et c'est éteint.

A : Est-ce qu'il y a une grosse part de prévu et d'imprévu?

B : J'ai pris des éléments qui faisaient partie de mes trois années d'étude. Des projets non réalisés qui sont restés à l'état d'écrits, que je n'avais pas terminé de développer. Je partais en quête de mon identité, mais c'est une quête sans issue, ça ne s'arrête pas. Cela se traduit par beaucoup d'actions différentes.

A : Tu débutes en te déshabillant; c'est une prise de position par rapport au genre, ton identité à toi. Et puis à la fin tu enlèves toute notion de genre.

B : C'est le rapport à la fiction. On se construit petit à petit. Et c'est aussi en lien avec le fait que j'ai utilisé des résidus de projets. C'est comme l'idée d'avancer avec des résidus de souvenirs que tu juxtaposes. Tu te construis à partir de ça.

Te souviens-tu de la performance *Déambulation aléatoire*? Je t'avais enduit de plâtre. Dans l'ascenseur les gens pensaient que je tu n'étais pas une vraie personne. Il y avait une perte de repères. Je déambulais à travers les gens. Tu évoluais, comme dans la coulée. Tu étais aveugle et tu cherchais une direction. je faisais avec eux.

performance était préparée?

B : Lancer, le parcours initiatique, les points d'ancrage où j'avais déposé des éléments. J'avais prévu un script, en juxtaposant des actions. J'ai fait un travail de préparation, en allant souvent sur les lieux avant la performance.

A : Quel est l'objectif? Comment l'as-tu préparé?

B : Des techniques pour me parler. J'ai fait plein d'expérimentations. Des choses absurdes parfois.

A : aurais-tu un exemple?

B : Un système que j'avais commencé en prenant des images de mes projets, tous les textes et interprétations que j'avais écrits. J'avais ensuite tout photocopié, découpé, mélangé et reconstitué des catégories pour ne plus voir chacun de mes projets dans sa bulle originelle, mais essayer de les voir différemment. Comme si chacun des projets était éclaté. Je reforme ensuite des ensembles par associations d'idées. Un système de réorganisation des idées, d'interprétation jusqu'à l'infini. Comme William Burroughs avec sa technique du *cut-up*. Je me suis interrogée sur le devenir artiste. Qu'est-ce que ça veut dire être artiste? J'ai eu de la difficulté à prendre position. J'ai commencé à m'éparpiller en réaction à cette volonté de me définir.

[...]

Toujours dans le seuil
Seuil après seuil
Le seuil est une limite
Pas issue d'un bord ni de l'autre
Comme décrire le néant
Un seuil entre deux riens
Entre deux lieux qui n'existent pas
La cire
Fige reprends, l'idée d'une peau que je rajoute
Pour contenir mon corps
éviter l'évaporation
Retirer la peau sociale
L'artiste qui se montre se détruit
Se faire baptiser
Rapport au religieux
Se délimiter un territoire
Ancrer
Interaction avec les objets, les gens, l'espace
La théâtralité
La documentation
Rapport à la fiction
Re-narration avec la trace

Comment peut-on modéliser l'esthétique de la dispersion?

« Ces rêves-là sont souvent très courts. Leur caractère spécial réside dans leur IMPACT et dans la SENSATION que j'y ai de moi-même. »

Alexandro Jodorowsky , *Le théâtre de la guérison*, Albin Michel, 2001, p.118.

CHAPITRE IV

PROTOCOLES DE SOLITUDE

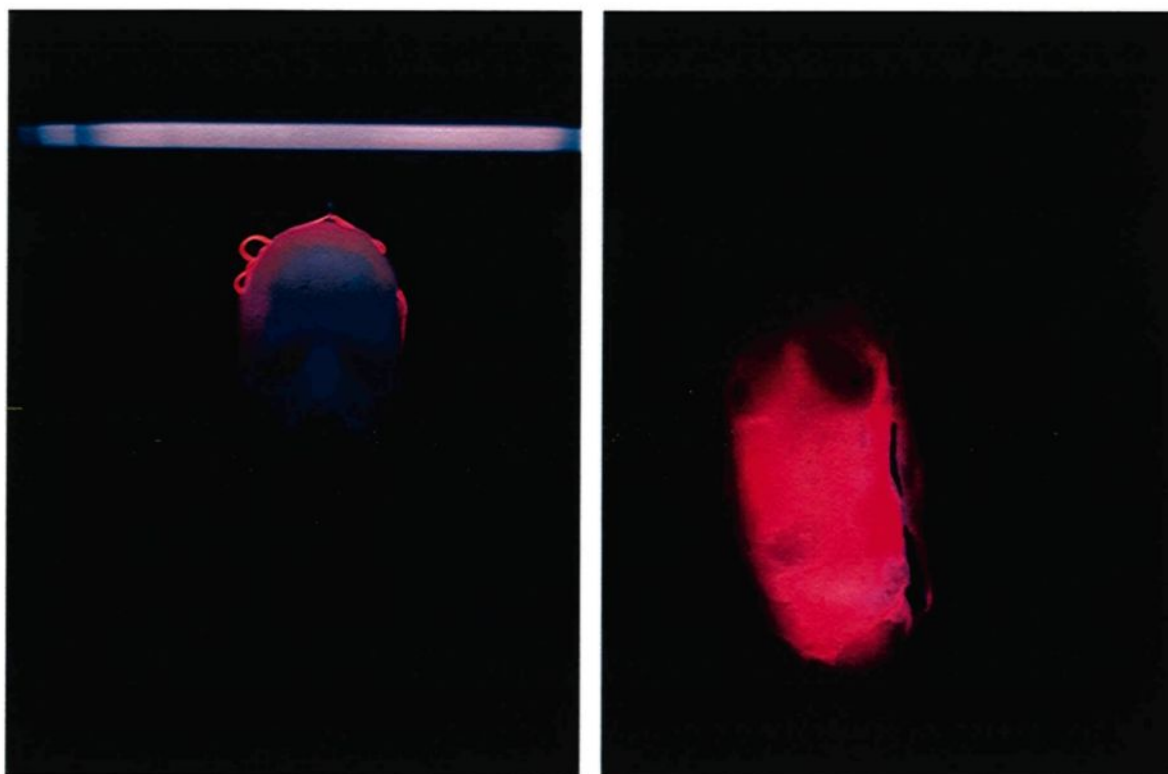


Figure 15. *Portrait* (Essai cire black light1), Chicoutimi, mars 2010
Figure 16. *Corps* (Essai cire black light1), Chicoutimi, mars 2010

CHAPITRE IV

PROTOCOLES DE SOLITUDE

« L'art c'est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art ». Robert Filliou

« Convaincu de la nature convulsive du réel, il met de la démesure dans toutes ses manifestations. » Alexandro Jodorowsky, *Le théâtre de la guérison*, Albin Michel, coll. Espaces libres, 2001, p.13.

Protocole : — Énoncé des conditions et des règles de déroulement d'une expérience

— Liste de conventions utilisées comme mode d'emploi

— Ensemble de formules, de formes à respecter en matière de cérémonial...

Transposer : — Faire changer de forme et de contenu en faisant passer dans un autre domaine. Transdisciplinarité // interdisciplinarité

Incarner : — Représenter une chose abstraite, une idée, une pensée, sous une forme matérielle et sensible dans une œuvre.

Analogie : — Ressemblance établie par l'imagination entre deux ou plusieurs objets de pensée essentiellement différents.

Soglitude, « Ouverture qu'elle engage envers l'autre, que ce soit un autre humain, un autre état du monde, de la matière, ou de la nature, ou encore la perception du changement d'un état émotionnel, de la lumière, ou d'une couleur. »¹

¹ Tatjana Barazon, « La « Soglitude » — aperçu d'une méthode de la pensée des seuils », *Conserveries mémorielles*, no. 7 (2010). [en ligne] [<http://cm.revues.org/430>]

Chevilles canadiées (2009)

J'arrive dans le couloir et retrousse mes pantalons. On voit mes chevilles emmaillotées de scotch (à l'effigie du drapeau du Canada).

Je commence à parcourir l'espace dans sa longueur, en effectuant des allers-retours.

Je croise des gens.

Je m'arrête et sectionne le plastique, je le laisse collé à la cheville. Puis j'enlève celui de l'autre pied en prenant une extrémité et en la déroulant.

Je me fais un bracelet avec un morceau.

Pause.

Je colle au mur les deux morceaux résiduels.

Je quitte le lieu.



Figure 17. *Chevilles canadiées* (détail1), Simoncouche, avril 2009

Figure 18. *Chevilles canadiées* (détail2), Simoncouche, avril 2009

Scotch
Drapeau du Canada
Cheville
Prends le pied
Sous le vêtement
Déjà là
Marcher avec
Aller-retour dans le couloir
Croiser des gens
Marcher de manière linéaire
Déchirer avec couteau
Retirer le pansement
Arracher la panse
//délirer l'articulation
respirer
se
laisser
sur place
le scotch, plastique
perméabilité

L'imagination active est la clef d'une vision élargie, elle permet d'envisager la vie selon des points de vue qui ne sont pas les nôtres, de penser et de ressentir à partir de différents endroits.

« Pour moi faire des files paires et impaires symbolise la reconnaissance de l'homme et de la femme en soi : dans toutes les initiations, les impaires sont masculins et les paires sont féminines. Accorder la même attention à l'homme et à la femme, c'est reconnaître le couple au-dedans de soi. » P.213 Alexandro Jodorowsky, *Le théâtre de la guérison*.

Côté ordonné : symbolise la nécessité pour l'intellect de travailler avec méthode.

Côté en désordre : marquant la confiance accordée à l'inconscient.

La débâcle

À partir d'une expérience avec Olivier

Rapport au son, visuel environnant

Danse avec Geneviève

Noir collant sous-pull et gants rouges

Distribuer des piments

Danser sur la glace

Pas montrer à l'exprès

Les fils électriques rassemblés, et forment un amas au sol

Du scotch transparent les recouvre/effet visuel

Peau d'eau (2009)

Photos

Rapport à la trace

Action faite dans l'eau

Mettre des cailloux dans les chaussures, dérouler la plastique le long de la berge en marchant

Enrouler du plastique autour d'une pierre la jeter

Revenir en posant les cailloux à la surface

Mettre le film plastique autour des deux arbres

Espace entre les troncs

Se présenter avec un tas de farine sur la tête

Rentrer entre les membranes

Se balancer entre

Accélérer le mouvement

S'arrêter et entrouvrir le film cracher un nuage de farine

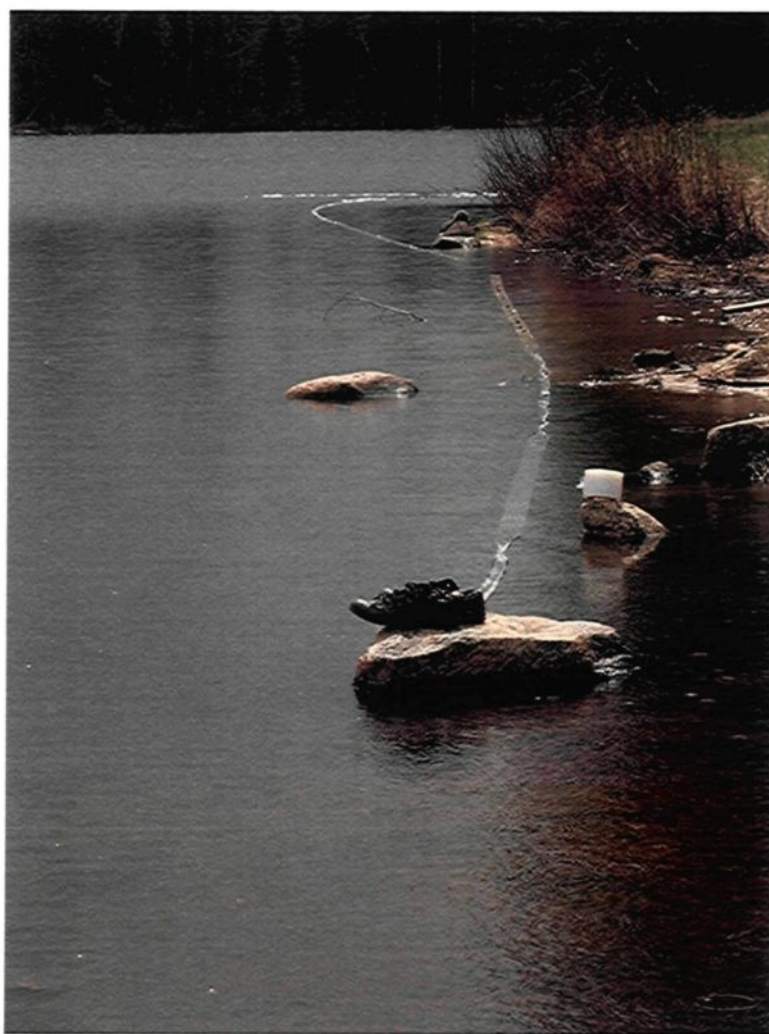


Figure 19. *Peau d'eau*, Simoncouche, mai 2009



Figure 20. *Peau d'eau* (détail 1), Simoncouche, mai 2009

Figure 21. *Peau d'eau* (détail 2), Simoncouche, mai 2009

Figure 22. *Peau d'eau* (détail 3), Simoncouche, mai 2009

Figure 23. *Peau d'eau* (détail 4), Simoncouche, mai 2009

Hommage à MMR à Boston

Trace de la performance. Liste rétroactive

Commencer en prenant élément perd de quelqu'un d'autre

Coller des autocollants au mur

Avec ballon

Dessin de Martin

Demander si c'était plié

Demander si ça flotte erreur traduction

Mâcher mettre dans plastique

Donner colis déplier aux gens et signer à l'intérieur

Interdiction d'ouvrir

Acte psychomagique

Références arts

Appropriation éléments de création aux artistes rencontrés environnement artistique proche

Utilisation de steackers, colis postal. Poste Canada

Ballon Drapeau États-Unis

Ma carte d'identité

Un badge

Faire circuler et faire signer-participation, interaction, intégration

Parler, interroger, problème de traduction//flotter-plier

Investir différents niveaux = multiples stratégies de communication

Commencer avant son tour, se signaler, troubler, « se faire remarquer », annoncer

Continuer avec même code, s'identifier, responsable, écho, faire circuler

Continuer œuvre de quelqu'un d'autre/appropriation, Irrévérencieux.

Beaucoup d'éléments, enchaînement, simultanéité

Utiliser divers codes, diverses sources, renvoyer à différents référents, strates, collage



Figure 23. *Hommage à MMR*, Boston, espace Moëbius, avril 2009

Rituel pour le début (avec Hugo Nadeau)

Raser tête avant performance

Mettre perruque

Présence faible

Mettre gens dehors devant vitrine sur trottoir

Se mettre en toge crâne nu

Dépersonnalisation

Perte identité

Port du même vêtement

Deux têtes blanches en toge

Se transformer en lui presque?

Perdre

Devenir androgyne

Devant vitrine

Face

Suspendre ampoule

Crier des phrases

Sans qu'ils nous entendent

Communication avortée

Presque du théâtre

Mis en scène

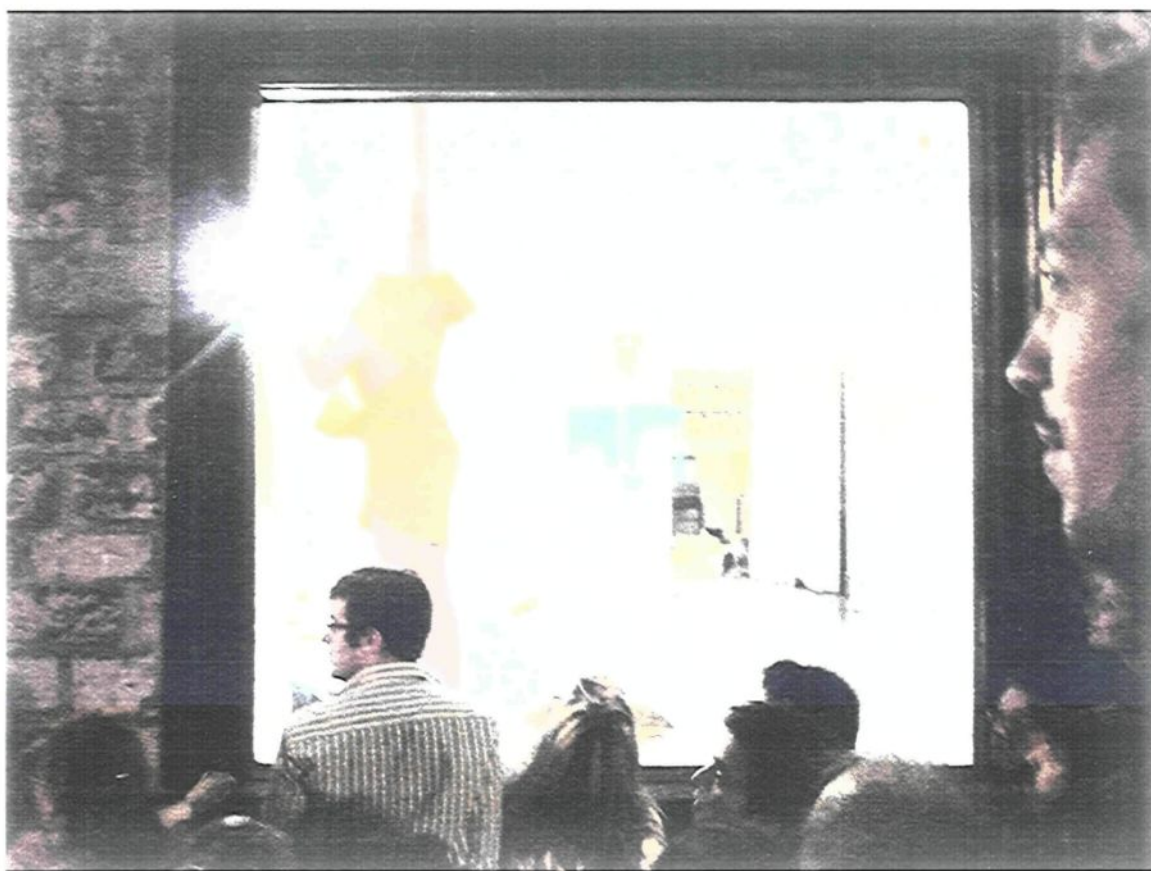


Figure 24. Rituel pour le début, Le Lieu, Québec, avril 2009

Projet cire

Installation sculpture performative

Comme décor de cinéma

Placé sur stationnement université

Posé là, sculpture fond avec néon dedans

Fondre par en dessous

Impression de fondre

D'imploser pour cause de non-communication

Pot pourri de non-dits

Rétention d'expression

Tout sorti en même temps

Quand verser cire sur la tête

Pas brûlure

Pas douleur

Visuellement marquant

Brisure dans la performance

Marquer la fin

Se figer

Rajouter une peau

Se peler

Ça repart

CONCLUSION

Au cours de ces trois années de recherche à la maîtrise, j'ai eu l'occasion d'explorer différents modes d'expression. Je me suis laissée porter dans les courants des digressions interprétatives. Portant aux mots (maux) un regard diffus, je me suis absorbée dans une recherche obsessionnelle d'un sens faisant lien entre tous. Performance et acte performé se sont mélangées autant que les notions de biographie et de fiction.

J'envisage aujourd'hui de travailler sur les liens entre la danse et la performance. Je m'interroge sur les modalités de dressage des corps

ANNEXE I

Chronologie des œuvres de performance (2007-2010)

Un gros merci aux artistes/commissaires qui m'ont invité à me produire dans différents événements/festivals d'art performance et d'installation au niveau régional, national et international au cours de ma maîtrise :

Je suis très reconnaissante des expériences que vous m'avez offertes, des entretiens, discussions, des conseils et du tremplin pour ma carrière d'artiste sur la scène internationale.

<u>chevilles canadiées</u> Simoncouche Québec 04/2009	Action Scotch canada T : Vidéo — photos	Marcher, aller-retour Couloir, déplacement Attente, croiser gens, rythme
<u>Peau d'eau</u> (camouflage au masculin) Simoncouche Québec 04/2009	installation chaussures cailloux plastique T : photos	Être dans le Monde devant sur-nature au bord temps/pause/attente vivre en fixité un présent qui coule, file entre nuages reflets surface lac ligne plastique trace membrane entre minéraux/eau retient poids des repères ondes autour cailloux en marquage temporel souvenirs : pierres ponctuées non — adhérence gouttelettes eau/eau étanchéité marquage paysage mental état émotionnel mis en scène espace où figure absence à soi chaussures/corps présence sur et en roche au seuil îlot personnel tourné vers attente

<u>Hommage à MMR</u> Boston	Performance Appropriation T= photos (vidéo)	Steackers, colis, Résidu performance d'1 autre (Québec, musée des Beaux-arts) 2 dessins de MMR Évoqué sans nommer S'adresser au public mort/processus de deuil
<u>Rituel pour le début 2</u> Le Lieu, Québec 04/2010 Avec Hugo Nadeau	Performance Tissu jaune Coussin Ampoule branchée Photos, vidéo	Code – Symbole — Posture, emprunt culture ailleurs travestie – violence (se raser+ cri) derrière vitre pa-role //2 poissons dans bocal résonance et déploiement dans espace galerie – s'y joue un substitut : SON non-verbal et proximité face-to-face , vitrine relayer identité — identification culture-croyance-cacher diriger spectateur : placement à l'intérieur + extérieur les agencer et préparer à regarder les intégrer comme matière

A- Performances individuelles (sélection)

- 2010 *Déambulations aléatoires*, Chicoutimi, février
2010 *EVE*, Chicoutimi, mai
2009 *Chevilles canadiennes*, Simoncouche, mai
2009 *Peau d'eau*, Simoncouche, mai

2007 *L'Infante Margarine dans les Ménines de Vélasquez*, Bordeaux
2006 *Série Suite, La Douze intervention*, Mont de Marsan

B — Performances en duo ou collectives (sélection)

- 2009 *Rituel pour le début*, Québec, Le Lieu, avril
En collaboration avec Hugo Nadeau
2009 *La débâcle*, La Baie, avril
En collaboration avec Geneviève Roy
2007 *Osmose entre la peinture et la photographie*, Bordeaux
En collaboration avec Florian Sagarzazu

BIBLIOGRAPHIE

- BARTHES, Roland (1953), *Le degré zéro de l'écriture*, Éditions du Seuil, 187 p.
- BOURRIAUD, Nicolas (2003), *Formes de vie*, Éditions Denoël, 169 p.
- DAVILA, Thierry (2002), *Marcher, Créer.*, Regard, 191 p.
- FILLIOU, Robert (2003), *L'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art*, Les Éditions Interventions, 70 p.
- FREUD, Sigmund (2004), *Introduction à la psychanalyse*, Payot, 576 p.
- GARRAUD, Colette (1993), *L'idée de nature dans l'art contemporain*, Flammarion, Paris, 191 p.
- GOLDSCHMIDT, Georges-Arthur (1997), *La matière de l'écriture*, Éditions Circé, 125 p.
- JODOROWSKY, Alexandre (1995), *Le théâtre de la guérison*, Éditions Albin Michel, 253p.
- KAUFMANN, Jean-Claude (2004), *L'invention de soi, une théorie de l'identité*, Armand Colin/ SEJER
- MARTEL, Richard, *Art Action 1958-1998*, Éditions Inter, 496 p.
- Sous la direction de Richard Martel (2002), *Arts d'attitudes*, Éditions Intervention, 177 p.
- ROUX, Céline (2007), *Danse(s) performative(s)*, L'Harmattan, Paris, 271p.
- SCHECHNER, Richard (2008) pour la traduction française, *Performance, expérimentations et théorie du théâtre aux USA*, Éditions Théâtrales, 533p.
- Souriau, Étienne (1990), *Vocabulaire d'esthétique*, Quadrige/Presse Universitaires de France, 1408 p.
- TODOROV, Tzvetan, (1978), *Symbolisme et interprétation*, Éditions du Seuil, 165 p.
- VIRILIO, Paul (1989), *Esthétique de la disparition*, Galilée, 126 p.

CATALOGUES

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

RICHARDS, Peter (1999), « *L'événement... et le résiduel* », Magasine *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 (2006), *Trace : Installaction Artspace Cardiff 00-05*, Seren Books, 96 p.