

L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI

COMMUNICATION ACCOMPAGNANT L'ŒUVRE PRÉSENTÉE À  
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI  
COMME EXIGENCE PARTIELLE DE LA  
MAÎTRISE EN ARTS PLASTIQUES

PAR

JULIE BACON

LA PERFORMANCE-INSTALLATION ET  
LES RELATIONS D'ACTE-ARCHIVAGE

SEPTEMBRE 2001



### **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.

## RÉSUMÉ

Dans ma démarche de performance-installation, mon sujet explore le rapport entre l'acte et l'archivage par le moyen d'une pratique et d'une discussion théorique étroitement alignées, qui interroge certaines conditions du contexte social actuel.

Coulant dans la veine des recherches antérieures et actuelles de la performance et de l'installation qui explorent notamment un rapprochement de l'art à la vie, l'intention des quatre œuvres réalisées dans le cadre de cette recherche-pratique était de créer un sens de multiples valeurs de présence, en rendant plus immédiate la nature processuel du présent et de l'émergence de l'histoire.

Cette multiplicité, qualificative importante de ce que j'appelle l'acte-archivage, implique un détournement et un dépaysement des codes et des paramètres de certaines structures qui encadrent la vie quotidienne. En outre, elle interroge des systèmes de valeurs liés aux processus d'histoire et à la connaissance.

J'ai remis en cause les prémisses de la spécialisation et de la normalisation en considérant les limites de leurs perspectives en fonction de la séparation, de la dualité ainsi que de la hiérarchie qui les marquent. Cette considération est présentée en termes d'une critique de l'orthodoxie et du canon.

À partir de cette critique, j'élabore une terminologie pertinente à la méthodologie du sujet, marquée par la simultanéité des registres et des perspectives parfois opposés et par une matrice créatrice - une partition-trajectoire - qui intervient dans les schémas des phénomènes quotidiens.

Étant donné que la question d'acte-archivage dans cette praxis interdisciplinaire consiste à explorer la situation du corps - individuellement et collectivement - l'assomption d'un art contextuel est ici primordiale. Donc, en plus du discours artistique et philosophique il y a une quantité significative de discours sociologique, de même que politique et économique.

Ce discours introduit la description des œuvres qui voudraient agir sur les conditions de distanciation et de séparation, que je nomme des décalages. Trois performances-installations expérimentent la création de l'espace actif-archival par moyen de l'actualisation et du déplacement de données et de phénomènes. Deux particularités émergent : la création d'une collection en action, que je nomme la masse-critique, dans une œuvre qui a une durée prolongée.

Une dernière œuvre fait converger les considérations artistiques et sociales par sa réalisation d'une collection qui interroge des stratégies d'archivage scientifique et commercial. Ce travail donne sur l'articulation future d'une épistémologie en lien étroit avec la prémisse anarchique de cette démarche.

## AVANT-PROPOS

En tant qu'artiste avec une recherche-pratique interdisciplinaire de performance, j'expérimente depuis plusieurs années la mise en action du corps et de ses relations vis-à-vis des conditions de vie actuelles. Cet œuvre continue ce travail en explorant comment la performance-installation peut animer une matrice de multiples valeurs de présence, c'est-à-dire des relations d'acte-archivage. Ces valeurs portent la critique de la prémisse sociale des mécanismes de normalisation et de spécialisation.

Afin de faire cette étude, je me suis déplacée en questionnant le vocabulaire qu'on érige, et de tout ce qui peut devenir trop connu. Pour leur collaboration dans ce projet nomade, je remercie : Roddy Hunter, pour son appui du voyage, sa vision, et son rôle de consultant; des ami(e)s et des artistes que j'ai rencontré(e)s à travers le Québec et ailleurs; surtout Robert Girard pour son soutien continu et son aide dans tout aspect du projet.

Je remercie également: Robert Loiselle, consultant, Richard Martel et Denys Tremblay, membres du jury, Michael LaChance , mon co-directeur, et Paul Lussier, mon directeur de recherche, pour sa collaboration.

## TABLE DES MATIÈRES

	Page
RÉSUMÉ	3
AVANTPROPOS	4
TABLE DES MATIÈRES	5
LISTE DES FIGURES	8
INTRODUCTION	9
CHAPITRE I :	
DE LA SPÉCIALISATION À UN LANGAGE	
D'ESPACE ET D'ACTION	16
1.1 Introduction	17
La problématique initiale : la spécialisation	18
1.2 Réduction et séparation : le sujet versus l'objet	18
1.3 Une échelle linéaire et binaire : l'orthodoxie et le canon	20
La dynamique de simultanéité :	
vers une phénoménologie de conditions	23
2.1 Rupture de réflexivité	23
2.2 L'ouverture aux multiples valeurs de présence	25
2.3 La performance-installation	26
2.3.1 Acte-archivage : partition-trajectoire	28
2.3.2 Actualisation et déplacement : le liminal et la donnée	31
2.3.3 Indexation-circulation	34
2.3.4 La masse-critique	36
2.3.5 Résumé : le mouvement matrice	38
2.4 Conclusion	40

## **CHAPITRE II :**

<b>DE LA NORMALISATION À LA CRÉATION DE L'ESPACE ACTIF-ARCHIVAL</b>	<b>42</b>
3.1 Introduction	43
<b>La suite de la problématique : la normalisation</b>	<b>44</b>
3.2 La médiation : de l'objet à l'information	44
3.3 Le décalage global	45
<b>La création de l'espace actif-archival</b>	<b>49</b>
4.1 Regroupement des termes	49
4.2 L'œuvre : Le centre culturel de Iasi en Roumanie	51
<b>Figures 1-4</b>	<b>53</b>
4.3 L'œuvre : Le Lieu, centre en art actuel à Québec	57
<b>Figures 5-7</b>	<b>61</b>
4.4 L'œuvre : Le pont Sainte-Anne, Chicoutimi, Québec	63
<b>Figures 8-10</b>	<b>66</b>
<b>Figures 11-12</b>	<b>70</b>
4.5 Résumé des termes distincts	71
4.6 Conclusion	73

### **CHAPITRE III :**

#### **DE LA PROBLÉMATIQUE GLOBALE À LA CULMINATION D'UNE ŒUVRE 76**

##### **5.1 Introduction 77**

##### **Les bases de données 78**

##### **5.2 L'Archivage commercial : le corps comme consommateur 78**

##### **5.3 L'Archivage scientifique : la consommation du corps 80**

#### **L'œuvre : Citoyen(nne)X-Consommateur(trice) MM I 84**

##### **6.1 La matrice préparatoire : la collection 84**

##### **6.2 Les conditions de présentation : la partition-trajectoire 87**

##### **Figures 13-16 88**

##### **6.3 Indexation-circulation : la masse-critique de l'espace actif-archival 89**

##### **Figures 17-18 93**

##### **6.4 Conclusion 96**

#### **CONCLUSION 99**

#### **BIBLIOGRAPHIE 106**

#### **ANNEXE I : Glossaire 109**

#### **ANNEXE II : Cartes Postales 111**

## LISTE DES FIGURES

	Page
<b>Figs. 1-4</b>	
<i>"Decalaj, decalage"</i> , performance-installation, Centre culturel de la France, "Periferic 4 festival", Iasi, Roumanie	
1-2 Vues de l'œuvre sur le balcon	53
3-4 Vues de l'œuvre dans le grenier	53
 <b>Figs. 5-7</b>	
<i>"Encre brisée, encre vivante"</i> , performance-installation, Le Lieu, Québec, Québec	
5 Détail d'une des feuilles de plexiglas	61
6 Vue de l'intervention sur le plexiglas	61
7 Vue de l'action de couler de l'encre sur la langue	61
 <b>Figs. 8-12</b>	
<i>"Hauteur Libre"</i> , performance-installation, Le pont Sainte Anne, "Quand la rivière nous titille" organisé par Espace Virtuel, Chicoutimi, Québec	
8 Vue des objets suspendus à un fil dans la structure du pont	66
9 Détail du fil d'objets.	66
10 Vue d'un des grands objets accrochés aux poutres du pont	66
11 Vue de l'inauguration du pont	70
12 Vue de l'action avec le coffre-aux-trésors (l'archive portable) contenant une série de cartes postales	70
 <b>Figs. 13-18</b>	
<i>"Citoyen[ne] X Consommateur(trice) MMI"</i> , performance-installation Espace Virtuel, Chicoutimi, Québec	
13 Vue des trois réfrigérateurs.	88
14 Détail de l'artiste avec un stéréomicroscope	88
15 Vue d'un réfrigérateur et d'une projection de texte	88
16 Détail des plats de Petri	88
17 Vue de l'artiste dans une projection de texte	93
18 Vue d'une insecte sur une tablette	93



## INTRODUCTION

J'écris ce texte en 2001, la première année d'un autre millénaire. Le phantasme que fût la crise du "Bogue de l'an 2000" est passé. La crise ne s'est pas, apparemment, matérialisée et les ordinateurs fonctionnent toujours, ce texte en serait la preuve. Dans une époque où les conditions économiques et de la production culturelle diffèrent énormément de celles du tournant du vingtième siècle, on a vécu une transition porteuse d'angoisse, tout comme la fin du siècle, il y a cent ans. Néanmoins, les phénomènes ne sont pas tout à fait comparables. Cette fois, on aurait dit que la fièvre populaire qui précédait la crise n'était pas vraiment fondée sur une vraie méfiance de désastre. Que cette fièvre était plutôt issue d'une intrigue semblable au complot dans un film. Ce niveau d'intrigue laisse entendre qu'il s'agit pour le témoin que d'éteindre la télévision ou de sortir du cinéma si l'histoire ne nous plaît pas.

Ce petit constat indique comment le siècle a inculqué des valeurs de consommation - bien sûr il s'agit d'enjeux politiques et économiques précis - jusqu'au point où l'on pense que si l'on n'aime pas quelque chose on peut toujours acheter autre chose, une autre vie, une autre histoire. On fuit, mais curieusement par une certaine façon de se regarder. La crise comme anticipée n'a pas eu lieu. Tout comme le phénomène de prison existe afin de "conceal the fact that it is the social in its entirety, in its banal omnipresence,

which is carceral"<sup>1</sup>, la crise promise dans les publicités - éjaculées un peu partout dans les actualités, les écoles, les revues pornographiques etc. - était un divertissement du marasme qui affecte le monde. Dans un climat de distraction, il y a davantage catégories de connaissance et de production de biens culturels. Cependant, le poids de cette culture semble parfois désarmé, impuissant à faire certains manœuvres dans le corps social amaigri, voire boulimique.

L'arrivée de l'époque moderne et du vingtième siècle a suscité une manifestation du sens apocalyptique tendanciel qui fait partie de la condition humaine. Sous l'optique sophistiquée, et surtout médiatique, de l'ère séculaire actuel, cette méfiance de l'imminence d'une apocalypse peut sembler presque naïve, bien que des territoires importants de la planète vivent une réalité qui n'en est pas si loin<sup>2</sup>. On peut toujours, mais à peine, se permettre, nous dans l'Ouest, d'être ébloui de l'intelligence capitaliste, de l'information hi-téch, ou du graphisme des actualités 'prêtes à manger'. En prenant tant de choses pour acquis, on expédie la nuance, que les conditions de novation ne veulent pas dire amélioration. Le village global est un concept néo-libérale très matraqué. Cependant, contrairement aux connotations que le terme puisse avoir, sa réalité est ancrée dans la division et la distance des autres.

---

<sup>1</sup> Jean Baudrillard, *Simulations*, p.25 (Trad.: "dissimuler le fait que c'est le social, dans sa totalité et son omniprésence banale, qui est carceral"). Note: Dans ce texte, toutes les citations ont été traduites de l'anglais par l'auteur.

<sup>2</sup> Pour une discussion de ce sujet voir Naomi Klein, *No Logo*.

Ce clin d'œil sur le contexte actuel indique le fait qu'une discussion de questions socio-économiques importe au développement de ce sujet. Ma démarche en performance, et l'expérimentation dont il est question, émerge de mon exploration récente en performance-installation et aspire, avant tout, à la création comme ouverture tissée dans le processus de la réalité sociale.

Les rapports entre la performance et l'installation sont bien connus. En ce qui concerne l'installation, "l'architecture et l'art de la performance peuvent être considérés comme ses origines"<sup>3</sup>. Depuis une trentaine d'années, les artistes développent ces deux pratiques dans diverses directions. Ce sont des façons de faire et d'organiser l'espace qui tendent, dans la préparation et la présentation, vers l'expérience interdisciplinaire. Il s'agit de l'animation de la recherche et de la pratique du corps dans les conditions de l'espace : par le chevauchement des processus gestuels, plastiques et poétiques et par l'émergence des relations contextuelles de nature politique, philosophique etc..

La dynamique de performance et d'installation qui importe à ce sujet est celle qui agit sur les sphères du quotidien. Ma démarche se rapporte à certaines approches artistiques qui consistent en une expérimentation des valeurs du corps dans l'espace. Parmi ces approches on trouve l'image politisée du corps associée à l'art corporel, l'interpénétration d'espace physique et mental qu'on identifie à la poésie visuelle, la critique dans l'installation des critères à la base

---

<sup>3</sup> Nicolas de Oliveira. *Installations : l'art en situation*. p.7.

des modèles culturels de collection, ainsi que les rapports entre la performance et l'installation dans la manœuvre. Ces influences servent d'indications. Je ne referai pas une histoire de la performance et de l'installation mais j'indiquerai, au fur et à mesure que ce texte l'invite, des comparaisons et des contrastes.

Clarifions tout de suite que la formulation de mon sujet de recherche ne propose pas que l'on sépare la performance en termes d'acte et l'installation en termes d'archivage, mais qu'une résonance même du sujet se trouve dans cette intention de ne pas séparer les phénomènes. Je suggère qu'en s'appuyant sur l'interdisciplinarité et le quotidien, que l'on puisse rencontrer le corps et l'espace de l'acte et de l'archivage par la trajectoire de positionnements, d'agencements et de matériaux que certains procédés de recherche et mécanismes culturels ont tendance à séparer, exclure, ou distancier.

Le terme archivage est large, donc cette hypothèse émerge particulièrement d'une critique des paramètres de présence évoqués par certaines orthodoxies de production et par des forces qui affectent la culture pour déterminer les conditions de consommation. Je propose que ces paramètres sous-tendent la séparation et la distance pour émerger en canons, marqués par une compréhension binaire de matériel et d'action. Donc, j'offre une création, à travers différents procédés, qui permettent d'actualiser et de déplacer ce qu'on considère comme étant une collection, ainsi que le corps, en lien avec la

composition dynamique du quotidien. Cette création ouvre des relations entre les conditions de vie et un sens d'historicisation sur d'autres termes que ceux des canons de spécialisation et de normalisation.

À l'égard de cette ouverture et des paramètres de l'exploration, cet œuvre ne vise pas à remplacer les canons de spécialisation, bien que la critique de la normalisation soit plus tranchante. Je propose l'existence d'une approche aux phénomènes de la vie qui est pertinente à la manifestation de relations non-binaires et celle-ci sur une échelle individuelle et collective.

Pour résumer, je propose une pratique de performance-installation qui est, de façon de plus en plus importante, non-divisible. Elle présente des dynamiques de simultanéité et des relations du corps en situation où l'on peut remarquer de multiples valeurs de présence. Ce travail situe une attitude interdisciplinaire, d'où le potentiel d'une épistémologie propre à cette praxis artistique.

Cette étude ne tente pas d'explorer des phénomènes de façon compréhensive. Il indique une méthodologie pour tisser des relations dans l'espace et l'action ayant pour sens l'acte-archivage. Cette étude n'est pas surtout une comparaison entre ma démarche et d'autres pratiques artistiques spécifiques. J'articule ici plutôt l'**approche de la praxis** que j'ai employée.

L'approche consistait à développer un discours critique sur la problématique d'orthodoxie et de canon, en termes de mécanismes de spécialisation dans la production artistique et dans la connaissance disciplinaire. J'ai également considéré cette problématique en fonction des effets de médiation d'où émerge une normalisation de culture en lien avec les conditions politiques et économiques de l'époque. J'ai touché particulièrement des sources philosophiques et artistiques pour articuler des contrastes et des affinités avec les dynamiques de la recherche-pratique du sujet. Cette approche visait l'articulation d'une terminologie comme outil de ma méthodologie d'espace et d'action.

Le plan de recherche consistait également à la préparation et à la réalisation de trois œuvres exploratoires présentées dans des contextes publics et professionnels à Iasi en Roumanie, dans la ville de Québec et à Chicoutimi au Québec. La question du discours critique était implicite dans ces créations qui expérimentaient divers approches : à la performance-installation ; au traitement de la collection ; à l'acte-archivage dans des espaces et des conditions différents. Ces projets se sont réalisés dans un mode de vie artistique marqué par l'implication, notamment dans les centres d'artistes autogérés.

Une période d'évaluation a précisé les termes et les procédés de cette méthodologie de performance-installation en acte-archivage. Elle a donné lieu à la création d'une œuvre finale dont les préoccupations rejoignent la

critique de la problématique globale de spécialisation et de normalisation à travers une considération particulière des conditions de consommation.

Ce plan véhicule la création principale du sujet, celle de la recherche-pratique<sup>4</sup> des espaces actifs-archivals. Ils visent à être substantiels, critiques et ouverts, et à occuper, de façon temporaire, les conditions de décalage qui marquent notre temps.

---

<sup>4</sup> Pour un résumé de ma terminologie, voir ANNEXE I. Glossaire.

## CHAPITRE I

### DE LA SPÉCIALISATION À UN LANGAGE D'ESPACE ET D'ACTION

“...either knowledge is certain but then it only concerns the ideas constructed by our mind, or it concerns the facts of the actual world and it lacks certainty.”

Jan Swidzinski<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Jan Swidzinski discute de D.Hume, *Quotations on contextual art*, p. 17 (Trad.: “ [...] soit la connaissance est certaine et elle ne concerne que les idées qu'on construit, ou elle concerne les faits du monde actuel et elle manque de certitude”).



## 1.1 Introduction

Lorsque l'on applique certains procédés de recherche et de création, quels rapports de force projettent-ils en fonction des axes engagés? Quel accent la représentation ou le résidu établissent-ils vis-à-vis des conditions de vie?

J'aborderai ces questions dans le survol initial de la problématique de spécialisation effectuée par l'approche orthodoxe et canonique de la Science, de l'art universel jusqu'à l'art conceptuel. J'emploierai des références aux discours philosophiques et artistiques pour situer la critique et afin de répondre à la question qui suit : Comment peut-on affirmer des façons de faire autrement qu'en partant des bases de séparation et de dualité?

Notamment, il s'agira plutôt ici d'affinités avec Antonin Artaud et John Cage. À partir de ces affinités, j'exposerai systématiquement une terminologie en termes d'une phénoménologie de conditions, marquée par l'usage du trait d'union pour lier des termes qui expliquent les dynamiques et la composition de ma recherche-pratique. Il en découlera un résumé de la nature matrice de l'œuvre où j'introduirai l'effet de décalage issu de la problématique initiale. Je conclurai en faisant une comparaison entre l'échelle de spécialisation et celle de la matrice de l'œuvre.

## La problématique initiale : la spécialisation

### 1.2 Réduction et séparation : le sujet versus l'objet

Le langage qu'on hérite nous dirige vers une certaine compréhension du monde. Ce fait n'inclut pas, par sa nature, tout ce qui est dynamique dans les états des choses<sup>2</sup> et qui ne tombe pas dans ses mécanismes de recherche ; la façon de rechercher délimite les possibilités des résultats. Le langage que véhicule un aspect de recherche ou de création (c'est-à-dire une discipline) détermine ses paramètres en spécialisant les buts de sa recherche.

Lorsqu'on fait une recherche, le procédé agit sur le phénomène - il le déplace - et si on ne le reconnaît pas et que l'on présume un système hermétique, on fige les rapports dans l'image de ses procédés *en dépit* du phénomène. La Science, par exemple, présume avoir un privilège objectif du décodage du sujet, ce qui dissimule un feed-back de subjectivité. En art, on retrouve cette idée dans la convention d'art qui sous-tend un privilège subjectif en face du décodage de l'objet, ce qui dissimule un feed-back d'objectivité des codes esthétiques, formels, etc.

Dans le cas de ces produits, il n'y a pas de proposition intégrale de flux, de circulation entre le positionnement du sujet et de l'objet : "Objectivisation as

---

<sup>2</sup> Selon mon usage. "l'expression des conditions multiples du processus de la réalité dans l'espace social et physique". ANNEXE I. Glossaire.

it occurs in science means skeletonising the subject as the object under test”<sup>3</sup>.

On peut affirmer également que certains axes de représentation, liés à la production d'objets en art, dépendent de la séparation du “subject which acts (that which is subjective) from that which becomes the objective result of action”<sup>4</sup>.

Les procédés de réduction et de séparation qui sont tendanciels lorsqu'on cible un fait ou un produit situent le besoin d'établir des paramètres stables au-dessus des phénomènes et des conditions qui peuvent émerger si le mouvement du système est plus ouvert et l'espace fluctuant. Les possibilités de cet espace de mouvement incertain sont considérées comme négligeables, ou bien tout simplement non-dites. Cela invoque une base particulière d'authenticité d'où la valeur rationnelle, esthétique ou autre peut être confirmer par son développement et sa sophistication des grandes lignes du système.

La vision attachée à ces procédés, et par conséquent aux résultats et aux réponses auxquelles ils s'attendent, nous réfère initialement au monde de dialectique qu'annonça Hegel. C'est un monde d'opposition où : “on découvre dans la conscience elle-même une fondamentale hostilité à l'égard

---

<sup>3</sup> Jan Swidzinski, *op. cit.*, p.13 (Trad.: “L'objectivisation, comme elle s'effectue en Science, exige que le sujet est transformé en squelette, comme l'objet examiné”).

<sup>4</sup> *Loc. cit.*, (Trad.: “la séparation 'du sujet qui agit (ce qui est subjectif) de ce qui va devenir le résultat objectif de l'action”).

de tout autre conscience; le sujet ne se pose qu'en s'opposant : il prétend s'affirmer comme l'essentiel et constituer l'autre en inessentiel, en objet"<sup>5</sup>.

Pour sa part, Lévi-Strauss a remarqué que : "Le passage de l'état de Nature à l'état de Culture se définit par l'aptitude de la part de l'homme à penser les relations biologiques sous la forme de systèmes d'oppositions : la dualité, l'alternance, l'opposition et la symétrie..."<sup>6</sup>.

### 1.3 Une échelle linéaire et binaire : l'orthodoxie et le canon

On peut discuter de cet encadrement de présence en termes d'orthodoxie<sup>7</sup> et parler de sa conséquence - l'émergence de son histoire - en termes de canon<sup>8</sup>. L'échelle que proposent l'orthodoxie et le canon projette des rapports de force qui créent des séparations entre le comportement de l'humain, celui des objets, du lieu, de l'architecture et de la géographie etc. Il situe le corps, le matériel et les aspects de l'espace dans un ordre temporel qui accentue la division (active/passive), dans un ordre structural qui accentue la hiérarchie (haut / bas) ainsi que le centre (intérieur / extérieur). Il y a une articulation de formes taxonomiques et topographiques, d'où par une étymologie

---

<sup>5</sup> Hegel discuté par Simone de Beauvoir. *Le deuxième sexe Volume I*, p.18.

<sup>6</sup> Lévi-Strauss discuté par Simone de Beauvoir. *ibid.*, p.17.

<sup>7</sup> Selon mon usage. "une approche conforme qui présume l'authenticité". ANNEXE I, Glossaire.

<sup>8</sup> Selon mon usage. "un corpus de principes ou une collection d'œuvres qui en émergent". ANNEXE I, Glossaire.

détournée, on arrive à une situation de torpeur. Le postulat de séparation devient une instruction, projetant l'expérience du calque.

Cette projection s'effectue par des mécanismes de représentation basés sur des oppositions où il y a une distance fondamentale entre : la connaissance et l'expérience; la pensée et l'action; l'épistémologie spécialisée et le quotidien; le geste et le produit; l'acte et les archives; l'art et la vie. L'effet d'agencement spécialisé sur les conditions de vie est tel que le mouvement des états des choses est limité aux termes des fonctions et des buts d'une partie de la dialectique et par les intérêts du système<sup>9</sup> qui l'applique.

Revenons au point de départ, ces procédés de recherche et les résultats engendrent une réflexivité qui prend la conscience elle-même comme objet. On reconnaît la fixité de tels axes à travers l'art universel. Mais s'il y a éloignement de ces axes en art pour explorer l'instrumentalité de ses propres concepts, comme on le remarque dans la transition de l'art universel jusqu'à la relativité de l'art conceptuel, les procédés ne se réfèrent qu'à la réalité de leur structure interne : "In our practical activities we create objects

---

<sup>9</sup> "Mode d'organisation ou ensemble de méthodes, de procédés destinés à produire un résultat", *Petit Larousse illustré*, p. 980.

with a given meaning (concepts). This is how conventional art works. In our cognitive activities we create meanings (concepts) possessing given objects. This is how conceptual art works. Both of these operations have a feedback relation. ”<sup>10</sup>

Le problème que porte les procédés de ces orthodoxies est évidemment le même que celui qui est représenté et qui émerge dans ses parcours. L’accumulation des valeurs de présence effectuée par l’acte de recherche est réciproque à ceux des archives canoniques. Ainsi, l’instruction de ce qui est “dehors”, (négligeable ou non-dit initialement), a tendance à rester et à “progresser” comme tel au fur et à mesure que le canon s’avance. La raison d’être des modèles de spécialisation n’est pas de remettre en cause ses principes de base, mais de chercher à les raffiner et à les justifier. Si le système conceptualise, l’intérêt artistique est défini en termes de ce qu’on peut *dire* de la création.

À la suite, il y a un autre feed-back lorsque le canon projette à nouveau la définition des termes de recherches futures. On ne peut pas nécessairement estimer le canon en termes de son intention d’effectuer des mouvements dans le tissu social. Il peut atteindre sa propre vitesse terminale vis-à-vis de son atmosphère. Pour faire une analogie, les procédés d’observation et

---

<sup>10</sup> Jan Swidzinski. *op. cit.*, p.30 (Trad.: “Dans nos activités pratiques on crée des objets qui ont un sens donné (des concepts). Cela explique le fonctionnement de l’art conventionnel. Dans nos activités cognitives, on crée des sens (des concepts) qui possèdent un objet donné. Cela explique le fonctionnement de l’art conceptuel. Les deux opérations ont un rapport de feed-back”).

d'indexation qui passent par un système qui isole le regard / fait (la connaissance classique), ou le regard / objet / signe (l'art conventionnel), ou encore le regard / l'objet / l'idée (l'art conceptuel), traduisent le remplissage du musée et une fixation de la culture dans un rapport de cause et d'effet. Ils proposent une distillation où les résidus sont une préparation stable de certains états dans les conditions fluides de la vie, qui a comme conséquence de toujours avancer des facettes de vie corollaires à l'apparence et l'apparat de leur système de représentation.

## **La simultanéité : vers une phénoménologie de conditions**

### **2.1 Rupture de réflexivité**

Ayant introduit des angles importants de la problématique, passons à la question motrice. Comment peut-on affirmer des façons de faire autrement qu'en partant des bases de séparation et de dualité? C'est l'observation des réflexivités<sup>11</sup> en Art qui a incité le dramaturge Antonin Artaud à parler de

---

<sup>11</sup> Selon mon usage, la 'prise de la conscience elle-même comme objet, dont le produit se réfère aux termes du domaine de sa production'. ANNEXE I. Glossaire.

“briser le langage pour toucher la vie”.<sup>12</sup> Il constatait que la réflexivité était un des miroirs qui s'imposait entre le théâtre et la vie. Comme l'idée de tenir un miroir devant le monde manque de critique, il voulait le casser pour arriver à un théâtre plus immédiat, sous la rubrique de son théâtre de cruauté. Cette exigence de rendre plus immédiat l'espace qu'on occupe, là où il y a une rencontre avec des phénomènes de vie, indique un paradigme instable plutôt que la prédominance des axiomes. Il est instable de façon positive, c'est-à-dire qu'il met en action des apparences, qu'il s'agit de comportements artistiques ou quotidiens.

Cette vision importe au sujet, dans le sens qu'il présente la possibilité d'un espace, fait de phénomènes de vie qui émergent d'une réflexivité brisée. Dans ma démarche, cette assertion s'affirme en relation avec des matériaux, des gestes et des comportements qui sont quotidiens - qui ont lieu - bien qu'on en fasse abstraction. À côté de ce qui est représenté dans le langage et de la codification du monde dans les signes d'art, il y a la présence qui est déjà là, qui percute discrètement ou non.

---

<sup>12</sup> Antonin Artaud. *Le Théâtre et son double*. p.17.



## 2.2 L'ouverture aux multiples valeurs de présence

C'est une situation de mise en percussion, ou d'arrangement en performance-installation, qu'on peut associer à l'expérimentation du concept de silence dans l'œuvre 4'33 de John Cage. Cette œuvre "concerne un ou plusieurs musiciens qui ne produisent pas de sons."<sup>13</sup> Pendant qu'il(s) ne joue(nt) pas les instruments devant eux, ceux qui sont reconnus comme étant musicales, on entend tous les bruits du mouvement des corps et du bâtiment, les respirations des gens ou les vibrations de système de chauffage par exemple.<sup>14</sup> On réalise que le concept de silence exprime plutôt une sélection de présence qu'une absence de son. Le questionnement de la nature de silence interroge la valorisation, dans la discipline de la musique, des bruits et de l'environnement sonore. Il suggère que le paysage musical est plus ouvert que l'espace disciplinaire.

La méthodologie de Cage est significative à l'égard de mon travail. Elle indique la nature problématique du contrôle de l'espace qu'exerce l'approche disciplinaire et l'importance de la partition ainsi que de l'ouverture aux phénomènes dans l'arrangement de l'œuvre. Au lieu d'une présence signifiant l'exclusion ou la séparation de l'autre, on peut animer le comportement de plusieurs valeurs de présence en même temps en

---

<sup>13</sup> John Cage, *Pour les oiseaux*, p.210.

<sup>14</sup> La description relève de la présentation que j'ai vue de cette œuvre, à Tramway, Glasgow, Écosse en 1993.

regardant vers l'interdisciplinarité et une sensibilité aux phénomènes qui reconnaît la manifestation propre à une situation au-delà de sa codification.

### 2.3 La performance-installation

Donc, la recherche-pratique interdisciplinaire que je propose constitue une ouverture du geste de recherche et de l'environnement de production à l'égard de la problématique initiale d'orthodoxie et de canon. La façon de procéder consiste en un déclenchement *de l'acte dans l'espace et de l'espace de l'acte*. Les termes particuliers de cette démarche sont ceux de *la considération des multiples valeurs de présence, dans les conditions de vie, d'où émerge un sens du processus d'histoire*.

La performance-installation<sup>15</sup> est une approche qui est, d'abord, propice à une telle recherche. Elle anime la composition dynamique du quotidien en accentuant *le mouvement processuel*. Il s'agit d'une situation où le geste anime les matériaux en lien avec les conditions d'espace et le contexte social en même temps que les conditions des matériaux et du contexte exerce des influences sur le mouvement du corps et de ses gestes. On peut saisir leur interpénétration comme *une matrice<sup>16</sup> de relations*, un terme que je

---

<sup>15</sup> Voir ANNEXE I, Glossaire.

<sup>16</sup> Voir ANNEXE I, Glossaire.

développerai plus loin dans le texte. L'expression de l'animation de *la matrice relationnelle du quotidien en art* est ce que j'appelle 'le corps en situation'.<sup>17</sup>

Puisque l'œuvre est une situation, le spectateur n'est pas positionné à l'extérieur de sa matrice, mais il est impliqué dans son champ. Son mouvement contribue au tissage des valeurs de simultanéité entre les éléments de l'œuvre. Mais, étant donné que la vision de l'œuvre d'art comme produit ne prédomine pas ici, quelles sont les approches qui me permettent d'élaborer des états des choses en mouvement en art? Pour répondre à cette question, j'estime qu'il serait avantageux d'articuler davantage une terminologie propre à la performance-installation et qui conviendrait particulièrement aux relations d'acte-archivage.

---

<sup>17</sup> Voir ANNEXE I. Glossaire.

### 2.3.1 Acte-archivage : partition-trajectoire

Ma recherche-pratique engage une phénoménologie de conditions.<sup>18</sup> Cette méthodologie avance de telle sorte qu'il n'y a pas de distinction stable entre un intérieur et un extérieur et que les choses peuvent posséder les qualités des deux. Elle situe l'acte-archivage d'une manière comparable à la façon dont l'artiste et le théoricien d'art contextuel, Jan Swidzinski, parle de l'art en général: "a social act performed within the process of reality."<sup>19</sup> L'acte n'est pas obligé de se passer dans un espace et l'archivage dans un autre et la dynamique de simultanéité dans l'œuvre défait des catégories d'autorité de l'espace. Les conditions dans l'œuvre s'orientent vers plusieurs aspects du contexte culturel, politique, économique...

Pour développer le rapport interdisciplinaire entre l'espace et l'acte déjà indiqué, on peut dire que les liens d'acte-archivage<sup>20</sup> s'expriment comme *les relations entre l'ordre et le mouvement de l'acte dans l'espace de l'archivage, et de l'archivage de l'espace par l'acte.*

Cette approche phénoménologique s'associe à la discussion du corps que fait Maurice Merleau-Ponty et sa "emphatic critique of vision-oriented theories

---

<sup>18</sup> Voir ANNEXE I. Glossaire.

<sup>19</sup> Jan Swidzinski, *op.cit.*, p.13 (Trad.: 'un acte social performé dans le processus de réalité. Il est subjectif et objectif en même temps').

<sup>20</sup> Voir ANNEXE I. Glossaire.

that polarize subject/object relations.”<sup>21</sup> Il s'agit d'une critique de la base cartésienne de production, telle que je l'ai amorcée dans l'analyse des axes d'orthodoxie et de canon.

Il a également dit “it is clear that it is in action that the spatiality of our body is brought into being”.<sup>22</sup> Si l'action nous donne un sens du corps présent, je propose que c'est dans l'espace d'acte-archivage qu'on peut situer le corps présent en relation avec les processus d'histoire : historicisation. Donc il y a une spatialité faite de multiples valeurs de présence<sup>23</sup>. Il n'existe pas de nécessité, comme dans le rapport d'orthodoxie et de canon décrit, de diviser le corps en situation. La conscience n'est pas prise “pour” ou “dans” l'objet: “Le monde, le réel, ce n'est pas un objet. C'est un processus.”<sup>24</sup> Ici, la réflexivité est brisée.

Cette façon d'articuler les états des choses nous conduit au constat de *la partition-trajectoire*<sup>25</sup> de l'œuvre, qui est la composition dynamique particulière de la matrice relationnelle d'acte-archivage. Elle développe l'outil de la partition présent dans le travail de Cage. Dans ce cas, l'œuvre possède une structure, mais elle se fait avec l'interpénétration des phénomènes qui se manifestent eux-mêmes par le principe d'organisation ouverte.

---

<sup>21</sup> Amelia Jones discute de Merleau-Ponty. *Body Art Performing the Subject*, p.40 (Trad.: 'sa critique emphatique des théories orientées sur la vision [vision-oriented] qui polarisent les relations du sujet/objet').

<sup>22</sup> Merleau-Ponty cité par Amelia Jones. *op.cit.*, p.156. (Trad.: 'il est clair que c'est dans l'action que le 'spatialité' de notre corps émerge son existence').

<sup>23</sup> Voir ANNEXE I. Glossaire.

<sup>24</sup> John Cage. *op.cit.* p. 75.

<sup>25</sup> Voir ANNEXE I. Glossaire.

Jan Swidzinski a dit : "The language, or the media I use, determine my world; but there exists another world which determines my language."<sup>26</sup>

Selon mon approche phénoménologique, cet 'autre monde' se voit non seulement dans l'animation de la simultanéité des relations entre les corps dans l'espace qui sont en lien avec des forces contextuelles, mais aussi dans la reconnaissance de l'agencement de l'espace physique et matériel sur nous. Comme Spinoza l'a affirmé : "...des corps peuvent tout aussi bien affecter qu'être affectés."<sup>27</sup>

Dans ce sens, la phénoménologie de conditions diffère de certaines approches que Merleau-Ponty a articulées initialement dans son travail. Tandis qu'il parlait de la dynamique de simultanéité dans les relations entre les corps comme un "phenomenon of social nature", il a dit que "perceptual experience founds that of physical nature."<sup>28</sup> Selon lui, le monde matériel est séparé de nous, nos sens lui donnent son existence. Dans ma recherche-pratique, le corps en situation exprime non seulement la recherche des relations simultanées de sujet-objet, mais aussi une matrice où il y a un agencement simultané des phénomènes de nature sociale et physique. La réflexivité est brisée davantage parce que l'existence n'est pas tout

---

<sup>26</sup> Jan Swidzinski, *op.cit.*, avant-propos. (Trad.: 'Les langages ou les médias que j'emploie déterminent mon monde; mais il existe un autre monde qui détermine mes langages).

<sup>27</sup> Armand Guilmette discute de Spinoza, *Gilles Deleuze et la modernité*, p.15.

<sup>28</sup> Amelia Jones discute de Merleau-Ponty, *op.cit.*, p.40.

simplement qualifiée par la grille de la perception humaine, mais la nature physique de l'œuvre agit sur la perception, créant des relations sociales-physiques qui sont non-divisibles.<sup>29</sup>

### 2.3.2 Actualisation et déplacement : le liminal et la donnée.

Les procédés clés qui effectuent la partition-trajectoire d'acte-archivage se résument par les verbes actualiser et déplacer. La méthodologie diffère de celle de l'application des séparations puisque les procédés opèrent sur des prémisses autres que les buts de la spécialisation. Ayant fait un survol de la dynamique corporelle, spatiale et matérielle de l'œuvre, il s'agit de résumer la nature des phénomènes animés par rapport aux conditions de l'orthodoxie et du canon.

L'actualisation et le déplacement qui animent l'acte-archivage créent des rapports de force et de matériel qui sont "en dehors" des modalités orthodoxes et canoniques de représenter le corps et l'espace, associées à la problématique déjà décrite. Donc, le dehors serait ce registre du quotidien qui est inféré par son absence dans l'optique d'une certaine grammaire des faits, et des enjeux de représentation dictés par l'esthétisme, le formalisme et

---

<sup>29</sup> C'est d'ailleurs ce que Merleau-Ponty a articulé plus tard, comme l'explique Amelia Jones: "[...] we are both subject and object simultaneously and our flesh merges with the flesh that is the world", *op.cit.*, p.41.

le conceptualisme (chaque affirmation de la présence d'un code présume l'absence d'une autre dynamique). Il s'agit de ces choses qui sont "négligeables, ou non-dites", situées de façons diverses comme étant banales dans la lumière de l'optique de la spécialisation. J'actualise et je déplace ces phénomènes liminaux<sup>30</sup>, mais ici je n'entends pas qu'ils soient marginaux. Selon cette méthodologie, l'espace constitué par les chevauchements entre les conditions est plus grand et plus important que l'espace délimité par des zones spécialisées.

Je peux également actualiser et déplacer un geste ou un matériel qu'on associe à une orthodoxie de représentation ou un procédé de spécialisation, ce que j'appelle "une donnée".<sup>31</sup> Dans ce cas, on peut comparer l'actualisation et le déplacement au "détournement d'éléments esthétiques préfabriqués"<sup>32</sup> dans le sens que un changement s'effectue dans l'œuvre de l'apparence et / ou de l'application de quelque chose préexistante, par exemple une commodité.

Les procédés animent d'une façon simultanée, parce qu'il n'est pas seulement question de créer quelque chose qui n'était pas là avant, ou de changer quelque chose qui est là. Les phénomènes existent mais dans des degrés variables d'immédiateté. Il existe différentes valeurs de présence, ou pour dire autrement de présence-absence. Les phénomènes n'ont pas une nature

---

<sup>30</sup> Voir ANNEXE I. Glossaire.

<sup>31</sup> Voir ANNEXE I. Glossaire.

<sup>32</sup> Guy Debord. *Internationale Situationniste 1958-1966*, p.13.



matérielle ou dynamique, mais bien les deux, ce qui renforce la pertinence de la création de l'œuvre par la partition-trajectoire.

L'artiste initie un processus d'acte-archivage qui émerge des phénomènes corporels, matériels, et spatiaux dans une autre dynamique de collection.

L'animation de la collection se fait, dans la préparation et / ou la présentation, par l'engagement de la présence de l'artiste et des spectateurs dans l'espace.

Au lieu de la dynamique d'isolation et d'accumulation, le sens de collection émerge comme des valeurs de concomitance. L'ordre et le mouvement dérivent ensemble pour faire des relations.<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> L'usage du verbe dériver est apparenté à la nature de dérive comme "Mode de comportement expérimental lié aux conditions de la société urbaine". *ibid.*, p.13.

### 2.3.3 Indexation-circulation

La performance-installation en ces termes n'est pas seulement propice à une manifestation d'acte-archivage, mais sa nature processuelle invoque des valeurs de présences changeantes dans le temps et l'espace. Cet incident *du présent qui n'est pas opposé au passé* est l'expérience de mouvement dans l'œuvre et celle de *l'indexation-circulation*<sup>34</sup> *des présences, et de l'historicisation comme une valeur processuelle d'immédiat.*

Cette indexation-circulation exprime une simultanéité d'espace mental-physique qu'on peut comparer à la suggestion qu'a fait Artaud lorsqu'il affirme que peut exister une pensée-action où l'on peut "identifier nos actes à nos pensées."<sup>35</sup> Il y a effondrement de l'ordre du langage de représentation, pour atteindre l'interpénétration des phénomènes d'arrangement matériel dans l'espace de notre corps de pensée-action et la sorti de ce corps dans l'espace des gestes et des matériaux. Donc, c'est une méthodologie qui a des rapports avec la poésie visuelle.

D'ailleurs, on peut associer l'aspect de la dérive dans l'œuvre avec la manœuvre - cette façon de faire en performance proposée notamment par

---

<sup>34</sup> Voir ANNEXE I. Glossaire.

<sup>35</sup> Antonin Artaud. *op.cit.*, p.11.

des artistes québécois<sup>36</sup> - où le mouvement est en soi un procédé. Il y a une co-ordination des gestes et des matériaux installateurs pour créer des circuits qui pénètrent les paramètres de l'espace, que ce soient des frontières, ou d'autres codifications de zones. Il se passe une reconfiguration des normes comportementales et celle des bases d'échange. L'affinité générale consiste en un circuit d'immédiateté occupé par les corps.

Les termes de cette situation de partition-trajectoire a des résonances avec les conditions du corps tel que Spinoza en parle : "une Nature qui est elle-même un individu, variant d'une infinité de façons" ou bien "un corps [...] comporte toujours une infinité de particules, qui sont autant de moyens de communiquer." Ce sont "les rapports de mouvement et de repos, de vitesses et de lenteurs entre les particules qui définissent un corps, son individualité."<sup>37</sup> D'ailleurs on peut associer la prémisse de positionnements simultanés de sujet et objet parmi les éléments qu'on indexe et fait circuler à l'idée deleuzienne de multiplicité : "There is no unity to serve as a pivot in the object or to divide in the subject. There is not even the unity to abort in the object or 'return' in the subject."<sup>38</sup>

---

<sup>36</sup> Pour une discussion de la manœuvre voir Richard Martel Et al, *Manœuvres*, et Roger Chamberland Et al, *Première Biennale d'art actuel de Québec ; de la performance à la manœuvre*.

<sup>37</sup> Spinoza discuté par Armand Guilmette, *op. cit.*, p.15.

<sup>38</sup> Gilles Deleuze/Felix Guattari. *A Thousand Plateaus - Capitalism and Schizophrenia*, p.8.

Il ne s'agit ni des axes universels d'où l'on extrapole perpétuellement vers une finalité, ni de la relativité d'un cycle d'idées. La situation est relationnelle, proposant la partition-trajectoire qui tisse une matrice qui émerge du tissu social : "être en relation avec le dehors, c'est en même temps se connecter à des intensités, des états du vécu, de telle manière que quelque chose passe."<sup>39</sup> Cette méthodologie parle d'un passage des terrains disciplinaires et des codes sémantiques aux champs dynamiques de simultanéité. Il s'agit de directions et de dimensions, qui transforment la séparation et la dualité.

#### 2.3.4 La masse-critique

L'impacte de ces termes méthodologiques fait résonner des questions socio-politiques puisque j'interroge le contrôle de l'espace effectué par les forces d'orthodoxie et de canon. Je questionne leur façon : de situer la connaissance, d'organiser le temps, de structurer l'espace et nos rapports avec des objets et finalement de représenter les conditions corporelles. Je continuerai la discussion de la nature d'orthodoxie et de canon en lien avec les conditions actuelles médiatiques et économiques dans le Chapitre II, où je développerai davantage le concept de la partition-trajectoire.

La spécialisation traduit l'anatomie du quotidien en ses propres buts, c'est-à-dire les fonctions et les apparences de ses systèmes. La situation de leurs

---

<sup>39</sup> Armand Guilmette discute de Nietzsche. *op. cit.*, p.14.

procédés est absente tandis que la conclusion matérielle et la définition de structure s'imposent. La masse matérielle dans mon travail est porteuse des gestes de ma recherche-pratique. L'acte-archivage critique les conditions orthodoxes et canoniques qui figent les termes de la présence, ainsi que le procédé de la collection spécialisée qui fige l'histoire. Il accentue les relations à faire dans une situation où l'attention est dirigé vers des choses liminales mises en vigueur et des données re-configurées.

On peut parler d'une *masse-critique*<sup>40</sup> - la nature de collection dans l'œuvre - comme dans la réaction d'une circulation continue des charges qui occasionnent des moments où il y a simultanément intensité de matière phénoménologique et précipitation vers d'autres états. L'œuvre se veut éphémère, et donc la masse-critique d'acte-archivage est délivrée de l'anxiété des procédés et de la collection qui visent la spécialisation, la permanence, ou une vision autoritaire. Sa raison d'être n'est ni de garder, ni de maintenir mais de déclencher. La résonance de la masse-critique émerge au cours de la description des œuvres dans le Chapitre II.

---

<sup>40</sup> Voir ANNEXE I. Glossaire.

### 2.3.5 Résumé : le mouvement matrice

Reprenons la question de l'organisation matrice de l'œuvre. On peut dire que toute action se passe dans une matrice, l'action dans la vie et celle en art. Cependant, la vie quotidienne n'a pas *tendance* à se passer et à critiquer la base de son déroulement en même temps. Les règles de production et l'authenticité de la spécialisation sont des bases largement internalisées, grâce au système auto-légitimant décrit, donc les protagonistes de la culture ne sont pas les masses. Leur rôle normalisé de consommateur, un autre raison pour la passivité du quotidien, sera discuté en Chapitre II. L'action artistique peut, pour sa part, se passer en présentant le mouvement matrice, comme dans le cas de l'approche que je suggère. Puisque l'art n'est pas un produit mais une situation il s'agit de microcosme et macrocosme en même temps.

L'affirmation de cette opération constitue un changement des bases de la pensée sédentaire, à la construction issue de la pensée-action nomade. On voit que les termes de cette recherche-pratique ne sont pas, avant tout formels, esthétiques, ou conceptuels, bien qu'ils y agissent. À cet égard il y a une déterritorialisation<sup>41</sup> qui nous réfère à un paysage en mouvement.

---

<sup>41</sup> L'usage de ce terme est apparenté au sens que Deleuze l'attribue lorsqu'il parle d'une démarche qui s'amorce hors de "la loi, du contrat, de l'institution". Armand Guilmette, *op. cit.*, p.13.

Il importe à dire que l'exploration des conditions de ces phénomènes ne propose pas qu'il existe une vision authentique en Art, pas plus que je présume de l'authenticité de la vie quotidienne. L'œuvre ne présente pas autant des espaces véridiques que directionnels. La pertinence de cette approche se justifie lorsqu'on considère que : "reality changes much quicker than the signs with which civilisation marks it. We are entangled in canons which have lost the situations they directed."<sup>42</sup> On peut parler d'un effet de décalage<sup>43</sup> entre les conditions de vie et la réalité construite par des canons. Je considère que cet aspect important de la problématique est dû à un manque de valeur de concomitance dans les mécanismes orthodoxes et les résultats qu'ils créent. Si je propose construire un espace actif-archival sur les termes dessinés, cette construction constitue une ouverture de la suspension de l'espace de décalage. La construction de la matrice décrite est par sa nature même non pas un espace délimité mais une masse-critique qui indique, à travers l'engagement du corps visé, des relations à faire.

---

<sup>42</sup> Jan Swidzinski. *op. cit.*, p.26 (Trad.: "La réalité change plus vite que les signes avec lesquels la civilisation la marque. Nous sommes piégés dans des canons qui ont perdu les situations qu'ils dirigeaient").

<sup>43</sup> Voir ANNEXE I. Glossaire.

## 2.4 Conclusion

L'existence du décalage entre la spécialisation et une réalité sociale considérée comme processus indique deux considérations reliées : celle de mettre en mouvement les procédés orthodoxes d'inventoriage, le poids de la culture et la stabilité du produit ainsi que celle de ne pas opposer le processus d'histoire aux valeurs du présent. Dans cette démarche, l'échelle de l'œuvre n'est pas linéaire, il s'agit plutôt d'une matrice relationnelle et dimensionnel qui crée un espace qui a des propriétés physiques, mentales et sociales. Elle chemine non pas par des séparations mais par la simultanéité. Cette dynamique explique l'usage croissant du trait d'union.

Plus spécifiquement, l'acte-archivage dans la performance-installation passe par la forme d'une partition-trajectoire qui actualise et déplace des phénomènes de temps, d'espace, de corps, et de matériel. L'engagement de mouvements dans l'œuvre crée une situation du corps que l'on oriente par l'indexation-circulation d'une masse-critique, c'est-à-dire la situation de la collection dans l'œuvre. Elle anime des valeurs de présence qui enveloppent le passé, d'où le sens de l'historicisation émergente des conditions de vie.

Consciente des aspects de la problématique discutée, la méthodologie que j'engage ne constitue pas, avant tout, un désir de rejeter en vrac les systèmes de représentation issus des axes de spécialisation. Il ne faut pas confondre le fait que afin de critiquer la dialectique on doit nécessairement invoquer ses



termes avec un point de départ oppositionnel. Il s'agit plutôt d'une attitude affirmative et interdisciplinaire de procéder, par l'acte-archivage qui peut se (ré)orienter vers d'autres régions de l'expérience humaine.

Les systèmes de représentation critiqués offrent des points de repères qui peuvent nous immerger dans les paysages du voyage. Donc, ce que je critique c'est la définition de ces points impliquée dans l'hiérarchisation des terrains d'intérêt, d'où une ossification de la connaissance qui occasionne une sclérose des rapports vitaux que chacun peut avoir avec son quotidien et son époque. Au lieu d'expédier le processus, le négligeable et le non-dit, j'aspire à les animer pour en faire une expédition. Dans ce sens, plutôt que de parler de rejet, on voit un passage. Ne nous parlons pas d'aspirer, les bruits du souffle de la vie et du mouvement envers la présence, dans tous ses temps ?

## CHAPITRE II

### DE LA NORMALISATION À LA CRÉATION DE L'ESPACE ACTIF- ARCHIVAL

“Ce qu’il y a de grand dans l’homme, c’est qu’il  
est un pont et non un but”

Friedrich Nietzsche<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Nietzsche, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, p. 14.

### 3.1 Introduction

Dans ce chapitre, je poursuivrai le discours critique en situant comment le sens de la présence et celui de l'histoire sont influencés par des facteurs de médiation. J'y discuterai de la culture d'information et de la condition de décalage global. Il sera aussi question d'observer un mécanisme de récupération et l'effondrement de ce qui est convenue d'appeler le public et le privé en lien avec les conditions économiques et politiques. En somme, cette discussion traitera de l'orthodoxie de consommation et du canon de normalisation.

Ayant dessiné l'autre volet de la problématique, je regrouperai les termes de partition-trajectoire, avant de passer à une analyse descriptive de trois œuvres exploratoires que j'ai réalisées. J'applique la terminologie de la recherche-pratique établie dans le Chapitre I afin d'orienter les dynamiques de performance-installation et d'acte-archivage à travers les situations et des procédés particuliers. La description de la méthodologie et les résultats de ce travail conduisent à un résumé des approches distinctes du sujet. Un bref survol cherchera à identifier comment l'échelle de l'espace actif-archival agit sur les conditions de décalage.

## La suite de la problématique : la normalisation

### 3.2 La médiation : de l'objet à l'information

Un des phénomènes majeurs de cette époque dit de communication est notre appétit pour les images. On se regarde et on regarde les autres plus que jamais mais sans pour autant manifester une implication immédiate. Autrement dit, c'est "l'Ère des substituts"<sup>2</sup>, où les enjeux de la médiation ne proposent pas le réel, elle substitue "signs of the real for the real"<sup>3</sup> tout en prétendant toujours agir comme un miroir.

La devise de cette économie est la culture d'information, parce que ces signes du réel, ces images, sont souvent diffusés comme des unités d'information. Si on trace la progression des conditions d'industrialisation, on remarque que l'image a remplacé l'importance qu'on accorde à la nature tangible du produit. Par exemple, on s'intéresse davantage à l'image du produit que la question de savoir s'il fonctionne ou non etc. Puisque la technologie de l'image règne sur l'objet physique, l'information assume le rôle comportemental de l'objet, c'est la nouvelle commodité. Et plus encore, l'information enseignerait comment se comporter et consommer. Quand le moyen est la fin, le but supplante la faculté de discerner. Bien que l'information puisse servir de base d'action, dans ce cas elle sert de base

---

<sup>2</sup> Titre d'un texte d'Arnaud Labelle-Rojoux, dans l'anthologie *Art Action 1958-1998*.

<sup>3</sup> Jean Baudrillard, *Simulations*, p4. (Trad.: "des signes du réel pour le réel").

d'absorption passive. Ce mécanisme de contrôle fait en sorte que les valeurs de consommation supplantent ou prétendent être celles de la communication. L'attitude 'fast-food' est celle des actualités pour la plupart des diffuseurs et donc des spectateurs et le voyeurisme équivaut à l'intérêt humain...

### 3.3 Le décalage global

L'effet de la médiation est d'installer un pontage du moment. Il s'agit d'une quête où l'on semble investir des énergies de *transformation* dans la réduction du temps de *transmission*. On espère que l'Internet diffusera bientôt des images aussi "fiabiles" que celles de la télévision, ou on s'attend que l'achat d'une nouvelle coupole améliore la qualité de nos temps libre. La question se pose si on n'a pas trop confiance dans ces médias ? Plus l'image devient rapidement transmissible, plus le sens de décalage augmente et voilà le paradoxe du village global. Si la globalisation a deux tangentes principales et réciproques, agissant en termes d'économie et de culture, comme le suggère Pierre Restany<sup>4</sup>, ce paradoxe se manifeste comme une normalisation qui amplifie l'écart des conditions financières et celle de la vie liée à l'hégémonie de l'indifférence et la fête de la médiocrité qui suit le cortège du nivellement des diversités culturelles.

---

<sup>4</sup> Voir le texte de Pierre Restany dans l'anthologie *Art Action 1958-1998*.

On peut parler d'une mortification générale de la condition culturelle, mais ce moteur prend comme base de données les choses de notre "linear and accumulative culture."<sup>5</sup> Le décalage global<sup>6</sup> se résume comme *l'effet des conditions de séparation liées à la spécialisation ainsi que celui de la distance liée à la médiation et la normalisation, où ce dernier récupère le premier effet*. Le phénomène de cette médiation qui s'approprie les données de spécialisation se perçoit dans la parade d'experts que l'on trouve dans les médias. La vulgarisation assure une version "média-friendly"<sup>7</sup> de cet édifice de spécialisation, souvent par le moyen d'un discours scientifique adapté. C'est bien là une indication du rôle que joue la Science dans cette économie.

On peut reconnaître l'effet de décalage comme étant issu du spectaculaire, ou selon la discussion de Baudrillard, une situation qui résonne l'hyper-réel<sup>8</sup>. Cet ordre a des implications étendues pour le sens que nous donnons au concept du public et du privé. Car la médiation, comme moteur de simulation, agit sur toutes les échelles : "Simulation envelops the entire

---

<sup>5</sup> Baudrillard, *op.cit.*, p.34.

<sup>6</sup> Voir ANNEXE I. Glossaire.

<sup>7</sup> Expression anglaise qui veut dire 'convenable aux Médias'.

<sup>8</sup> Baudrillard, *op.cit.*, p.2.

edifice of representation and shows it as simulacra.”<sup>9</sup> Cet édifice comprend la représentation de l'institution familiale, celle de la connaissance, des produits culturels, de la psychologie de l'individu, de la politique etc. On arrive à jeter un coup d'œil sur tout et rien. On nous offre une connaissance de la vie des fourmis, celle des voisins, et des microcosmes de tout ordre. Dans ce scénario, le macrocosme est réduit à la somme des microcosmes qui nous débordent sans direction.

Il s'agit d'une implosion du public et du privé par l'explosion de la médiation et de la consommation. Regardons ce scénario en termes de rapports politiques et économiques. On remarque comment les détails de la vie privée des politiciens remplacent de plus en plus le débat politique réel. De la même manière, l'individualisme qui inonde la discussion lorsqu'il s'agit des questions civiles est réciproque aux techniques de ciblage des individus que le temple des affaires fait de façon de plus en plus sophistiquée. Il y a un effet de fragmentation effectué par la division d'intérêts commerciaux. On passe de la liberté politique qui est l'hypothèse de la démocratie à celle des revendications du consommateur, qui est la prémisse du néo-libéralisme. Dans la nouvelle économie iconographique, tout est à vendre et la gamme de produits inclut l'excavation des agitations de la vie privée et les contorsions de l'infrastructure civile.

---

<sup>9</sup> *Ibid*, p. 11 (Trad.: “La simulation enveloppe l'édifice entier de la représentation et l'expose comme étant un simulacre”).

Il ne s'agit pas d'un musée - cet édifice de la représentation de la culture - qu'on fréquente à peine. Ces transfères constituent une espèce de muséification virtuelle, liée non pas à l'objet et au lieu, mais au temps de transmission et des apparences. La médiation soutient un mécanisme d'*édification* continue dont l'approche systémique n'aboutit pas, tout en étant terminal. C'est-à-dire que son point final est sa promesse pathologique de continuer. Elle effectue la nostalgie d'il y a une minute où l'action est toujours ailleurs, mystifiée. L'échelle n'est pas linéaire mais fragmenté bien qu'elle sous-tende toujours la dualité. Elle a un effet de séparation et de distance insidieux puisqu'elle renforce le "sédentarisme" tout en donnant l'impression qu'on se promène beaucoup. On peut parler d'un environnement de délais qui n'est pas un sous-produit mais qui est la raison d'être de l'expansion même d'un présent passif où l'on consomme l'histoire de la vie pendant qu'elle se passe, ainsi libre cours aux contra(in)t(e)s de l'à-venir.



## La création de l'espace actif-archival

### 4.1 Regroupement des termes

Pour reprendre le contenu de la partition-trajectoire de l'œuvre, on peut maintenant qualifier les phénomènes liminaux qui sont explorés dans les conditions d'acte-archivage comme étant aussi ce qui est non-dit, ou négligeable dans les rapports de force et de matériel normalisés. Leur présence est rendu absente par la distance et la suspension imposées par le canon de normalisation. De plus, tout comme dans la considération de la spécialisation, un autre aspect phénoménologique de l'œuvre serait le traitement des données, (ici des gestes ou des matériaux), engendrées par l'orthodoxie de la consommation.

Les conditions de l'œuvre qui s'affirment sur d'autres bases que celles de la séparation du corps ou de l'espace, agissent aussi ailleurs que dans le domaine du but passif de consommer de l'information et la distance qu'elle sous-tend. Dans le conditionnement de l'espace de décalage, les relations du corps en situation avancent la faculté de rencontre, là où les choses s'interpénètrent et se croisent. Examinons la pertinence du mouvement des procédés de la matrice qui constitue une "gestion éphémère et non pas la propriété"<sup>10</sup> et sa capacité de situer les valeurs de présence-historicisation qui se différencient par l'acte-archivage.

---

<sup>10</sup> Pierre Restany, *op.cit.*

## **NOTE TO USERS**

**Page(s) not included in the original manuscript are unavailable from the author or university. The manuscript was microfilmed as received.**

**50**

**This reproduction is the best copy available.**

**UMI<sup>®</sup>**

#### 4.2 L'œuvre : Le centre culturel de Iasi en Roumanie

L'œuvre que j'ai présentée à Iasi, au festival *Periferic 4*, ainsi que celle présentée à Québec, expérimentaient la même approche initiale. Il s'agissait de deux performances qui ont donné lieu à des installations. L'intervention en Roumanie dans le centre culturel de la France partait d'une collection que l'on peut considérer comme un corpus d'archives préexistant. Il s'agissait d'une série de revues francophones de nature politico-religieuse - *Missi* - achetée aux puces. Donc, la collection consistait en matériel spécialisé qui est maintenant rendu désuet, existant dans une sous-économie du quotidien de la consommation. Cette collection rappelait une autre époque par l'esthétique du graphisme et les valeurs coloniales des textes. Je visais à relier ces aspects à l'espace et le fonctionnement du centre.

L'œuvre - *Decalaj, décalage* - a duré plusieurs heures. La partition-trajectoire d'acte-archivage se résume en termes d'une indexation, par le moyen de nombreux gestes à partir des revues, du corps dans l'archive ainsi que la circulation - des corps et du matériel - du balcon au grenier, d'où émergeait l'archivage des corps dans l'architecture et l'espace. J'explorais le concept de décalage en lien avec la surface canonique de l'histoire coloniale et l'orthodoxie du lieu et du geste bureaucratiques.

Le microcosme des valeurs des revues qui se veulent compréhensives et celui de la bureaucratie expansive était déchargés en gestes sur le balcon. Prenant

chaque numéro, je déchirais le côté gauche du dos de la revue (une seule image d'une carte du monde), soutenant la revue au dessus de ma tête, aux quatre points cardinaux. Ce geste visait à associer l'espace mental de perception à l'orientation géographique (Voir Figs. 1, 2, p.53).

Une mise en circulation avait lieu, où en même temps le corps effectuait une indexation, par exemple, avant chaque répétition de cette action, je mettais de l'encre sur un doigt - l'indexe - pour transférer l'empreinte dans la section déchirée de la revue. Le procédé de répétition anime la variabilité de ce qui semble être l'apparence constante d'une donnée. Les visages sur les couvertures - ceux des numéros tels que *Les Réfugiés*, et *300, 000 Musulmans en Europe* - chargeaient de plus en plus l'espace comme leurs regards semblaient nous implorer ou nous critiquer. L'encre marquait le corps (le mien et celui des revues). Cette situation déplaçait le fait accompli de ces feuilles d'histoire cirée et du sceau institutionnel pour intensifier sa diversification.

*decalaj/décalage, performance-installation*

Le centre culturel de la France, Iasi, Roumanie



Fig. 1

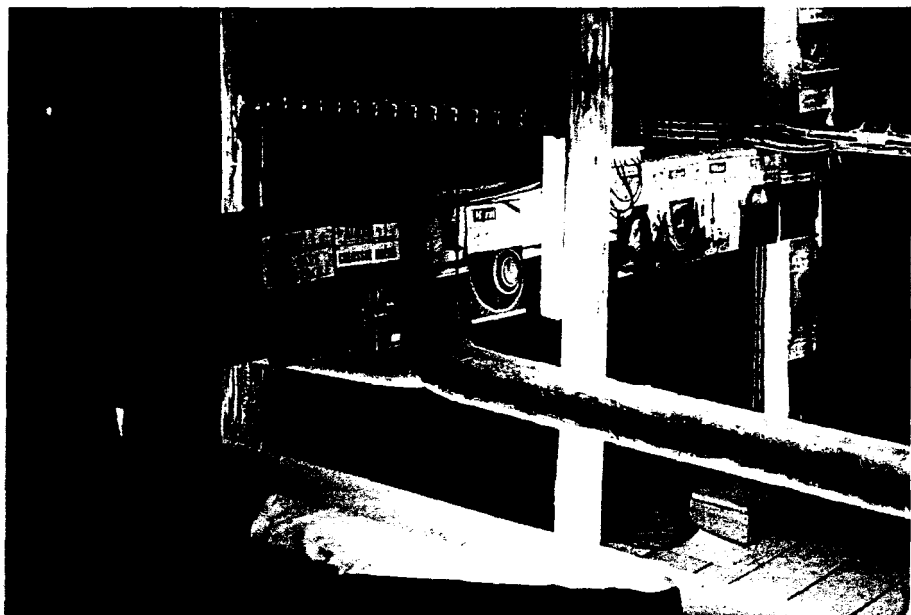


Fig. 3

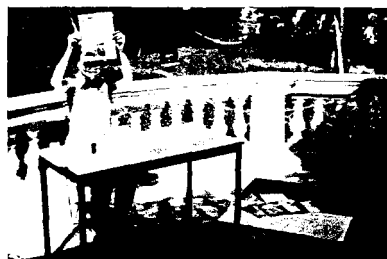


Fig. 2

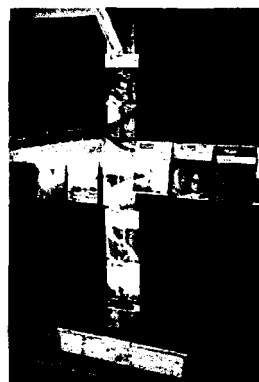


Fig. 4

Il n'y avait pas de répétition pure, chaque fois la chorégraphie du geste-matériel changeait de forme et de rythme, les facteurs de changement étaient nombreux, par exemple : la lumière, la fatigue du bras, la tension dans l'espace etc.

Je voulais actualiser et déplacer les conditions de l'histoire officielle et bureaucratique. Cette animation était ouverte aux conditions physiques diverses et à un contexte social large. Par exemple, à Iasi il s'agissait des voix amplifiées des politiciens qui, pendant que je performais sur le balcon, passaient dans des voitures pour diffuser leur campagne électorale. Cette propagande convergeait parfaitement avec l'intention dans l'œuvre d'interroger la manipulation de l'image et de l'information. La réalisation de l'œuvre ne dépend pas seulement de ce que l'artiste amène à l'espace.

L'ouverture du geste-matériel dans l'animation de l'espace et du temps dépouillait l'histoire en même temps que, et parce que, le corps s'y inscrivait. Par la répétition du traitement des documents au cours d'un temps important, cette présence s'inscrivait dans l'acte du quotidien du lieu. Il existait une attitude qui défaisait la nécessité du non-dit des normes. Le bruit des pages que je déchirais devenait de plus en plus présent, remplaçant l'absence des mots. Cette absence était accentuée par la présence d'un bandeau placé autour de la bouche sur laquelle était accroché des mouches à pêche. Celles-ci servaient d'élément de séduction-contamination, souvent

présent dans mon travail comme un moyen de plus pour détourner les apparences.

L'œuvre se continuait dans le grenier, où les revues étaient accrochées sur les poutres de bois - l'infra-squelette du bâtiment - installant une masse de performance dans l'architecture (Voir Figs. 3,4, p. 52). Le son devenait plus critique, voyageant entre les poutres, à travers la structure et précipitant les relations entre les corps et l'espace vers d'autres états. Le mouvement du lieu de proclamation public à celui d'entreposage privé intensifiait davantage l'indexation-circulation des positionnements individus-collectifs dans la sphère l'institutionnelle. Il facilitait un espace pour le corps en situation, en déplaçant le standard procédural et la surface de représentation.

Après avoir mis les revues en relation avec les quatre points cardinaux sur le balcon, maintenant j'enveloppais l'espace avec ce matériel pour que les visages nous regardent de tous les côtés lors de nos circulations. Le traitement générique de la surface donnée était transformé en dimensions spatiales, gestuelles et matérielles, et celles-ci étaient variables selon son mouvement. Il y avait aussi une espèce de re-indexation des grands monuments classiques qui paraissaient sur certaines revues – qui d'ailleurs nous rappelait l'architecture néo-classique du centre culturel lui-même - lorsque ces façades étaient incorporées dans une matrice non- hiérarchique. Dans ce grenier, en plein après-midi d'été, la chaleur était de plus en plus intense, ce qui accentuait cette expérience d'enveloppement. Cette chaleur, si

forte qu'elle obligeait une modification du souffle et mettait le corps en sueur, elle agissait sur les conditions de la performance-installation de sorte qu'elle rendait la situation plus hallucinante et plus immédiate. Le seuil entre l'individu et l'espace devenait muable. La distance de médiation contrôlée était habitée par une certaine volatilité lucide ; la masse-critique de la collection des matériaux et les relations qu'elle déclenchait.

De cette façon, la performance-installation actualisait le poids symbolique de ces revues. Leur impact visuel était prolongé par leur intégration dans l'architecture, qui servait d'émetteur des bruits des visages et de vaisseau pour les corps en sueur. La commodité de l'information n'est plus le but, comme le régulateur de l'autocuiseur dans lequel on baigne. Il n'y a plus d'accent sur un signe 'stable' quelconque, alors le sens ne réfère ni à une formulation préconçue ni à une extension de règles esthétiques ou sémantiques. Je créais des "dispositifs relationnels... [entre les gens]...qu'ils communiquent...sans avoir recours aux critères sclérosés d'une esthétique canonique basée sur les règles du beau."<sup>12</sup> Il existe à l'extérieur de toute œuvre la possibilité d'en tirer des codes. Cependant, l'actualité de mes œuvres ne fait pas appel à la solution d'un système d'indexation défini. On se rappelle que lorsqu'on parle de l'œuvre relationnelle il s'agit d'une œuvre qui est une situation. Si certaines valeurs reviennent dans des situations différents, ces lieux de rencontres restent variable. L'œuvre est donc non-reproductible, à la différence de la règle.

---

<sup>12</sup> Pierre Restany. *op. cit.*



### 4.3 L'œuvre : Le Lieu, centre en art actuel à Québec

L'œuvre que j'ai réalisée à Iasi tenait compte d'un contexte socio-politique large où l'on questionne beaucoup les rapports entre l'individu et le collectif, suite à la chute d'une dictature et son passage à des normes communistes à l'influx de la normalisation néo-libérale. L'œuvre que j'ai présentée à Québec - *Encre brisée, encre vivante*, procédait différemment dans un contexte marqué par la faillite de la représentation démocratique.

D'ailleurs, dans la performance-installation au Lieu, la nature de l'espace lui-même diffère. On n'est plus dans une situation où l'art s'imbibe d'un lieu servant à d'autres activités, mais dans un contexte reconnu pour la création. Les trajectoires de l'œuvre ne se passent pas, initialement, en relation avec les aspects d'un espace particulier qu'on peut considérer comme étant un lieu.

Dans *Decalaj-décalage* à Iasi j'ai animé l'acte-archivage dans le mouvement quotidien et dans l'architecture. À Québec je travaillais davantage les aspects de l'espace physique, la qualité de volume, d'hauteur, et de seuil<sup>13</sup> etc. en relation avec le mouvement du corps à travers plusieurs collections. Il s'agissait d'un surplus de matériel de peinture et de dessin. Il y avait également deux collections existantes, celle des revues portant les traces de leur déterritorialisation, et celle d'une anthologie de son *Lipstick Traces : A*

---

<sup>13</sup> Qualité invisible de l'espace, qui marque la transition d'un endroit à un autre.

*Secret history of the 20th century*<sup>14</sup>. La durée et le paysage de poésie sonore, de punk, et de pop culte était un aspect qui orchestrait la matrice de la performance. D'ailleurs cette collection était elle-même corollaire à l'aspiration de l'œuvre qui voulait tisser de multiples valeurs de présence entre les grandes lignes de la trame canonique.

La partition-trajectoire d'acte-archivage dans l'œuvre se résume comme l'effondrement du langage sémantique, matériel et sonore dans une composition dynamique qui accélère et ralentit pour ré-indexer et re-circuler le corps atomisé dans des phénomènes d'espace mental-physique chevauchés. On se rappelle que la manifestation de cette simultanéité est une prémisse des rapports d'acte-archivage. Dans cette œuvre, la considération du décalage généralisé a pris la forme d'une interrogation plus directe des procédés artistiques. Le travail questionnait l'orthodoxie de la dialectique elle-même ainsi que la séparation du corps du produit d'art.

Au début de l'œuvre, un sac marqué "autosuffisant" contenait les nombreux matériaux, des prémisses de l'acte nomade. Quatre feuilles de plexiglas et une échelle questionnaient la visibilité des seuils qui divisent l'espace. J'ai démarré le son tout de suite quand je suis entrée dans l'espace. La robe bleue que je portais servait, comme les mouches à pêche à Iasi, d'élément de séduction, dont la surface sera transformée par l'interpénétration des matériaux pendant l'œuvre. Je me déplaçais en faisant un 'collage' inclusif des corps, où le cadre

---

<sup>14</sup> Trame sonore qui accompagne le livre. du même titre. écrit par Greil Marcus.

du mot et de la chanson, des surfaces de l'espace, de la peau et de la langue, ainsi que la plasticité de la peinture, devenaient des instants dimensionnels.

J'ai laissé un filet de miel s'échapper de ma bouche, tissant un parcours par terre pendant une chanson d'amour. Ce filet de miel - de mots amoureux bavés - ponctuait la gravité. J'ai pulvérisé des paroles des chansons sur les murs – par exemple 'I'm in love with the modern world' - , avant ou après, et parfois par hasard en synchronisme avec leur diffusion dans l'espace. Le numéro de revue intitulé *Silence* était déchiré lentement pour laisser apparaître le mot décollage. J'ai questionné les sphères physiques et mentales de l'espace, du seuil, de la surface et du mot millénaire en vaporisant des compositions d'encre et de peinture rouge sur les feuilles de plexiglas et par terre (Voir Figs. 5, 6, p.61). J'ai laissé couler de l'encre à partir de l'œil, et ensuite sur la langue (Voir Fig. 7, p.61). Par la suite, l'encre suivait l'articulation du bras pour rejoindre l'indexation des marques de doigt sur les revues. Mettant de l'encre sur le grand orteil, j'ai monté l'échelle et avec l'indexe j'ai écrit 'take off' sur le plafond, dont le sens est décollez ou ôtez.

Le collage consistait à animer des éléments divers qui formaient des relations inattendues, un décollage<sup>15</sup> de sens. Il y avait une multiplicité d'incidents sémantiques, sonores, plastiques et corporels dans l'espace-temps. Cela rendait hétérogène les zones de l'identité du corps, à travers les procédés de verbes qui ne cessent pas de former des phénomènes de simultanéité. On prend conscience davantage de ces conditions qui nécessitent l'emploi du trait d'union, et qui dépassent les termes dialectiques.

---

<sup>15</sup> Pour en savoir plus sur la technique du décollage, voir la discussion du travail de Wolf Vostell, p723 dans *Theories and documents of Contemporary Art*, un volume rédigé par Kristin Stiles et Peter Selz.

*encre brisée, encre vivante, performance-installation*

Le Lieu, centre en art actuel, Québec

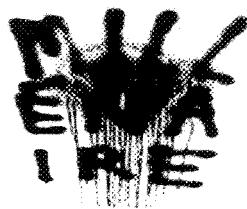


Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7

Le son, comme la chaleur à Iasi, servait à intensifier le processus d'atomisation créant une saturation qui épaississait l'ambiance, d'où émergeaient d'autres espaces de cohésion, et le sens intégral de l'ordre en mouvement comme une pensée-action. L'expérience linéaire de représentation et la médiation d'information sont dépassés là où les actes manifestent l'archivage comme éclatement de l'espace divisé. L'œuvre percutait une masse critique poétique où se situaient les corps dans le sens de "la poésie dans l'espace"<sup>16</sup> et de "l'anarchie profonde qui est à la base de toute poésie."<sup>17</sup> Le signe, le reflet, le commentaire ainsi que l'information à consommer, et donc le décodage, sont instables puisqu'il y a une indexation-circulation où l'espace est habité par "des formes négociables."<sup>18</sup>

Les spectateurs faisaient partie eux-mêmes de cette matrice de collage-décollage, leurs corps se situaient entre les feuilles de plexiglas, ils se trouvaient élément de la poésie. Dans ce sens, une autre politique, ainsi qu'une économie différente, d'espace se présentaient, par l'ouverture du sens uni-dimensionnel. C'est une situation poétique qui surgit de "l'osmose entre le philosophique et la nature du."<sup>19</sup> L'esthétique suit l'intégrité de l'action.

---

<sup>16</sup> Antonin Artaud. *op.cit.* p.35.

<sup>17</sup> *ibid.* p.61.

<sup>18</sup> Pierre Restany. *op. cit.*

<sup>19</sup> Robert Girard. "Julie Bacon ou de la pensée-action". *Inter.* p. 70-71.

#### 4.4 L'œuvre : Le pont Sainte-Anne, Chicoutimi, Québec

Ayant créé des œuvres de recherche qui consistaient en des installations émergentes de performances, je souhaitais pour mon projet *Hauteur Libre* de réaliser une installation où aurait lieu quelques performances. Comme le projet à Iasi explorait le contexte d'un lieu particulier, et que le projet à Québec traitait d'un espace dans un centre d'art, le travail suivant serait une résidence qui se déroulerait dans un lieu de passage public, le pont Sainte-Anne de Chicoutimi. Ainsi, l'échelle de temps et l'espace du travail était élargis. Finalement, tandis que dans les œuvres précédentes j'avais pris des collections de revues, de sons, et de matériaux pour partir l'acte-archivage, le projet *Hauteur Libre* impliquait l'assemblage d'une collection elle-même. Il s'agissait d'utiliser des centaines d'objets tirés du quotidien (des données de la consommation) et de la conception d'une série de cartes postales.

Cette collection constituait une partie importante de la partition-trajectoire de l'œuvre. Dans un premier temps, il s'agissait de la distribution d'un tract et de faire du porte à porte dans des centaines de résidences situés près des deux rives de la rivière Saguenay, afin que je recueille des objets et des anecdotes. Ensuite, il était question de mettre ces éléments en relation avec des recherches sur le pont que j'ai menées dans les archives municipales pour la création des cartes postales. Subséquemment, j'ai accroché les objets recueillis sur le pont, en les attachant individuellement sur les poutres de métal, ou en les suspendant en groupes aux fils qui s'étaient sur la longueur de la

structure d'acier (quelques 1483 pieds). Finalement, j'ai créé un "archive" portable plein d'objets recueillis et de cartes postales à distribuer pendant la performance.

L'œuvre était catalysée par une considération de l'espace entre l'habitude ou le standard, visant ainsi la manifestation de différentes propositions relationnelles à partir d'un autre regard sur le quotidien. La notion de décalage dans l'œuvre rapportait à un questionnement : du fonctionnalisme de l'architecture du pont et le divers mouvement dans ce lieu, du canon d'objets de consommation et de l'histoire personnalisée de ces éléments, ainsi que de l'archivage comme procédé public ou privé.

La réalisation de la composition de l'œuvre sur le pont s'est faite en fonction de ce qu'on m'a donné, insistant non pas sur le contrôle esthétique ou formel, mais affirmant une réalité actualisée et déplacée. Ainsi la majorité des objets cueillis étaient de nature banale et jetable, indiquant l'éthique de remplacement constant de la société de consommation. Parmi cette masse, il y avait néanmoins certains vieux objets artisanaux. Une fois incorporée dans l'architecture, cette condition matérielle plutôt banale livrait une poésie du quotidien déplacé. Il y avait une présence qui littéralement enveloppait le passé, en fonction d'une re-circulation et d'une ré-indexation d'objets que faisaient vivre la structure dégradée du pont (Voir Figs. 8, 9, 10 p.66). Cette réalité était confirmée à plusieurs reprises par des piétons qui marchaient sur



le pont, certains affirmaient n'avoir jamais vraiment regardé la structure du pont avant l'intervention de l'œuvre.

Le transport de ces éléments dehors avait une valeur qui allégeait le poids de l'objet, un poids acquis dans les conditions de consommation. La valeur expédiée de leur existence était transformée précisément en expédition<sup>20</sup>, le mouvement de cette masse-critique qui nous précipite vers d'autres états, plus légers et mobiles de l'esprit.

Le positionnement des objets dans la structure du pont s'est effectué selon des considérations logistiques comme, par exemple, le poids et la grandeur. Comme l'arrangement n'était pas déterminé par l'intention de *raconter* quelque chose, les objets hétéroclites ne représentaient pas la narration d'une histoire linéaire.

---

<sup>20</sup> Voir la conclusion du Chapitre I.



Fig. 8



Fig. 9

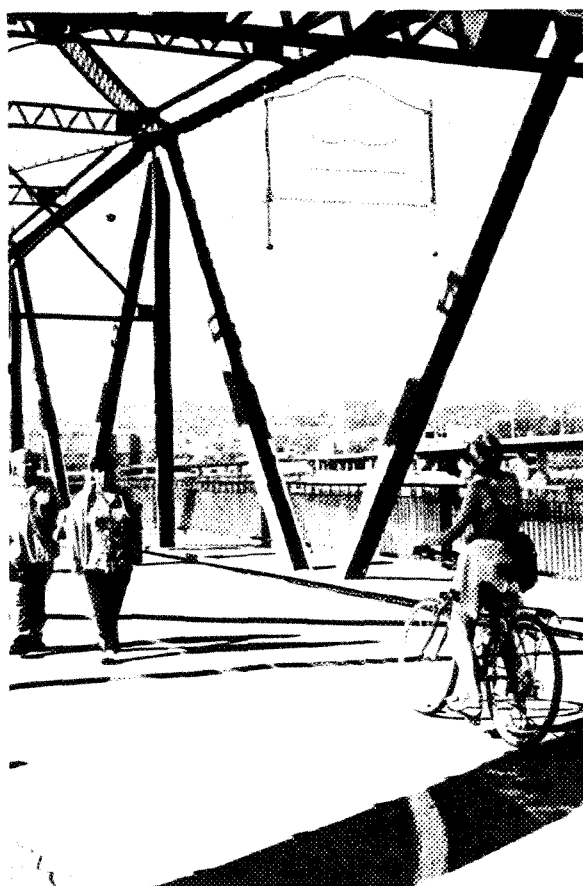


Fig. 10

*Hauteur libre, performance-installation*  
 Le pont Sainte-Anne, Chicoutimi, Québec

L'œuvre accentuait l'état vécu d'une situation née de l'éclatement des codes et cela par moyen du déplacement des acquis et de l'actualisation du non-dit.

On peut parler, comme dans *Encre brisée, encre vivante* à Québec, de poésie anarchique. Chaque personne constituait la composition dynamique de l'œuvre par leur don et/ou leur rythme même de passage. Il y avait une situation de dépaysement à travers cette migration d'objets qui accentuait l'attitude nomade. L'œuvre ne dépendait pas autant de la possibilité de découvrir, mais elle nous encourageait de rencontrer différemment l'espace, le temps, les objets et les autres personnes en reconfigurant les paramètres de la routine domestique, du quotidien de l'espace public, de l'histoire municipale et personnelle, de la géographie et de l'architecture. La situation du corps atteint son sens anarchique à travers cette nature relationnelle de l'œuvre qui opère sur l'échelle individuelle et collective.

Les valeurs de présence sont en mouvement continu dans une composition dynamique où on ne peut séparer le parcours de l'événement et l'arrangement du geste. Cette dynamique émerge au fur et à mesure que le projet avance. Chaque fois que j'ai rendu visite à quelqu'un pour cueillir des objets et chaque accrochage de ces éléments était une performance en soi, dans la mesure où ces incidents effectuaient un déplacement de la matrice d'action quotidienne en art. Chaque objet installé focalisait à la fois un aspect du pont et celui de la vie tout en magnifiant et mettant en action son échelle. La série de cartes postales présentait des aspects historiques du pont qui

rappelait les procédés entrepris dans la réalisation de l'œuvre. Cette série évoquait également des associations avec des structures ailleurs, comme, par exemple, un pont bâti en Egypte en même temps que le pont Sainte-Anne de même que d'autres ponts au Québec dessinés par le même ingénieur.

La distribution des cartes postales au cours de la performance a fait en sorte que ce système d'indexation constituait lui-même une circulation (Voir Fig.12, p.70). De la même manière, certains des objets étaient remis en circulation à ceux qui en faisaient la demande. Le pont, n'ayant jamais été officiellement ouvert, a été inauguré au cours d'une performance qui détournait la cérémonie municipale en proposant des valeurs créatives, nietzschiennes<sup>21</sup>, plutôt que protocolaires (Voir Fig.11, p.70).

Une transformation des conditions d'accumulation dans la vie quotidienne, dans la mémoire culturelle et dans les archives surgissait d'une masse-critique dont les relations de présence-historicisation étaient multidirectionnelles. On dépasse la réflexivité lorsque la sphère existentielle tissée dans la physicalité du pont livre l'ici et l'ailleurs. On peut parler d'un réseau relationnel qui se forme à partir d'une densité de mouvements d'associations latérales, tangentiels, et sur le pont, aériens. Il y avait une transformation de "la géométrie, entourée d'une peau faite d'autres matières" pour reprendre un

---

<sup>21</sup> Pendant l'inauguration, j'ai lu un extrait tiré du livre *Ainsi parlait Zarathoustra* de Nietzsche. La citation qui ouvre ce chapitre est tirée de cet extrait.

des textes conçus pour la collection de cartes postales produite.<sup>22</sup> Le squelette dormant - l'édifice du pont - devenait une anatomie du quotidien.

---

<sup>22</sup> Pour deux autres exemples des cartes postales créés voir ANNEXE II. Les cartes postales.

*Hauteur libre, performance-installation*  
Le pont Sainte-Anne, Chicoutimi, Québec.



**Fig. 11**



**Fig. 12**

#### 4.5 Résumé des approches distinctes

Les œuvres manifestaient des rapports interdisciplinaires de performance-installation puisqu'une partie de l'attitude du geste était de considérer son effet instaurateur sur le matériel. En même temps, une partie de l'attitude dans l'arrangement du matériel était de considérer l'aspect performatif du geste d'installation et des autres gestes qui intervenaient dans l'arrangement. À cet égard, bien que pour les besoins initiaux d'illustrer ma démarche j'aie séparé les termes, leur interpénétration établie, on affirme ainsi l'usage du terme performance-installation.

Au cours de l'expérimentation, j'ai constaté que la proposition qu'on ne peut pas, selon la démarche que j'avance, séparer la pratique de la performance de celle de l'installation, cette proposition est confirmée surtout lorsque l'œuvre a une durée prolongée. Cette condition de durée importe parce qu'elle est intrinsèquement liée à l'émergence des partitions-trajectoires qui ne sont pas une conséquence de l'acte, mais qui déclenchent une forme d'indexation-circulation continue. Dans ce cas, les valeurs de présence s'actualisent et se déplacent à travers tous les corps. La situation créée est celle de relations complexes, de présence-absence où il y a un recul de contrôle non seulement lié à la décharge de mécanismes de spécialisation et de normalisation, mais aussi à la présence de l'artiste, elle-même tissée dans l'œuvre.

Toutes les œuvres sont plus ou moins éphémères, cependant une durée prolongée de l'œuvre veut dire que le spectateur a un autre espace de manœuvre dans la matrice. *Encre brisée, encre vivante*, présentée à Québec, s'est déroulée dans un temps délimité, résonnant un peu plus à l'archivage du corps, émergeant des traces de l'artiste. C'est dans ce sens que cette œuvre se rapproche plus à la définition d'une performance qui a comme conséquence une installation. À Iasi et encore plus à Chicoutimi, la durée a favorisé davantage la création d'un espace où les relations de performance-installation se diversifiaient davantage. Le rythme était moins installé par l'artiste et plus ouvert aux conditions vécues entre les spectateurs et les éléments dans l'espace. On voit cette condition dans le fait que dans ces deux œuvres, les gens pouvaient respectivement revisiter le grenier et le pont.

Le fait que l'œuvre ait une durée prolongée ne serait pas la seule distinction de cette démarche. On remarque qu'il y a des pratiques de performance qui proposent des œuvres qui durent pendant des jours et même plus. Donc la particularité de la performance-installation où il existe des relations d'actes-archivages s'explique également en termes du fait qu'on y trouve une intervention spécifique liée à l'actualisation et le déplacement de la nature de collection. C'est ce que j'appelle la masse-critique de l'œuvre. D'ailleurs cette masse-critique se lie au besoin de durée, parce qu'elle est une expression non seulement de matière mais aussi de temps, étant non pas un produit mais un processus. À travers les procédés qui la créent, il y a une intention manifeste et active d'intervenir et d'avancer vers d'autres conditions où l'historicisation



*est une valeur immédiate. On peut dire que le temps de la partition-trajectoire, ainsi que sa masse-critique, tissent une matrice qui constitue un développement de la dématérialisation de l'objet, de la matérialisation des traces, affirmant ici l'attitude et la collection de l'espace actif-archival.*

On peut créer de tels espaces "in-situ" et dans un centre d'art, les termes créatifs d'acte-archivage ne dépendent pas de ce choix. Les conditions que le sujet regarde sont suspendues dans le quotidien et voyagent donc avec les gens. Un lieu existant offre tout simplement différentes possibilités d'actualisation et de déplacement par rapport aux comportements particuliers qui se jouent là.

#### 4.6 Conclusion

L'échelle relationnelle et dimensionnelle du travail met en jeu des valeurs simultanées de présence-historicisation par des procédés spécifiques d'actualisation et de déplacement comme : focaliser et magnifier, amplifier et rendre plus dense, converger et atomiser, accélérer et ralentir. L'expérience temporelle d'acte-archivage émerge comme une indexation-circulation des corps dans un arrangement phénoménologique de l'espace.

Les procédés des œuvres ont déclenché une ouverture des espaces suspendus dans les mécanismes de contrôle qui instaurent la distance et la séparation.

Ce déclenchement d'acte-archivage diffère du système de "vieux versus nouveau" lié à la production des objets et des faits, dont la spécialisation nécessite la règle de succession. Il diffère également de la boucle des valeurs de nouveauté et de nostalgie associées à la consommation normalisante. *Il met en action l'édifice pour orienter la matrice, et l'édification systémique pour engager l'échelle rhizomatique.*<sup>23</sup> Ce réseau exprime les possibilités de l'indexation-circulation qui poussent latéralement - anarchiquement - pour réaliser le comportement de pensée-action. La présence nomade, capable d'actualiser et déplacer, est aussi l'attitude vers l'historicisation dans l'espace d'actif-archival et c'est une attitude dans laquelle le spectateur est invité à s'engager.

Cette attitude percute par le mouvement explicite et/ou implicite dans l'orthodoxie et le canon sociale, politique, économique et artistique. Elle constitue une matrice de dépaysement du paysage des données du décalage, construisant des relations de simultanéité des phénomènes liminaux, là où il y avait un manque de concomitance. Il ne résout pas la problématique, il n'y a pas de solution, seulement l'espace à occuper temporairement qui est une

---

<sup>23</sup> Adjectif du terme 'rhizome', selon Gilles Deleuze "le branchement de la pensée dehors", Armand Guilmotte. *op. cit.*, p.14, et selon le *Petit Larousse illustré*. "Tige souterraine pérennante, souvent allongée et horizontale".

indication de l'espace à remplir : des relations à faire afin de " keeping reality up to date. "<sup>24</sup>

Le corps dans une telle situation dans l'espace de décalage se manifeste par une masse-critique, changeant les forces et le matériel binaires de la présence versus l'histoire pour la précipitation vers d'autres états, ou la rencontre avec une autre expérience. La comparaison entre deux points est relative et externe, créant un sens de parallèle; l'association entre plusieurs points, dans un espace relationnelle qu'on occupe. Pour initier la rencontre " Le travail des artistes consiste dès lors à déplacer en se déplaçant eux-mêmes du domaine des objets et des apparences vers le non-dit du phénomène dégagé des contraintes de la communication. "<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> Jan Swidzinski, *op.cit.*, p.32. (Trad.: "assurer que la réalité soit à date").

<sup>25</sup> Richard Martel, "Identité et réseau : prolégomènes à l'activité artistique comme échange de nourritures" *Inter* 78, p.37.

### CHAPITRE III

## DE LA PROBLÉMATIQUE GLOBALE À LA CULMINATION D'UNE ŒUVRE

“ Chaque fois que nous tournons notre attention sur quelque chose que  
nous ne savons pas, nous sommes engagés dans une recherche.  
Je propose que la recherche n'est pas le privilège de ceux qui savent,  
mais au contraire le domaine de ceux qui ne savent pas.”<sup>1</sup>

Robert Filliou

---

<sup>1</sup> Robert Filliou, cité par Clive Robertson dans son article dans *Performance au/in Canada*, p.30.

## 5.1 Introduction

Ayant remarqué que la collection et la durée étendue sont des éléments clés dans la recherche-pratique proposée<sup>2</sup>, la dernière œuvre propose un espace actif-archival qui accentue davantage ces deux conditions. Elle procédera par une composition dynamique qui porte sur deux forces d'archivage en s'adressant à comment ces forces tendent à la détermination de la vie quotidienne et la condition humaine elle-même.

Donc, dans ce chapitre, je développerai le discours socio-économique et politique de la discussion sur la culture d'information abordée dans le Chapitre II, pour introduire la question de comment l'archivage commercial propose fixer la présence et l'histoire quotidienne. Par la suite, il sera question de la transformation de l'individu en consommateur à celle de la réduction des conditions de vie par la recherche et l'archivage scientifique. Finalement, je proposerai une analyse descriptive de l'œuvre qui interroge les rapports de forces et la vision de consommation qu'avancent les deux systèmes d'archivage. J'indiquerai la création et l'opération de l'espace actif-archival, en terminant par une conclusion sur le comportement de l'œuvre.

---

<sup>2</sup> Voir la section "Résumé des approches distinctes" dans chapitre II, pp. 71-73. Pour une discussion de la collection en termes de masse-critique voir Chapitre I, pp.36-37.

## Les bases de données

### 5.2 L'Archivage commercial : le corps comme consommateur

Le phénomène de croissance dans les activités d'archivage commercial est réciproque à l'enseignement de présence passive tel qu'avancé dans le canon de normalisation. La formulation d'identité émergente des directives de l'étude du marché et le trafic des dossiers nous évaluent en information abstraite où s'effectue un feed-back dans le comportement quotidien. On a parlé de l'ordre de séparation et de distance de certaines conditions du corps créé par les mécanismes de spécialisation et de normalisation dans les chapitres précédents. Ici, il y a l'abstraction du corps dans la carte informatisée des profils du consommateur qui constitue ce canon privatisé.

Pour tracer cette condition en reprenant l'idée que le décalage de normalisation consomme celui de la spécialisation, on remarque qu'il y a une transition du système dominant : *de* l'entreprise de traduire l'humain en rapports de connaissance spécialisée, *à* l'uniformisation de l'identité de consommateur. On voit le feed-back de cette identité partout dans la société. Initialement le profil du consommateur émergeait en lien avec le choix d'une marque de produit, alimentaire, électroménager etc. Maintenant cette idée du choix du consommateur opère non seulement sur l'échelle de la structure d'un produit complémentaire à la vie, mais aussi sur l'infrastructure elle-même du quotidien. C'est-à-dire "l'ensemble des moyens et des rapports de

production qui sont à la base des formations sociales.”<sup>3</sup> Il ne s'agit pas de la consommation qui caractérise la vie privée, mais qui est à la base de la nature sociale. On remarque en conséquence exemplaire la commodification des systèmes d'éducation et de santé. Ces deux cas démontrent la transformation en produit de ce qui était considéré comme étant un droit. Le pouvoir de la connaissance est remplacé par celui de l'achat. La culture d'information particulière qui est en vigueur actuellement masque le fait que des services sont des possessions en créant l'impression virtuelle d'avoir accès au savoir et au système.

Plus l'expansion de la base de la société de consommation s'étend pour inclure tout aspect de la vie, plus la formulation du profil du consommateur se complexifie davantage, jusqu'au point où toute interaction ne représenterait qu'une possibilité de vente. Donc on a passé des sondages simplistes qui s'effectuaient dans les rues dans le dessein de faire le profil d'une clientèle, à la création de carte de fidélité, par exemple dans les supermarchés, où tout achat est enregistré et l'information passe directement dans une banque de données. Dans les conditions sociales marquées par la fragmentation déjà décrite en termes du décalage global, la re-formulation du consommateur prétend un modèle de cohérence, malgré le fait qu'il sous-tend un désordre social.

---

<sup>3</sup> Définition d'infrastructure tirée du *Petit Larousse illustré* 1988

On nous encourage d'adopter le vocabulaire du client - marqué par les termes qui décrivent le monde financier - pour au moins revendiquer notre place dans cette machine ou, par exemple, avoir des rabais. Les règles du marché, la compétition, la survie du plus équipé, infiltrent l'attitude sociale. L'approche est comparable à un Darwinisme néo-libéral où la théorie d'évolution est conçue ailleurs que dans la bibliothèque du génie. Les héritiers de ces concepts sont, en partie, ceux qui interprètent la sélection des produits pour diriger la nature du consommateur.

### **5.3 L'Archivage scientifique : la consommation du corps**

Ayant déjà affirmé que le moteur de la connaissance spécialisée est moins fort que celui de l'uniformisation de l'identité du consommateur, il y a une exception majeure et c'est celle de la Science. Les autres héritiers de Darwin sont des bio-technologistes qui, avec des enquêteurs en marketing ainsi que toute une tranche de technocrates, font une élite de savants assez particulière. Traçons l'influence qu'exerce la Science.

Le développement scientifique joue un rôle dans le tissu social de plus en plus important depuis le début de l'industrialisation, avec l'avènement de la technologie des machines. Cet avènement a affecté les conditions de vie à cause de son impact sur l'organisation de la main d'œuvre. À partir de là, il a joué un rôle dans l'accélération de la production des commodités.



Maintenant, on voit que la croissance du terrain scientifique intervient, par exemple par moyen de la technologie nucléaire et électronique, dans le profil fondamental du corps lui-même.

Ayant parlé de la tendance de se regarder au début du Chapitre II, on remarque que ce voyeurisme généralisé est réciproque à l'attention microcosmique que porte la Science. La découverte scientifique a évolué en passant par la gravité, à l'atome jusqu'à l'acide ribonucléique, comme le concept de la culture a été marquée par le produit, l'image et puis l'information. Baudrillard a avancé que "genetic miniaturisation is the dimension of simulation."<sup>4</sup> La distance et la séparation effectuées par la médiation sont parallèles au regard que porte la science : "the logical evolution of a science is to distance itself ever further from its object until it dispenses with it entirely."<sup>5</sup> Il s'agit d'un regard pathologique. Les conditions de consommation et celles de cette recherche biotechnologique sont liées généralement par le fait que l'expansion de l'identité réductionniste du consommateur et le positivisme de l'archivage de l'ADN entendent la disparition de la présence du corps comme intégrité tissée dans le social et, de manière corollaire, une histoire préfabriquée. Un lien plus spécifique se voit dans le fait que les gènes deviennent la propriété des archives de la grande industrie. Cette réalité, que nos données sont vendues et qu'on se vend,

---

<sup>4</sup> Baudrillard. *op.cit.*, p.3 (Trad. "La miniaturisation génétique est la dimension de simulation")

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.14 (trad. "L'évolution logique d'une Science est de se distancier de plus en plus de l'objet de son étude. jusqu'à ce qu'elle s'en débarrasse complètement").

signale une transition, celle du feed-back du corps comme consommateur, à la réflexivité par excellence, celle de la consommation du corps lui-même.

Ces procédés scientifiques constituent un lien dans la problématique parce que leur application effectue l'ultime normalisation émergeant au sein d'un canon d'ultra-spécialisation. Le nivellement des comportements et le sédentarisme presque mortifiant de la culture de consommation avancée par la normalisation sociale sont réciproques à cette conséquence morbide du regard biotechnologique, d'où le marketing de l'être.

L'effet de décalage est phénoménal. Il ne peut pas, selon les règles de ce jeu, avoir une simultanéité qui entend une ouverture et un flux. Toute variabilité est à standardiser que cela soit par l'effet d'un vocabulaire, d'une instruction de se comporter d'une certaine façon, ou de l'exclusion. L'unicité devient un uniforme. Toute distinction entre le public et le privé est défenestrée par la raison d'être de ces procédés d'archivage. Le domaine global se traduit en termes des terrains du choix du consommateur. La définition des paramètres de cette mode et de cette histoire mondiale du consommateur est déterminée à distance, par l'isolation et l'absence de la condition sociale et existentielle du corps. Entre temps, on se cramponne à un concept de vie politique démocratique qui, loin d'être résistant à ce parcours, se montre complice ou accessoire à l'histoire.

On revient donc à la question de la construction de la matrice relationnelle. Je passe maintenant à une analyse descriptive de l'œuvre qui culmine cette étude, dans laquelle les deux bases de données qui se rapportent aux conditions de consommation sont considérées implicitement. Cette description inclut des comparaisons avec les œuvres précédentes. J'explique d'abord le processus de création de la collection, et cette explication dessine en quelque sorte la matrice préparatoire. Ensuite, je discute la partition-trajectoire de l'œuvre que j'ai présentée, la matrice de l'œuvre une fois qu'elle soit réalisée devant le public. Je fais allusion au concept de décalage et comment je vise occuper l'espace de cet écart. J'indique également les dynamiques d'indexation et de circulation par lesquelles on vit l'expérience de la masse-critique, le processus de naviguer la collection des éléments dans l'espace. Il faut noter que bien que j'énumère comment on aborde l'œuvre, il n'y a pas d'ordre prévu par lequel les choses devraient être vécues dans l'expérience de la performance-installation elle-même.

## **L'œuvre : Citoyen(ne)X - Consommateur(trice) MM I**

### **6.1 La matrice préparatoire : la collection**

Le facteur temps et l'intervention spécifique dans la nature de collection dans la performance-installation d'acte-archivage étaient accentués initialement dans le processus de la matrice préparatoire de l'œuvre. Donc, à partir du 1<sup>er</sup> janvier 2001 j'ai commencé à collectionner des emballages de produits alimentaires que je consomme. Ce moment coïncide avec une date historique qui a été beaucoup médiatisée. La référence donne une partie du sens à l'interrogation que pose le titre : Comment s'identifie-t-on dans les conditions de la société de consommation?

Le processus de garder ces emballages a donné lieu à une masse considérable de matériaux et un rapport d'acte-archivage émergeait au sein de mon quotidien. J'estime que ce fait de développer l'œuvre dans un rapport si proche de la vie est une approche qui enrichit la conception, étant donné qu'il s'agit d'une méthodologie de praxis qui vise surgir des conditions de vie. Cette approche déplace le travail artistique de l'atelier à tout lieu qu'on peut fréquenter et à toute activité que l'on entreprend.

Cette façon de travailler est comparable à l'œuvre que j'ai réalisée sur le pont Sainte-Anne, où la collection a été créée au cours d'une longue période, et

impliquait également des "éléments esthétiques préfabriqués."<sup>6</sup> La différence majeure entre cette œuvre et celle du pont c'est que dans ce dernier cas les objets appartenaient à de nombreuses personnes. Dans l'œuvre finale, je m'intéressais à explorer le matériel phénoménologique qui émerge à partir d'un corps et de ses relations, parce qu'il accentue davantage le questionnement de rapports entre le privé et le public et il questionne la consommation individuelle.

L'intensification de cette masse qui porte un sens d'historicisation directement liée à la posture d'un acte répétitif et parfois banal, faisait en sorte qu'un espace, qui était dispersé, qu'on prend pour acquis ou que l'on juge négligeable, se manifestait d'une façon de plus en plus imposante. Je voulais donc mettre ce matériel expansif en rapport simultané avec la force restreinte de la Science. Des visites au laboratoire et une collaboration avec un entomologiste<sup>7</sup> ont initié le choix du plat de Petri pour la présentation des emballages. Cet objet est un des outils universels de la méthodologie scientifique et il a le même rapport d'omniprésence dans le contexte scientifique que les emballages ont dans la vie domestique.

Cette collaboration a également occasionné l'ajout d'un stéréomicroscope dans l'œuvre, un outil dont un des usages principaux se lie à l'activité scientifique d'inventorier. Il facilitait l'observation d'un autre élément de la

---

<sup>6</sup> Voir le Chapitre I, p.32.

<sup>7</sup> L'entomologie est la "partie de la zoologie qui traite des arthropodes et spécialement des insectes", *Petit Larousse Illustré*.

collection, des insectes qui étaient situés dans certains des plats de Petri et dans l'espace. Encore une fois, il s'agissait d'un élément qui nous accroche et qui peut être vu comme une contamination, comme les mouches à pêche à Iasi, et les taches sur la robe bleue à Québec.

L'échelle dimensionnelle et relationnelle qui commençait à pousser dans la préparation et l'interpénétration de l'acte-archivage domestique et scientifique, (ainsi que la considération du geste et le regard qui consomment), a conduit à la sélection d'un autre élément majeur de la collection. Il s'agissait de trois réfrigérateurs qui servaient de sphère importante au dispositif de l'œuvre. Ces éléments ont un rapport direct avec l'entreposage des aliments de consommation quotidienne, mais aussi avec la préservation du matériel ou des collections qui servent aux fins scientifiques.

Le dernier élément de la collection était un matériel dont on se sert dans le procédé de documentation dans plusieurs contextes. Il s'agissait de nombreuses diapositives, qui multipliaient et qui interpénétraient le langage des emballages. Les textes étaient une résonance de la consommation en général et évoquaient aussi des termes scientifiques et politiques.

## 6.2 Les conditions de présentation : la partition-trajectoire

Ayant préparé l'œuvre au cours d'une durée prolongée, il importait d'arranger une matrice pour la présentation de l'œuvre qui continuerait ce rapport de temps et qui permettait l'expérience d'indexation-circulation visée. Donc, la performance-installation s'est déroulée pendant trois semaines. Je suis intervenue dans l'espace à l'ouverture de l'œuvre, et je suis revenue au cours de l'événement pour faire des modifications additionnelles. Le choix de présenter le projet dans un centre d'art était pertinent à l'animation de l'œuvre parce qu'il mettait davantage en tension la nature de son contenu, c'est-à-dire les relations entre la création artistique et les procédés scientifiques ainsi que l'esthétique domestique. D'ailleurs, l'espace d'art est chargé de ses propres codes de comportement, qui imbibent le questionnement de la présence du sujet-objet dans les conditions de la production artistique, dans la consommation et dans l'observation scientifique.

Donc, la partition-trajectoire de la présentation de l'œuvre consiste en l'indexation-circulation dans et entre la masse-critique des trois réfrigérateurs (Voir Figs. 13,14,15,16, p.88) Initialement : un abritait les plats de Petri dans lesquels étaient arrangés des emballages alimentaires ; un autre disposait le stéréomicroscope avec quelques plats de Petri contenant des emballages et des insectes ; un troisième contenait des matériaux pour l'intervention de l'artiste et, potentiellement, des spectateurs.

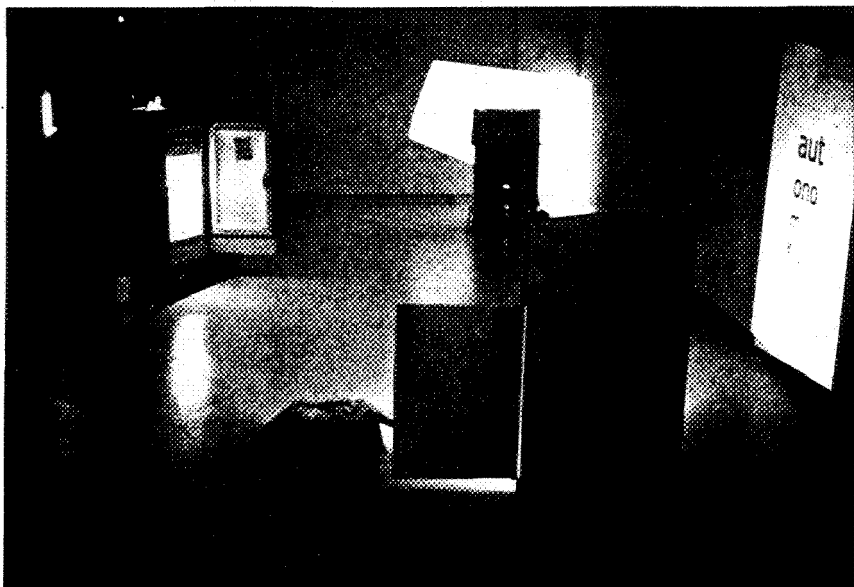


Fig. 13



Fig. 14

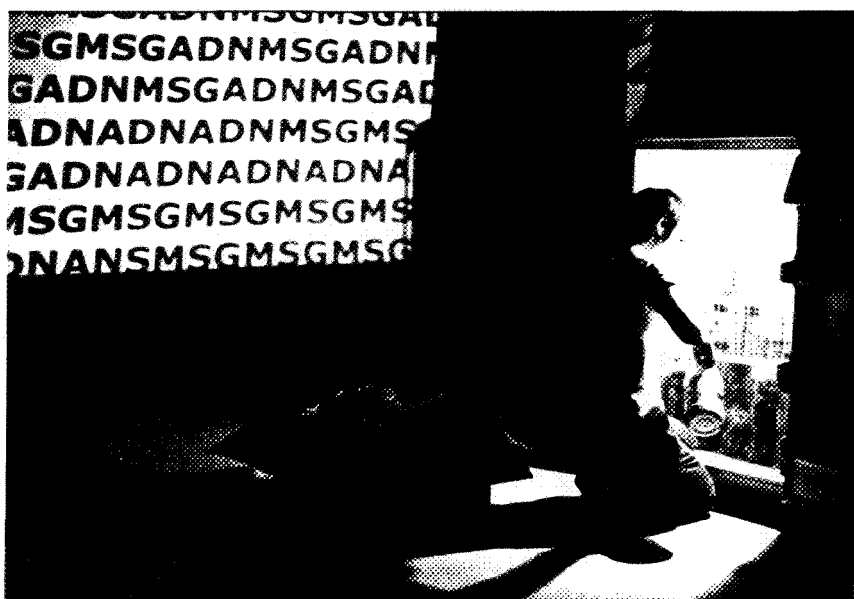


Fig. 15



Fig. 16

Citoyen(ne) X Consommateur(trice) MMI  
performance-installation,  
Espace Virtuel, Chicoutimi, Québec



La perspective du décalage global que je visait est celui des conditions orthodoxes de consommation et la configuration d'archivage commercial et scientifique qui les affecte. Ce décalage rapporte aux conditions de la spécialisation et de la normalisation effectuées par le canon de la Science et celui du marché. Ces conditions exercent un sens de présence et d'histoire linéaire et/ou passif, ainsi que des rapports de forces binaires. L'œuvre, par contraste, proposait l'engagement à participer dans la construction des relations, en posant "l'acte dans l'espace de l'archivage et l'archivage de l'espace par l'acte."<sup>8</sup>

### **6.3 Indexation-circulation : la masse-critique de l'espace actif-archival**

Le premier réfrigérateur contient des emballages disposés dans un millier de plats de Petri. La présence de ces emballages crée une surcharge d'information, toujours en tension avec le procédé de contrôle qu'effectue le cadre de l'outil d'observation scientifique. Il y a donc un flux entre une masse de termes, d'esthétiques, de codes, d'informations et l'uniformité "apparente" du plat de Petri. On peut associer cet arrangement à un phénomène que l'on retrouve dans l'œuvre réalisée à Iasi, où la répétition de l'empreinte du doigt (l'indexe) animait de façon variable la surface, ou encore à Québec, où l'effondrement du langage dépassait la possibilité de décodage. Il y a ici une stabilité du dispositif et une volatilité visuelle et vice-versa. Cette réalité

---

<sup>8</sup> Voir chapitre I, p.28.

occasionnait une interrogation de la situation du corps en termes de relations entre : le spécifique et la qualité d'être générique, l'échelle individuelle et collective, les fragments et le corps, l'organique, le manufacturé et l'artifice.

Les procédés simultanés de focalisation et de magnification étaient présents dans cette œuvre et ils sont un aspect de la composition dynamique générale de ma démarche. Le réfrigérateur incorporait une masse d'instantanés localisés – de produits, d'actes de consommation – et le sens de familiarité, suggéré par certaines des marques des produits alimentaires, présentait - à travers le parcours de l'acte-archivage de l'artiste - des caractéristiques du marché global. Le geste que le spectateur posait pour accéder à cette masse reprenait le même geste qui a occasionné, en grande partie, la création de la collection, c'est-à-dire l'ouverture du réfrigérateur. Il constituait un autre aspect de familiarité et de routine, nous localisant dans le quotidien, tandis que la masse dans le réfrigérateur effectuait un dépaysement de ce geste et des matériaux donnés.

Cet aspect de dépaysement était accentué par le contenu du deuxième réfrigérateur. On y retrouvait le stéréomicroscope avec plusieurs plats de Petri, contenant des emballages et des insectes, disposés pour que les spectateurs puissent les observer. La performance-installation invitait encore la reprise d'un geste, cette fois d'archivage scientifique. L'observation de ces objets posait le questionnement du rapport entre le microcosme du matériel et le macrocosme de l'espace et son rapport contextuel. Il existait une tension

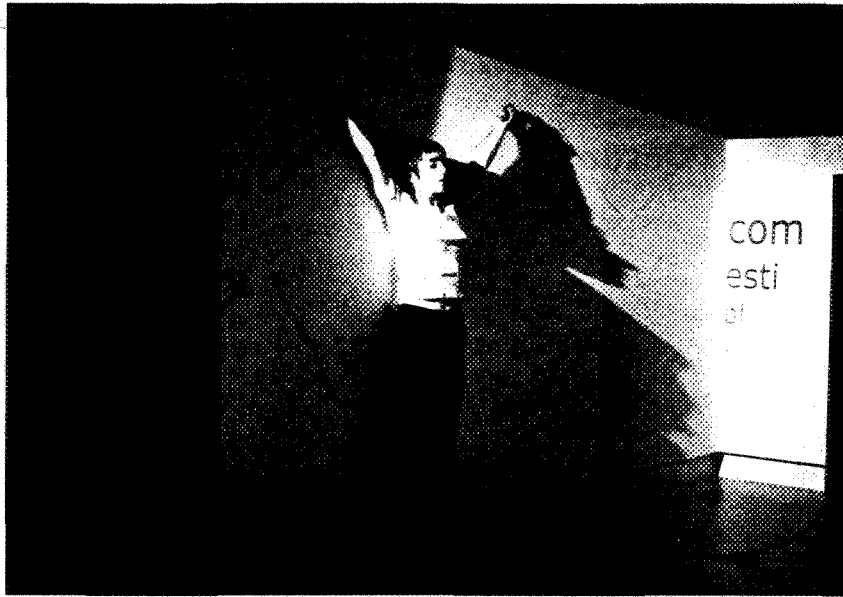
entre la question d'intérieur et d'extérieur. Le corps du spectateur regardait le spécimen posé sur le paysage de l'emballage. Le spectateur, lorsqu'il était situé à moitié dans le réfrigérateur éprouvait une certaine condition de statisme, mais le froid accentuait également le temps et l'espace de son acte-archivage. Il s'agissait du même rapport à la température, comme condition qui renforce la présence, que j'ai aussi intégrée à Iasi, où il s'agissait plutôt de la chaleur intense du grenier.

Le positionnement du spectateur devant ou dans le réfrigérateur questionnait le seuil entre le sujet et l'objet. Le corps était à la fois incorporé dans la composition et opérateur de la matrice. Ce seuil était accentué par la lumière du réfrigérateur qui s'allumait lorsqu'on ouvrait la porte. L'attention était jetée sur le corps devant le réfrigérateur et sur son contenu. De plus, l'ensemble de cette disposition pouvait être vu par un autre spectateur comme une composition spatiale et corporelle visible dans sa globalité.

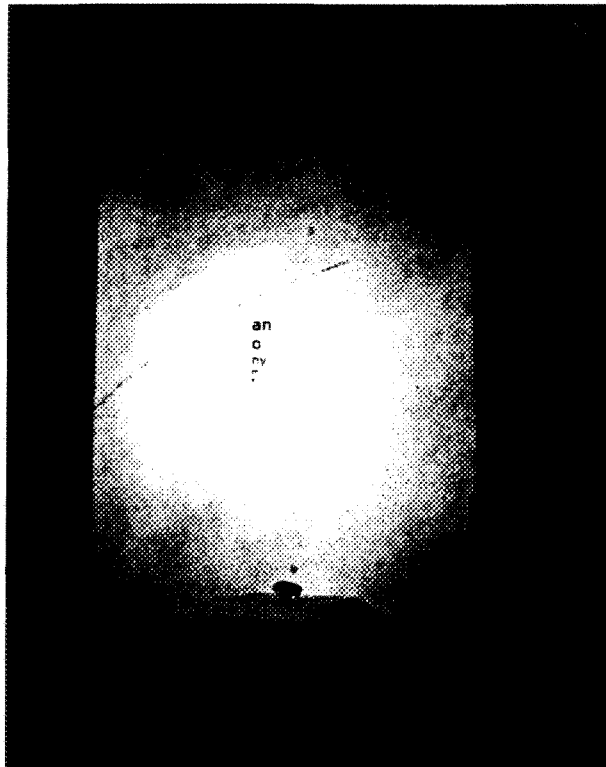
Le tissage entre les rapports d'indexation-circulation était renforcé par la projection des textes dans l'espace, sur et entre les éléments. Des projecteurs étaient arrangés pour s'allumer selon les mouvements des spectateurs, par exemple devant et en arrière des réfrigérateurs et à côté des tablettes sur lesquelles j'avais disposé des insectes. Ces projections étaient configurées pour coïncider avec la circulation d'autres personnes dans l'espace. Par exemple si quelqu'un était devant un réfrigérateur, en train de regarder à travers le microscope, une projection de texte s'est déclenchée sur le mur en

face, où sur un insecte disposé sur une tablette dans une autre partie de l'espace. On se rappelle que les diapositives projetaient des termes tel que comestible, autonome, date d'expiration, générique, qui sont liés à l'interrogation que pose le titre de l'œuvre. Donc, il s'agissait de présence, du déroulement et de l'écoulement de temps par rapport à multiples échelles, dimensions et relations dans l'espace. Ces échelles étaient catalysées par des liens créés entre un geste individuel et un changement global dans la performance-installation (Voir Figs. 17,18, p.93).

Par le moyen de ces projections, la question de seuil et d'inclusion-exclusion était accentuée davantage et la densité de la masse-critique à l'intérieur des réfrigérateurs ouvrait sur une situation où le corps est lui-même une surface de projection, une surface critique. La masse-critique, on se rappelle, est la collection activée dans l'œuvre. Dans ce cas, elle est la partition-trajectoire faite de l'indexation-circulation dans et entre les réfrigérateurs et leur contenu, les corps et l'espace.



**Fig. 17**



**Fig. 18**

Citoyen(ne) X Consommateur(trice) MMI  
performance-installation,  
Espace Virtuel, Chicoutimi, Québec

Cette masse-critique était accentuée par l'épuration de l'espace. Les réfrigérateurs situaient une densité de matériaux et d'activités, tandis que la lumière dans l'espace vidé était un matériel qui étendait les relations de la présence du corps. Ce rapport d'intensification et d'extension était renforcé par l'amplification des réfrigérateurs. Je reprenais l'utilisation du son expérimenté dans l'œuvre de Québec, sauf que, dans ce cas-ci, il était moins dominant et plus intégré dans l'ambiance de la situation globale. À Québec, le son avait déterminé en partie le rythme de la matrice. Dans l'œuvre finale il était porteur des résonances des matériaux – les plats de Petri – et des modulations d'activités. C'est comme si je laissais les réfrigérateurs se présenter, comme objet omniprésent mais à peine remarquable dans le quotidien.

Les moteurs démarraient selon la température de l'espace et selon la fréquence de l'ouverture de la porte de l'appareil, comme d'habitude. Donc les vibrations des moteurs augmentaient en fonction du nombre d'utilisateurs. Le son cru et mécanique des appareils créait un sens de volatilité, un effet qui était à son plus haut niveau lorsque les trois moteurs tournaient en même temps et il y avait une interpénétration de bruits. Cette amplification et circulation de son, de nature presque industrielle, se contraste avec le réfrigérateur qui est presque inaudible dans la situation domestique, et avec notre compréhension de l'objet comme étant quelque chose qui stabilise, maintient et préserve. Cette résonance simultanée de sens normalement opposés est comparable à d'autres agencements de la même

nature, configurés dans l'expérience de l'œuvre, par exemple répétition et variabilité, ou fixation et mouvement.

Le troisième réfrigérateur contenait des matériaux pour la performance, par exemple une action principale consistait à nettoyer l'espace avec de l'eau de javel. Cette intervention reprenait une activité domestique, mais aussi faisait appel à l'environnement hermétique et stérile associé aux conditions d'observation scientifique, ou même la "neutralité" de l'espace d'art. Il situait directement l'interrogation de présence-absence. Par son effet de rendre l'espace uniforme dans un certain sens, il provoquait la question d'épuration d'éléments non-désirés. En même temps que l'action évoquait l'oubli, l'odeur agissait pour épaissir l'espace et rendre son volume, donc notre présence, plus immédiate. Il se comportait comme un élément qui à la fois stabilisait l'espace, ébranlait le corps et rendait le tout encore plus volatile, puisque l'agent chimique pénétrait partout.

Le nettoyage de l'espace était, tour à tour, alterné par l'intervention de l'artiste qui re-indexait et re-circulait dans l'espace, interagissant avec les projections, la collection, pour continuer l'interpénétration des éléments. Cette présence accentuait davantage les transfères entre le corps, le texte, le son, et les objets, pour s'éloigner du but de décodage. Ce but s'accomplit en isolant ou encadrant des phénomènes par rapport à un espace délimité. Par contraste, c'était mon intention dans l'œuvre d'animer les éléments pour accentuer la malléabilité de perspectives, du quotidien, de l'identité et des

seuils entre l'espace, le corps, le temps et les matériaux. Je variaais le rythme de mes actions afin de créer une situation de ralentissement et d'accélération qui renforçait l'importance du processus et de procédure dans l'œuvre dans son ensemble, c'est-à-dire ce qui est *entre* et non pas une *finalité* ou un *pôle*. La masse-critique, de la collection en action, situait le corps entre les conditions de stérilité-hétérogénie, d'unicité-homogénéité, de domesticité-dépaysment et de science-économie-politique. Le tonus du corps était affecté par ces conditions, mais l'agencement, le positionnement de chacun affectait une orientation de l'œuvre.

#### 6.4 Conclusion

L'œuvre était une invitation à occuper l'espace, à le remplir de relations de présences. Elle a créé une situation où le présent enveloppait le passé, où un sens du processus d'histoire - ce que j'appelle "l'historicisation" - et le moment immédiat coexistaient. La situation d'enveloppement se voit dans cette recherche-pratique de performance-installation en général comme pratique interdisciplinaire et la disposition des éléments dans l'œuvre dont il est question, par exemple la disposition des plats de Petri.

Pour faciliter cette situation du corps, la partition-trajectoire de l'œuvre animait des conditions liées au quotidien, à partir de l'acte-archivage de l'artiste. Elle considérait les termes de la consommation par l'actualisation et



le déplacement des mécanismes de spécialisation et de normalisation ainsi que de ses données. L'œuvre offrait un autre temps, espace et traitement de matériel qui situait les aspects du quotidien parfois séparés ou distancés. Elle détournait les rapports de force, la condition corporelle, matérielle, et spatiale tels qu'ils existent dans l'archivage commercial et scientifique. C'est l'individu qui initie l'archivage, au lieu d'être sujet de sa représentation et de sa détermination. L'archivage se voit en termes de relations privées-publiques, de présence de corps dans la collection, de proximité d'espace et d'action.

L'œuvre affirmait la possibilité d'une simultanéité de positionnements et d'agencements par rapport à la vie quotidienne et l'identité humaine en accentuant l'espace entre les choses, celui des phénomènes liminaux et des données re-appropriées. Les trois heures de la première intervention dans l'espace s'orientaient vers le dépassement du raisonnement de séparation, quelque soit son application, en tissant graduellement un espace relationnel et fluctuant. La concomitance, où la présence de l'artiste elle-même n'est qu'une valeur de présence, facilite la tangibilité de l'échelle individuelle-collective, l'immédiateté d'expérience qui a plusieurs temps, espaces et orientations.

La composition dynamique de l'œuvre fonctionnait comme un réseau dans l'espace physique-mental-social. Les trois réfrigérateurs agissaient comme des vaisseaux qui s'entrecroisaient dans l'espace. Le dépaysement qui était au sein de l'œuvre s'orientait vers l'espace du décalage global puisqu'il proposait un paysage en mouvement ou le sens, et les individus, voyageaient en

plusieurs directions latérales. L'artiste amène l'œuvre à l'état de présentation, mais sa masse-critique devient dimensionnelle, directionnelle et relationnelle une fois que les corps des autres y traversent, en contribuant par leur acte-archivage.

## CONCLUSION DU MÉMOIRE

La question de sortir des paramètres de ce qui est connu, des normes, autant celles de la connaissance spécialisée que celles de la routine de consommation normalisée, est d'une importance majeure pour la reconnaissance de la diversité et l'ouverture à la présence dans la vie et dans l'art. La formation et le conditionnement nous entourent d'un ou de nombreux langages. Ce que j'ai suggéré ici c'est la valeur de poser une ou plusieurs questions par rapport à cet encadrement. Quels paramètres sont projetés sur le monde? Qu'est-ce qu'on permet qu'on vit? Qu'est-ce qui est privilégié comme expérience, dans le présent et par rapport à l'émergence de l'histoire, et comment?

Comme Alex de Jonge a dit, "how do we know what we need to know? Just who determines the signal-noise mix on our behalf? How do we know that the world is not full of rich and exciting things [...] which will for ever pass unnoticed, because it has been decided for us that they are not important; that we don't need to know them; that they are noise?"<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Alex de Jonge, *Nightmare Culture: Lautréamont and 'Les Chants de Maldoror*, p.123 (Trad. : "Comment est-ce qu'on peut savoir ce dont on a besoin de savoir? Qui détermine ce qui est signal et ce qui est bruit pour nous? Comment est-ce qu'on peut savoir qu'il n'y a pas de nombreuses richesses et d'excitations [...] qui resteront toujours inaperçues parce qu'on a décidé, pour nous, que ces choses ne sont pas importantes; qu'on n'a pas besoin d'en savoir: qu'elles ne sont que de la bruit?").

On doit prendre garde aux donnés, ainsi qu'aux apparences, d'où le statisme peut s'installer. L'ouverture à la présence n'est pas un concept mais une praxis. Parmi ses attributs importants se trouvent donc l'espace et l'action et, j'ai proposé ici, une orientation particulière de présence-historicisation, mettant l'histoire aussi en processus.

Cette étude était issue d'une évaluation des forces au sein de l'époque. Elle considérait ce qui est, sans doute, un des aspects le plus déterminant des conditions de vie actuelle. Il s'agit de cette concoction de séparations, de dualités et de distance que j'ai nommée le décalage global.

À cet égard, j'ai indiqué le besoin d'ordre et de mouvement, dans une matrice ouverte, du corps en situation. J'ai affirmé cette attitude en termes de création de la partition-trajectoire, de la collection dans l'espace et l'action comme masse-critique et de l'expérience de l'espace actif-archival comme étant celle d'indexation-circulation.

Pour arriver là, j'ai élaboré une critique de l'orthodoxie et du canon. Cette critique est difficile, comme Noam Chomsky a remarqué, l'orthodoxie "succeeds because its legitimacy is internalized."<sup>2</sup> Néanmoins, lorsque les données s'accélèrent et la traduction de contrôle est imposante, dissimulant

---

<sup>2</sup> Noam Chomsky, "Overcoming Orthodoxies", article publié dans la revue *South End*. (Trad. : "l'orthodoxie réussit parce que son légitimité est internalisée").

ce décalage dans le processus de réalité, il est d'autant plus important d'agir dans un espace relationnel et de créer d'autres possibilités.

J'ai proposé que la création des relations qui nous orientent par rapport à une échelle de temps et d'espace immédiat et étendue, ainsi qu'individuelle et collective, est avantagée par une œuvre qui traite le corps présent dans l'espace enveloppant un sens du passé. Que l'exploration de l'archivage nous oriente par rapport à nos actes et que l'expérimentation de l'acte situe un archivage transformateur.

L'œuvre a affirmé un autre paysage que celui marqué par la séparation, la réduction, et l'exclusivité. Elle a détourné la présence et l'histoire passives basées sur la distance et la consommation, tous les deux habitées par la dualité. Il s'agissait du paysage en mouvement, issu de la volonté nomade.

J'ai démontré qu'un aspect clé de cette situation est la considération des simultanités sur tous les plans : les méthodes, les procédés, les temporalités et le sens de l'espace visé, où s'ajoute les façons d'expérimenter le matériel, l'objet, le tissage entre les corps...

L'approche simultanée au départ était celle de la recherche-pratique. Ensuite, il y avait l'exigence d'interdisciplinarité. Si l'on veut explorer comment on peut accentuer la simultanéité en lien avec des conditions de vie, et le liminal, il est nécessaire d'engager une méthodologie qui accentue

justement les espaces *entre* les zones des disciplines. À cet égard, la performance-installation s'est montrée de façon implicite et explicite propice à la présentation des conditions entre l'espace et l'action du matériel, du temps et des corps. Sa composition dynamique a facilité le passage d'acte-archivage qui ouvre la matrice du quotidien dans l'art.

Donc, la dernière simultanéité importante était justement cette proposition d'acte-archivage qui invitait l'engagement du spectateur. La nature de la problématique de la spécialisation et de la normalisation veut dire qu'on ne peut pas animer d'autres conditions sans l'indexation-circulation qui occupe l'espace qui est actif-archival.

L'invitation à l'expérience que j'ai décrit impliquait un risque, parce qu'il ne s'agissait pas seulement de quelque chose que j'ai montré, mais qui est *à faire*. Depuis le siècle des Lumières, un aspect dominant de notre configuration du monde s'exprime à partir de la découverte. Actuellement on peut parler d'une supplantation graduelle par la phase de "discoverability" qui propose la possibilité (à venir) de consommer de nouvelles choses.

On peut se confier à ces phases, cependant s'il y a un risque dans l'œuvre le risque est également l'expression des possibilités qui surviennent lorsque les apparences sont instables et alors l'actualisation et le déplacement prend le dessus pour tendre un espace fluctuant. Dans l'avenir, je voudrais explorer davantage comment l'expérience de l'œuvre invite à la présence, et ce risque

d'occuper l'espace, par une considération du phénomène d' "answerability" que le philosophe Mikhail Bakhtin a articulé. Brièvement, il s'agit de sa proposition où l'on n'a pas à découvrir mais à assumer la nature "once occurent" de l'acte, ce qui traduit le sens du "non-alibi" de la vie.

Ces considérations philosophiques sont implicites à ma création et impliqueront aussi le développement de la méthodologie. Je considère que les termes et les procédés des œuvres qui présentent un "dépaysement", de "pensée-action", créant une matrice "comme un réseau qui pousse latéralement" – c'est-à-dire la phénoménologie de conditions – ces termes constitueront les directions de l'articulation future d'une "épistémologie anarchique" comme praxis artistique.

Le qualificatif "anarchique" sert souvent de synonyme à désordre. Le principe d'ordre et de mouvement anarchique consiste plutôt en l'attitude que toute présence est à la fois spécifique et relationnelle. Dans ces expériences futures, je voudrai donc articuler une épistémologie qui est basée sur les procédés d'indexation et de circulation que j'ai décrits ici, et qui tendra à une méthodologie rigoureuse et non-hiérarchique. Cette articulation comprendra une étude au sens de procédé en termes de réseau - sur l'échelle à la fois de l'œuvre et de l'organisation artistique. Elle impliquera également une considération des discours tel que l'épistémologie existentielle.

L'articulation de cette épistémologie anarchique se liera à la continuation du développement de l'espace interdisciplinaire d'acte-archivage. Je m'intéresse à diverses facettes de cette épistémologie de création, tel que son application potentielle dans les projets d'archivage dans les centres d'art et dans les projets communautaires. Donc, mon expérimentation de la nature de collection sera élargie pour considérer les matériaux et les objectifs que je pourrais rencontrer dans ces contextes particuliers.

Il s'agira aussi de développer la différence entre la collection dans l'œuvre et le discours sur les traces dans le travail de la performance en général, en considérant d'autres façons de faire qui impliquent la performance et l'installation comme une recherche sur "l'installaction".

Cette ouverture de la méthodologie de ma démarche vers d'autres situations tendra à une exploration réciproque d'interdisciplinarité comme étant "la curiosité primordiale de l'être". Cette exploration se poursuivra par la recherche sur des discours liés à l'interdisciplinarité et par la création d'autres œuvres qui inclut la participation des spectateurs dans l'espace actif-archival.

Finalement, bien que j'aie attribué un sens particulier à l'expression du "corps en situation" dans ma démarche, on peut également associer ce terme à l'analyse de la nature du corps de la femme tel qu'articulée par Simone de Beauvoir. Ce n'est pas, peut-être, par hasard, comme femme, que je m'intéresse à explorer le rapport entre l'agencement du corps comme sujet-



objet, et son positionnement et agencement dans le processus d'"historicisation". Je voudrais donc considérer le corps en acte-archivage particulièrement par rapport aux questions de genre, toujours dans l'esprit de vouloir animer cette spécificité relationnelle qui est la prémisse anarchique.

## BIBLIOGRAPHIE

### Volumes

ARTAUD, Antonin (1964), *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 246 p.  
(Coll. "Idées" no.114)

BAUDRILLARD, Jean (1983), *Simulations*, New York City, Semiotext(e)  
Columbia University, 159 p.

BAKHTIN, Mikhail (1993), Liapunov, Vadim et Holquist, Michael, édits.,  
*Towards a Philosophy of the Act*, traduit par Vadim Liapunov, Austin (Texas),  
University of Texas Press, 106 p.

BEAUVOIR, Simone DE (1979), *Le deuxième sexe -Volume 1*, première éd.  
1949, 510 p. (coll. "Idées" no. 152).

BERUBÉ, Anne et COTTON, Sylvie, édits. (1997), *L'installation pistes et  
territoires : L'installation au Québec 1975-1995*, Montréal, Centre des arts  
actuels SKOL, 255 p.

CAGE, John (1976), *Pour les oiseaux*, Paris, Pierre Belfond, 254 p.

CAGE, John (1973), *Silence: Lectures and Writings by John Cage*, Wesleyan  
University Press, 189 p.

CHAMBERLAND, Roger et al. (1991), *Première Biennale d'art actuel de Québec ;  
de la performance à la manœuvre*, Québec, Éditions Intervention, 34 xix p.

CHOMSKY, Noam (1989), *Necessary Illusions: Thought Control in Democratic  
Societies*, London, Pluto Press, 246 p.

COLES, Alex et DEFERT, Alexia, édits. (1998), *de-, dis, ex., Volume two : The  
Anxiety of Interdisciplinarity*, London, BACKless Books / Black Dog  
Publishing, 176 p.

DEBORD, Guy et al. (1975), *Internationale situationniste 1958-69*, Paris, Champ  
Libre.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Felix (1987), *A Thousand Plateaus-Capitalism  
and Schizophrenia*, University of Minnesota Press, 610 p.

GUILMETTE, Armand (1984), *Gilles Deleuze et la modernité*, Trois Rivières,  
Éditions du Zéphyr, 146 p. (coll. "Les Berges" no.1).

JONGE Alex DE (1973), *Nightmare Culture : Lautréamont and Les Chants de Maldoror*, London, Secker & Warburg, 178 p.

JONES, Amelia (1998), *Body Art / Performing the Subject*, Minneapolis / London, University of Minnesota Press, 349 p.

KLEIN, Naomi (2000 ), *No Logo*, Picador Press, 512 p.

MARTEL, Richard et al. (1992), *Manœuvres*, Québec, Éditions Intervention, 68 p.

MARTEL, Richard édit. (2001), *Art Action 1958-1998*, Québec, Éditions Intervention, 496p.

MARCUS, Greil (1989), *Lipstick Traces : A Secret History of the 20th Century*, Harvard University Press, 496 p.

METZGER, Gusztav (1996), *Damaged Nature, auto-destructive art*, London, Coracle, 112 p.

MORAWSKI, Stefan (1996), *The Troubles with Postmodernism*, London/New York, Routledge, 234 p.

NIETZSCHE, Friedrich (1958), (trad. Marthe Robert) *Ainsi parlait Zarathustra*, Paris, Le Club Français du Livre, 309 p.

OLIVEIRA, Nicolas DE et al. (1997), *Installations : l'art en situation*, Paris, Thames and Hudson, 208 p.

PHELAN, Peggy (1996), *Unmarked: The Politics of Performance*, London/New York, Routledge, 210 p.

RICHARD, Alain-Martin et ROBERTSON, Clive, édits. (1991), *Performance au/in Canada 1970-1990*, Québec/Toronto, Éditions Intervention/Coach House Press, 395 p.

SCHIMMEL, Paul et STILES, Kristin, édits. (1998), *Out of Actions: between performance and the object 1949-79*, Los Angeles/London, Los Angeles Museum of Contemporary Art/Thames & Hudson, 407 p.

STILES, Kristin et SELZ, Peter, édit. (1996), *Theories and documents of Contemporary Art A Sourcebook of Artists's Writings*, Berkley/Los Angeles/London, University of California Press, 1003 p.

SWIDZINSKI, Jan (s.d.), *Quotations on Contextual Art*, Eindhoven, Het Apollohuis, 190 p.

## Articles, Revues

BACON, Julie(2001), *Traces : Les Zones hétérogènes de l'art*, p. 62-68, *Esse : Arts+Opinions*, no.42 printemps-été, Montréal, Esse, 76 p.

CHOMSKY, Noam (2001), *Overcoming Orthodoxies*, South End Press, [www.southendpress.org/](http://www.southendpress.org/)

GIRARD, Robert (2001), *Julie Bacon ou de la pensée-action*, p70-71, *Inter*, no.78, *Latinos del Norte*, Québec, Éditions Intervention, 89 p.

MARTEL, Richard (2001), *Identité et réseau: prolégomènes à l'activité artistique comme échange de nourritures*, p35-41, *Inter*, no.78, *Latinos del Norte*, Québec, Éditions Intervention, 89 p.

MARTEL, Richard, édit. (2000), *Inter*, no. 73, *Installaction*, Québec, Éditions Intervention, 86 p.

MARTEL, Richard, édit. (1996), *Inter*, no.67, *Dossier Rencontre internationale d'art performance et multimédia*, Québec, Éditions Intervention, 84 p.

VILLENEUVE, Véronique (2000), *Esthétisme et temporalité dans le rituel de geste*, *Esse : Arts+Opinions*, no. 41 automne-hiver, "Dossier Saguenay-Lac-Saint-Jean", Montréal, Esse, 81 p.

## Disque

Divers (1993) *Lipstick Traces* Rough Trade Records, #R2902

## Dictionnaire

*Petit Larousse illustré* 1988, Paris, Larousse, 1798 p.

## ANNEXE I

### GLOSSAIRE

**Recherche-pratique** : description d'une démarche qui propose que la pratique d'art atteigne la recherche dans son acte, et que la recherche atteigne un acte de pratique.

**États des choses** : expression des conditions multiples du processus de la réalité dans l'espace sociale et physique.

**Orthodoxie** : approche conforme, qui présume l'authenticité.

**Canon** : corpus de principes ou collection d'œuvres émergeant d'une orthodoxie.

**Réflexivité** : prise de la conscience elle-même comme objet, dont le produit se réfère aux termes du domaine de sa production.

**Matrice** : terme d'un mode de création qui diffère de la production basée sur l'échelle linéaire et des rapports binaires. Sa configuration propose l'ordre dans le mouvement et vice-versa.

**Performance-installation** : recherche-pratique qui explore à la fois *l'acte dans l'espace et l'espace de l'acte*. Elle l'explore par l'animation de la composition dynamique du quotidien, par le moyen d'une matrice de relations qui se forme entre les conditions du matériel, du geste, du temps, de l'espace, du corps et du contexte.

**Le corps en situation** : terme qui décrit la matrice relationnelle du quotidien animée en performance-installation, qui est tissée entre le spectateur, l'artiste et les autres éléments.

**Historicisation** : valeur processuelle d'histoire qui émerge de l'acte.

**Acte-archivage** : considération, dans la recherche-pratique de la performance-installation, des conditions de vie en termes des multiples valeurs de présence, d'où l'historicisation comme valeur de l'immédiat. Le terme développe l'exploration interdisciplinaire de la performance-installation en proposant des relations entre l'ordre et le mouvement *de l'acte dans l'espace de l'archivage et de l'archivage de l'espace par l'acte*.

**Phénomènes liminaux** : états des choses qui sont non-dites ou considérées négligeables dans l'optique qui spécialise ou normalise. Ils indiquent les possibilités de simultanéité dans l'animation des conditions de vie en art.

**Données** : des gestes, des matériaux, (ou d'autres valeurs) résultants d'un procédé d'orthodoxie ou d'un canon de spécialisation ou de normalisation

**Partition-trajectoire** : composition dynamique particulière de la matrice relationnelle d'acte-archivage. Elle propose animer des phénomènes qui sont 'négligeables, ou non-dits' dans, ou bien les 'donnés' associés à, la spécialisation et la normalisation. Elle propose un arrangement où le présent enveloppe le passé.

**Indexation-circulation** : expérience de la partition-trajectoire de l'œuvre où, par l'engagement de la part du spectateur de se situer dans la matrice par son ordre et son mouvement, il y a une indexation et une circulation de valeurs de présence et d'historicisation qui correspond à l'acte-archivage.

**Masse-critique** : terme qui indique la nature changée de 'la collection' dans l'œuvre. Elle est fait des phénomènes liminaux et des données actualisés et déplacés, et elle est ouverte à l'indexation-circulation. Le terme qualifie donc une condition de la partition-trajectoire.

**Phénoménologie de conditions**: méthodes et procédés adoptés pour animer les états des choses selon une approche qui accentue la nature simultanée de champs, d'agencements et de positionnements qui existent dans les conditions de vie. Elle est la méthodologie globale de la recherche-pratique de la matrice relationnelle du corps en situation en performance-installation, où on considère cette situation en termes de valeurs de présence émergées de l'acte-archivage.

**Décalage** : conditionnement d'espace spécialisé et/ou normalisé où il y a un écart et une manque de valeur de flux et de simultanéité, tels que proposés les procédés et les conditions de l'œuvre, dû aux conditions de séparation, de dualité et de distance.

**Décalage global Michael LaChance**5 effet des conditions de séparation liées à la spécialisation et l'effet de distance lié à la médiation et à la normalisation, où ce dernier s'approprie du premier effet.

## ANNEXE II

### CARTES POSTALES

Trous dans l'histoire...



Deux exemplaires d'une série de cartes postales conçue pour le projet Hauteur Libre,  
avec les traces de pluie tombée pendant l'œuvre.



Préparations pour l'installation, ouvrage d'art, oeuvre d'art  
...histoire indéterminée