

Penser en mouvement : une étude collaborative
de l'animation comme pédagogie alternative
pour la visite de groupe
dans l'exposition d'art contemporain

Marie-Hélène Lemaire

Thèse
présentée
au
Département des communications

comme exigence partielle au grade de
philosophae doctor (Ph.D.)
Université Concordia
Montréal, Québec, Canada

Septembre, 2015

© Marie-Hélène Lemaire, 2015

**CONCORDIA UNIVERSITY
SCHOOL OF GRADUATE STUDIES**

This is to certify that the thesis prepared

By: Marie-Hélène Lemaire

Entitled: Penser en mouvement: Une étude collaborative de l'animation comme
pédagogie alternative pour la visite de groupe dans l'exposition d'art
contemporain

and submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of

Doctor of Philosophy (Communication)

complies with the regulations of the University and meets the accepted standards with
respect to originality and quality.

Signed by the final examining committee:

_____ Chair
Dr. G. Nielsen

_____ External Examiner
Dr. S. Magnet

_____ External to Program
Dr. K. Vaughan

_____ Examiner
Dr. L. Grenier

_____ Examiner
Dr. L. Roth

_____ Thesis Supervisor
Dr. K. Sawchuk

Approved by: _____
Dr. J. Stolow, Graduate Program Director

September 11, 2015

Dr. A. Roy, Dean
Faculty of Arts and Science

Résumé

Penser en mouvement : une étude collaborative de l'animation comme pédagogie alternative pour la visite de groupe dans l'exposition d'art contemporain

**Marie-Hélène Lemaire, Ph.D.
Université Concordia, 2015**

Mon travail de thèse analyse la manière dont l'équipe d'éducateurs muséaux de DHC/ART Fondation pour l'art contemporain développe de manière collaborative la perspective de l'*animation* en tant que pédagogie alternative pour la visite de groupe dans l'exposition d'art contemporain. Moi-même éducatrice dans cette équipe, je théorise la figure de l'animatrice muséale (R. Barthes, 1977) afin de repenser le rôle potentiel de celle-ci. Selon cette perspective, toutes les participantes à la visite interprètent les œuvres via une *pensée en mouvement*, où l'expérience esthétique engage tout particulièrement les sensations des corps en mouvement dans l'espace. Cette méthodologie somatique féministe met au défi la pédagogie muséale patriarcale qui est magistrale, distanciée, objective, divisant le corps et l'esprit. Pour élaborer celle-ci, je puise aux concepts de corporéité (E. Grosz, 1994) et de mouvement (M. Sheets-Johnstone, 2011), à la méthodologie des concepts migratoires (M. Bal, 2002), ainsi qu'à la réflexivité somaesthétique (R. Shusterman, 2009).

L'épistémologie du mouvement conceptualise la visite de groupe comme un espace fluide de devenir-autre où les participantes développent une ontologie féministe de l'impermanence, de l'indétermination et de l'ambiguïté au sujet de l'art (G. Deleuze et C. Parnet, 1996). Cet espace se pose en alternative à l'ontologie patriarcale de la fixité, de l'ordre, de la certitude et de la solidité. Toutefois, bien que fertile, cette perspective de l'animation fragmente et déstructure les corps, les objets et l'exposition, ce qui risque d'entraîner la désorientation des visiteuses. Ainsi, contrairement à Sheets-Johnstone, qui prône uniquement la mise en œuvre d'un corps résonant en mouvement hors langage pour l'interprétation de l'exposition, j'affirme qu'il n'est pas souhaitable de mettre de côté le corps langagier et analytique. À mon avis, les voix improvisées qui entrent en dialogue pendant la visite, en relation avec les concepts migratoires que l'animatrice met en jeu, constituent un mouvement vers la restructuration et la réorientation. Ensuite, l'écriture créative et analytique de l'éducatrice, qui interprète l'animation de l'art, représente une cristallisation fructueuse des matérialités des espaces lisses de visites. L'écrit-cristal ainsi formé permet au corps-sujet de celle-ci de dévoiler son identité en relation avec ses communautés dans un mouvement liminal de transformation.

Remerciements

Je tiens à remercier profondément tous ceux et celles qui m'ont accompagnée, soutenue et encouragée tout au long de mes études doctorales. Sans votre présence et votre engagement, les idées que je développe dans ma thèse n'auraient tout simplement pas pu voir le jour.

Tout d'abord, toute ma gratitude va à ma directrice de thèse Kim Sawchuk.

Merci à tous les professeurs du Département des Communications à l'Université Concordia, et tout spécialement à Andra McCartney.

Toute l'équipe de DHC/ART — Éducation: Amanda Beattie, Daniel Fiset, Emily Keenlyside, Pohanna Pyne Feinberg. Sans vous, cette méthodologie de l'animation n'a pas lieu.

Cheryl Sim, commissaire à DHC/ART. Et Phoebe Greenberg, fondatrice et directrice de DHC/ART.

Mon équipe à la Galerie Leonard and Bina Ellen de l'Université Concordia. Tout particulièrement Michèle Thériault et Sarah Frost.

Mon équipe du Service des visites du Musée d'art contemporain de Montréal (MACM).

Surtout, Véronique Lefebvre, collègue et amie du MACM et co-chercheuse action.

Nathalie Lemelin (Ph.D.), pour avoir initié et animé la recherche-action participative au Service des visites du MACM, l'étincelle pour mes propres recherches doctorales.

Et merci, à mes amours, François et Arthur.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1	
CONCEPTS DE MOUVEMENT	
ET D'ANIMATION	
LE MOUVEMENT VERS L'ANIMATION RÉFLEXIVE	32
1.1 Une esthétique féministe de la corporéité comme alternative à l'esthétique désintéressée et désincarnée du patriarcat	36
1.1.1 La corporéité et la textualité dans l'espace du musée	40
1.1.2 Le musée comme espace performatif du corps-sujet	41
1.2 L'épistémologie de la corporéité: la voie vers le corps morcelé	45
1.2.1 Le corps morcelé vers le devenir-autre	45
1.2.2 Le corps morcelé vers la désorientation du corps-soi	46
1.2.3 Le corps potentiel d'Agamben: l'éthique de l'amorphe et de l'informe	48
1.2.4 La figure de Barthes: une esthétique de l'élan et du fragment	52
1.3 L'animation réflexive: une épistémologie du mouvement et une méthodologie des concepts migratoires	53
1.3.1 <i>Penser en mouvement</i> et les concepts migratoires: une méthodologie collaborative à DHC/ART – Éducation	56
1.3.2 Le <i>Scénario de visite</i> à DHC/ART – Éducation: une cristallisation des perspectives des éducateurs pour une vue d'ensemble de l'exposition	60
1.3.3 L'épistémologie du mouvement: le silence comme premier moment de la visite de groupe	61
1.3.4 Le <i>flux</i> et la <i>rumeur</i> : le deuxième moment de la visite de groupe	62
1.3.5 Le <i>Scénario de visite</i> à DHC/ART – Éducation: une partition musicale de concepts migratoires	64

1.3.6	Les concepts migratoires – dépasser le paradigme dualiste: engagement physique / esprit critique	66
1.3.7	L'épistémologie du mouvement: une conception alternative de la spatialité pour des corps animés dans des espaces matériels partagés	69
1.3.8	L'épistémologie du mouvement: une conception alternative de la temporalité pour trouver le fil conducteur de l'animation	74

CHAPITRE 2

CONCEPT DE CORPORÉITÉ

LE MOUVEMENT DE LA MATÉRIALITÉ DES CORPS

	Étude de cas des œuvres de Valérie Blass dans les expositions <i>Chimère/Shimmer</i> (MBAQ) et <i>Valérie Blass</i> (MACM)	77
2.1	Figures de Blass: une corporéité de l'œuvre ouverte et de l'informe	78
2.1.1	Figures de Blass: corps informe / corps cristal	81
2.1.2	La <i>Femme panier</i> de Blass / la <i>Femme-Maison</i> de Bourgeois: reconnaître l'image du passé et le passé de l'image	85
2.1.3	<i>Femme panier</i> / <i>Femme-Maison</i> : le chez-soi nomade	86
2.2	Les visites de groupe dans <i>Valérie Blass</i> et <i>Chimère/Shimmer</i> : figures inventées, fictives, utopiques	90
2.2.1	<i>Chimère/Shimmer</i> : la part souterraine, rêvée et obscure de la corporéité	91
2.2.2	<i>Chimère/Shimmer</i> : la force générative de la décomposition du soi	94
2.2.3	Le corps matériel décomposé des femmes: une abjection pour le patriarcat	96
2.2.4	Anecdote 1- Matières et chairs de <i>Femme panier</i>	97

2.2.5	Le panier-viscères de <i>Femme Panier</i> : matérialités d'un corps affecté	100
2.2.6	L'absorption esthétique dans l'exposition d'art: des chairs qui s'usent et s'endommagent	102
2.2.7	Anecdote 2 - <i>L'Homme souci</i> : corps qui fuit / corps cristal	107
2.2.8	La visite de groupe dans <i>Valérie Blass</i> : lignes de fuites / flux de chairs	109
2.2.9	L'épistémologie des fluides: une abjection pour l'épistémologie des solides du patriarcat	110
2.2.10	Anecdote 3 - <i>L'Homme souci</i> : corps plié habité	115

CHAPITRE 3

CONCEPT DE MOUVEMENT LES IMAGES ET LE MOUVEMENT

	Étude de cas de l'exposition <i>Thomas Demand: Animations</i> à DHC/ART Fondation pour l'art contemporain	119
3.1	Fragments du <i>Scénario de visite Thomas Demand: Animations</i> – une vue d'ensemble de l'exposition	120
3.2	L'écriture créative de fiction comme mode de théorisation de la visite de groupe dans <i>Thomas Demand: Animations</i> à DHC/ART – Éducation	131
3.2.1	L'écriture de fiction: puiser à l'animation profonde pour théoriser et cristalliser le corps-sujet	133
3.2.2	La visite de groupe et la pratique d'écriture: entre le Lisse et le Strié	135
3.2.3	Théoriser l'anecdote: une alternative vitale à la théorie académique	138
3.2.4	Anecdote 4 - <i>Recorder</i> : le silence de l'épistémologie du mouvement	142

3.2.5	La photographie Index silencieuse: vers la subjectivité absolue	145
3.2.6	<i>Recorder</i> : la polysémie de l'image qui insiste et se répète	150
3.2.7	Anecdote 5 - <i>Recorder</i> : l'Image - le détraqué du cycle	152
3.2.8	<i>Recorder</i> : le message linguistique pour articuler la signification	156
3.2.9	<i>Recorder</i> : déployer les contextes, tendre vers les médiations	160
CHAPITRE 4		
CONCEPT DE LA MÉDIATION		
LES MÉDIAS, LES MÉDIATIONS ET LE MOUVEMENT		
	Étude de cas de l'exposition <i>Power Points</i> de Cory Arcangel à DHC/ART Fondation pour l'art contemporain	171
4.1	Fragments du <i>Scénario de visite Power Points</i> de Cory Arcangel – une vue d'ensemble de l'exposition	172
4.2	L'écriture créative de fiction comme mode de théorisation de la visite de groupe dans <i>Power Points</i> de Cory Arcangel à DHC/ART – Éducation	189
4.2.1	Présentation du camp de photo d'été <i>Entre Quatre Yeux</i>	189
4.2.2	Anecdote 6 - L'art d'Arcangel: entre <i>Color Field</i> et Photoshop	190
4.2.3	Anecdote 7 - le film <i>Colors</i> : la saturation de couleurs	193
4.2.4	La couleur: pulvérisation de l'Unicité pour la multiplicité des significations	194
4.2.5	La couleur: lieu où résonne la puissance du rythme deleuzien	196

4.2.6	Anecdote 8 - Le potentiel du corps en échec	198
4.2.7	<i>Self Playing Nintendo 64 NBA Courtside 2</i> : un espace performatif dans la Galerie d'art	201
4.2.8	<i>Self Playing Nintendo 64 NBA Courtside 2</i> : une appropriation féministe du corps plié du joueur de jeux vidéo	202
4.2.9	La théorie de l'anecdote: vers la constitution du corps-sujet	205
4.3	Un débat en <i>Cultural Studies</i> : pour ou contre la médiation?	207
4.3.1	La médiation: une conscience du passé? Un élan vers le nouveau?	207
4.3.2	La textualité versus les 3 E: Empirique, Expérientiel, Ethnographique	211
4.3.2	Une fiction au Parc Lafontaine: deux animatrices dialoguent avec Antoine Hennion au sujet de la médiation	217
CHAPITRE 5		
CONCEPTS DE RÉFLEXIVITÉ ET D'ANIMATION RÉFLEXIVE		
LE MOUVEMENT VERS LA PENSÉE POÉTIQUE		
	Étude de cas des œuvres de Valérie Blass dans l'exposition <i>Valérie Blass</i> au Musée d'art contemporain de Montréal (MACM)	224
5.1	L'animation réflexive via l'écriture de création et l'écriture analytique: où et comment habiter?	224
5.1.1	La forme cristal: réconcilier l'épistémologie des fluides et des solides	226
5.1.2	Le concept de réflexivité en <i>Cultural Studies</i>	230
5.1.3	Pour ou contre la réflexivité somaesthétique?	234
5.1.4	La réflexivité vers le soi: une appropriation féministe de la notion de <i>Chora</i>	237

5.1.5	Anecdote 9 - <i>Femme panier</i> : où et comment habiter?	239
5.1.6	<i>Femme panier</i> : le mythe de Shiva	241
5.1.7	Anecdote 10 - <i>L'Homme souci</i> : la noirceur de l'espace crypté	242
5.1.8	L'embrassement de la mystérique d'Irigaray	243
5.1.9	La hors-scène <i>cryptique</i> : un lieu de rencontre entre <i>elle</i> et <i>lui</i>	245
5.1.10	Le sémiotique de Kristeva: un lieu d'habitation par l'écriture poétique	247
5.1.11	Anecdote 11 - la <i>Femme panier</i> : objet surréaliste	252
CONCLUSION		
6.1	L'animation réflexive: une méthodologie à inventer par la communauté de DHC/ART – Éducation	262
6.1.1	L'animation réflexive: une méthodologie d'écriture collaborative créative et analytique pour l'innovation	262
6.1.2	L'animation réflexive: une esthétique du <i>déploiement</i> et du <i>dépliement</i>	271
6.1.3	L'animation réflexive: le déploiement de l'écoute rhétorique pour mener vers l'invention dans l'interprétation	272
6.1.4	L'animation réflexive: le déploiement de la théorie de l'anecdote	275
6.1.5	L'animation réflexive: les concepts migratoires en tant que portails vers de multiples lieux à habiter en communauté	276
BIBLIOGRAPHIE		285

Introduction

Mon travail de thèse documente et analyse la manière dont l'équipe d'éducateurs muséaux de DHC/ART Fondation pour l'art contemporain développe de manière collaborative la perspective de l'*animation* en tant qu'approche alternative à l'éducation muséale en art contemporain. Je suis profondément impliquée dans mon sujet d'étude car je suis moi-même éducatrice à DHC/ART. Établie en 2007, cette fondation privée sans but lucratif présente chaque année deux à trois expositions en art contemporain international. Elle compte un département d'éducation, qui comprend quatre à cinq éducateurs qui conçoivent et animent, en complète collégialité, les programmes éducatifs pour la visite interactive de groupe et pour l'atelier de création, une série d'événements publics ainsi que des projets spéciaux de collaboration.

L'ensemble des activités du département s'élabore selon une philosophie éducative artistique alternative basée sur l'animation et le mouvement. Ma thèse met l'accent sur l'une des composantes de notre programme éducatif qui est la visite de groupe interactive. Dans le cadre de cette activité, mes collègues et moi-même développons notre méthodologie de l'animation afin que tous les participants puissent contribuer à accroître le mouvement lors de cette interprétation collaborative de l'exposition d'art contemporain. Nous cherchons ainsi à repenser le rôle potentiel présent et futur des éducateurs muséaux comme étant ceux qui tentent de favoriser et d'inviter ces mouvements lors de la visite interactive.

Par mes recherches, effectuées en collaboration avec mes collègues, je mets au défi la perspective traditionnelle qui conçoit l'éducatrice muséale en art contemporain comme un être spécialisé en théorie et en histoire de l'art, impartial, omniscient, détaché et connaisseur qui transmet un discours magistral au sujet des œuvres et de l'exposition aux visiteurs. Je suis moi-même complètement partiale et engagée somatiquement envers l'exposition d'art contemporain qui m'occupe et envers la visite de groupe que j'anime. Je développe donc ainsi ma propre perspective de l'animation via mon concept d'*animation réflexive*, concept que je déploie en imaginant la figure féministe incorporée¹ de l'animatrice muséale réflexive en art contemporain (R. Barthes, 1977; S. Kember, 1998). Cette dernière se situe en chair et en os au cœur de l'espace matériel de l'exposition d'art contemporain et elle encourage les visiteuses qui participent à sa visite interactive à interpréter les œuvres et l'exposition via les sensations et les mouvements de leur corps *et aussi* via l'engagement de leur esprit analytique.

En adoptant la perspective de l'animation réflexive lors de ses visites de groupe, l'éducatrice muséale n'est plus une figure d'autorité qui transmet de façon magistrale un savoir spécialisé au sujet des œuvres d'art et de l'exposition, mais plutôt une figure qui anime un dialogue – qui se situe dans le langage et dans le mouvement – entre les visiteuses, elle-même, les œuvres et l'environnement de l'exposition. Cette animation est toujours nourrie par la réflexivité pré- ou post-visites que l'animatrice entretient avec ses collègues et pour soi-même. Pour mettre en œuvre ces espaces dialogiques pour les actes de parole et pour les mouvements du corps, l'animatrice repense le concept d'éducation muséale en art par l'élaboration des concepts

¹ Ma traduction de *embodied figure*.

féministes phénoménologiques de corporéité ² (V. Sobchack, 2004; E. Grosz, 1994), de mouvement, d'animation (M. Sheets-Johnstone, 2011) et de réflexivité somaesthétique (R. Shusterman, 2009). Ma perspective de l'animation réflexive puise à tous ces concepts phénoménologiques, tout en insistant sur l'importance de la dimension analytique dans le rapport à l'art, en plus de l'engagement somatique.

Mon travail de thèse propose, pour les chapitres 3 et 4, deux études de cas qui portent sur l'interprétation en mouvement, lors de visites de groupe, de deux expositions ayant été présentées à DHC/ART durant l'année 2013. D'abord, au chapitre 3, celle de *Thomas Demand: Animations* (19 janvier au 12 mai 2013) (commissaire: John Zeppetelli), ensuite, au chapitre 4, *Power Points* de Cory Arcangel (6 juin au 24 novembre 2013) (commissaire: John Zeppetelli). C'est la portion de ma thèse qui documente et analyse la manière dont l'équipe d'éducateurs de DHC/ART développe de manière collaborative la perspective de l'animation en tant qu'approche alternative à l'éducation à l'art contemporain.

D'autre part, les chapitres 2 et 5 de ma thèse proposent une réflexion davantage centrée sur le soi et sur l'unicité de la figure de l'animatrice. Je tente alors d'y élaborer de manière plus indépendante ma perspective de l'animation réflexive via deux études de cas de l'interprétation en mouvement, lors de visites de groupe fictives, des œuvres de l'artiste Valérie Blass. Ces études de cas ont eu lieu dans deux expositions et deux institutions muséales différentes: l'exposition de groupe *Chimère/Shimmer* au Musée national des beaux-arts du Québec (MNBQ) (11 novembre 2010 au 3 avril 2011) (commissaire: Anne-Marie Ninacs) et l'exposition solo *Valérie Blass* au Musée d'art contemporain de Montréal (MACM) (2 février au 22 avril 2012)

² Ma traduction du concept d'*embodiment*.

(commissaire: Lesley Johnstone). Ces expositions ont eu cours dans deux lieux où je ne travaille pas comme éducatrice. Ainsi, mes réflexions autour de potentielles visites de groupe dans ces expositions sont entièrement fictives. Cela m'accorde une capacité d'imagination accrue afin de créer, de manière fictive, la figure potentielle et utopique de l'animatrice muséale réflexive en art contemporain et, aussi, cela me donne la possibilité de réfléchir ma pratique d'éducatrice 'en marge' de mon travail à DHC/ART.

Chapitre 1

Concepts de mouvement et d'animation

Le mouvement vers l'animation réflexive

Par ma thèse, je tente de répondre à la question suivante: « comment la figure de l'animatrice muséale en art contemporain peut-elle transformer ses visites de groupe dans l'exposition d'art en expériences de mouvement? ». Pour ce faire, elle doit mettre en œuvre son épistémologie féministe de l'animation réflexive qui puise à la phénoménologie de M. Merleau-Ponty (2010 [1945] [1964]). Celui-ci a été le pionnier à théoriser la conscience comme étant incarnée dans le corps, refusant ainsi l'opposition binaire esprit / corps de l'épistémologie cartésienne patriarcale. Cette perspective, lorsque mise en œuvre dans le champ de l'éducation muséale en art contemporain, prône l'absorption esthétique (D. Leder, In C. Garoian, 2001), un processus d'entrelacement réciproque où l'œuvre d'art pénètre le corps des visiteuses et de l'animatrice et où le corps de celles-ci, en retour, pénètre l'œuvre d'art. Cette absorption esthétique crée un

site liminal où la subjectivité des visiteuses et l'objet de leur expérience s'entremêlent dans une boucle réflexive.

Toutefois, ni Merleau-Ponty, ni Leder, ni Garoian ne prennent en considération la notion de Différence. C'est donc ici que le concept féministe de corporéité (Sobchack, 2004 ; Grosz, 1994) me sera utile afin de penser l'engagement somatique envers l'œuvre en problématisant ces corps *autres* que sont les corps des visiteuses et de l'animatrice³ : ces corps autres qui s'entrelacent, lors de la visite de groupe, entre-eux, avec les objets d'art et aussi avec l'environnement de l'exposition. Ce site liminal qui s'articule à travers toutes ces relations permet la transformation et le devenir-autre (G. Deleuze et C. Parnet, 1994; Grosz, 2005) des visiteuses, de l'animatrice, des objets d'art et de l'environnement. Nous entrons donc ainsi dans une ontologie du changement, de l'impermanence et de l'ambiguïté (Grosz, 2005). Cette

³ Tout au long de ma thèse, par 'corps de l'animatrice' et 'corps des visiteuses', j'entends des corps potentiels qui s'articulent et s'actualisent via le mode d'écriture de la figure de Barthes (1977) et via le mode d'écriture créative et analytique de Richardson (2000). Ces corps se développent vers le devenir-autre (Deleuze et Parnet, 1996) et vers le sujet incorporé créatif avec pouvoir d'agir.

Via ma posture de chercheure-crédation – *creative analytic practitioner* – (Richardson, 2000, p. 929), la figure de l'animatrice du musée est positionnée avec une façon unique d'être-au-monde, de penser et de s'exprimer et c'est à partir de cette perspective qu'elle va participer à la conversation académique autour de l'éducation muséale à l'art contemporain. En tant qu'animatrice, je présente clairement ma position, car j'adhère à la pensée postmoderne qui affirme que tout Savoir est le produit subjectif d'êtres humains *situés* – historiquement, culturellement, socialement, spatialement, temporellement et de manière kinesthésique (J. Flax, In Parviainen, 2002, p. 12).

À plusieurs endroits de ma thèse, je rédige des textes fictifs dialogués où sont mis en scène des corps de visiteuses et d'animatrice en visite de groupe. Ce procédé de fictionnalisation de ma pratique d'éducatrice muséale me permet de théoriser ma 'subjectivité située' de manière à l'analyser ensuite pour tendre vers l'actualisation d'une identité autre. Les personnages fictifs des visiteuses et de l'animatrice représentent tous une partie de ma subjectivité. Toutefois, cette subjectivité kaléidoscopique que j'imagine n'est pas un repli narcissique sur le soi. Celle-ci est relationnelle, multiple, exprimant une polyphonie de voix; les figures fictives de l'animatrice et des visiteuses sont profondément ouvertes sur l'altérité et la Différence. Ma conception du corps de la femme en est une où le corps n'est pas une forme qui s'arrête à la peau, une peau qui serait supposément étanche et imperméable. Non, ce corps de femme est bien une entité ouverte à faire entrer l'altérité en soi. Ainsi, tous ces personnages sont une part de ma subjectivité, certes, mais ils sont tous des amalgames complexes de d'autres individus avec lesquels j'entretiens des relations dans le champ de l'éducation à l'art contemporain.

ontologie est celle que je prône en tant que phénoménologue féministe car elle offre une résistance à l'ontologie patriarcale occidentale de la stabilité, de l'ordre, de la fixité, de la totalité et de la certitude (F. Dyson, 1992), ontologie performée par l'architecture patriarcale du musée et directement vécue par les corps des visiteuses et de l'animatrice qui y circulent.

Toutefois, le problème de cette ontologie de la corporéité, et ce que Leder, Garoian et Merleau-Ponty ne précisent pas, c'est que l'absorption esthétique s'opère via un processus où *les objets d'art et les corps des visiteuses se fragmentent mutuellement*. C'est ici que les théories de A. Milon (2005), G. Agamben (1999), Barthes (1977) et N. Schor (2007) au sujet de la corporéité me seront utiles, car ceux-ci complexifient cette dernière en exposant clairement sa nature de déformation, de fragmentation et de morcellement.

La pensée de Sheets-Johnstone (2011) intervient aussi dans ma conceptualisation de l'animation réflexive car elle rejette la perspective de la corporéité, qui mène selon elle au 'corps morcelé', pour lui préférer la perspective du mouvement et la notion de *penser en mouvement*⁴, où la pensée est le travail d'un corps existentiellement résonant, plutôt que celui d'un corps langagier et symbolique (p. 425). Suivre la pensée de ce corps sensuel et résonant représente selon elle la voie vers la ré-unification du corps morcelé. Pour ma part, j'embrasse cette notion de penser en mouvement, tout en jugeant qu'il n'est pas souhaitable de mettre complètement de côté le corps langagier et symbolique des visiteuses et de l'animatrice dans le contexte des espaces de devenir-autre de la visite de groupe (Deleuze et Parnet, 1996). À mon avis, lors de la visite, il faut que les visiteuses et l'animatrice mettent en œuvre *à la fois* la pensée de leur corps en mouvement résonant hors langage *et aussi* la pensée de leur corps

⁴ Ma traduction du concept de *thinking in movement* de M. Sheets-Johnstone.

langagier et symbolique. Car ces espaces de devenir-autre et d'ambiguïté comportent un risque important: c'est la désorientation du corps-soi des visiteuses et de l'animatrice via la fragmentation des corps, des choses et de l'environnement. À mon avis, la mise en action de l'être analytique et langagier des visiteuses dans l'espace d'exposition les aide à se retrouver et à s'orienter.

Ainsi, une dimension importante de l'expérience du mouvement de la visite interactive s'élabore au moment où l'animatrice met en place un espace dialogique langagier où s'échangent les voix improvisées des visiteuses. À cette étape, mon approche de l'animation réflexive puise à la méthodologie des *concepts migratoires*⁵ de M. Bal (2002). Ceux-ci sont des réalités résonantes et vibratoires (G. Deleuze et F. Guattari, 2005 [1991]) qui favorisent d'une part un engagement somatique de proximité avec l'œuvre d'art et d'autre part une analyse réflexive distanciée de ce même objet. Lors des échanges improvisés en visite de groupe, l'animatrice met en jeu certains de ces concepts en dialogue avec les idées des participantes. Cette méthodologie des concepts migratoires est profondément collaborative, elle ne peut tout simplement pas être mise en œuvre sans la contribution de ma communauté de DHC/ART – Éducation.

En 2013, lors de mon étude, l'équipe de DHC/ART – Éducation était constituée d'Amanda Beattie, Daniel Fiset, Emily Keenlyside, Pohanna Pyne Feinberg et moi-même. Amanda Beattie était alors en congé de maternité. L'équipe de DHC/ART – Éducation fonctionne en complète collégialité et tous se situent au même niveau hiérarchique. Chacun des membres effectue l'ensemble des tâches du département: la conception, la coordination et l'animation des

⁵ Ma traduction du concept de *travelling concepts*.

programmes éducatifs et culturels. Le programme éducatif comprend les visites de groupe, les ateliers de création et les projets publics. Le volet culturel comprend des tables rondes, des présentations d'artistes, des projections de films et autres. Il n'y a pas de directeur de l'éducation qui chapeaute DHC/ART – Éducation. Cheryl Sim, commissaire à DHC/ART, supervise nos activités et est très impliquée dans les activités du secteur de l'éducation. À DHC/ART, nous avons ainsi la chance d'avoir des liens étroits, constants et fructueux entre le commissariat et l'éducation à l'art contemporain.

Afin de mener à bien notre projet éducatif, avant chaque nouvelle exposition nous sélectionnons les concepts migratoires que nous jugeons clés pour l'exposition à venir. Ces concepts seront ensuite élaborés dans le *Scénario de visite*, dans notre outil pédagogique intitulé *Mouvements* et dans notre série de Blogue *Concepts migratoires*. Nos outils éducatifs sont conçus en nous inspirant des théories de Sheets-Johnstone (2011) et des théories de Bal (2002). Cette dernière l'affirme bien, les concepts migratoires sont des outils à la fois d'organisation et de nomadisme; ils réorganisent les corps au sein de leurs communautés et aussi ils offrent à ces corps une possibilité constante de créer de nouveaux concepts, qui voyageront, se propageront et offriront ainsi des possibilités de tendre vers d'autres communautés en art contemporain et en culture contemporaine (p. 32). Le concept migratoire, par sa capacité de mettre en action un corps pensant *et aussi* un esprit incorporé, et par sa capacité d'organisation et de remise en mouvement des phénomènes, permet de réorienter les corps fragmentés des visiteuses et de l'animatrice. Dans ce chapitre 1, l'épistémologie du mouvement de Sheets-Johnstone sera également mise à contribution afin de participer à cette

restructuration et à cette réorientation des corps par une perspective alternative sur la spatialité et la temporalité.

Chapitre 2

Concept de corporéité

Le mouvement de la matérialité des corps

Étude de cas – exposition *Chimère/Shimmer* (commissaire: Anne-Marie Ninacs) au Musée national des beaux-arts du Québec (MBAQ) et exposition *Valérie Blass* (commissaire: Lesley Johnstone) au Musée d'art contemporain de Montréal (MACM)

En ce qui concerne le chapitre 2 de ma thèse, il porte sur le concept féministe de corporéité et constitue une étude de cas de la réception en mouvement des œuvres de Valérie Blass, selon la perspective de la figure de l'animatrice. Cela a lieu dans l'exposition de groupe *Shimmer/Chimère* (2010) au Musée national des beaux-arts du Québec (MBAQ) (commissaire: Anne-Marie Ninacs) et dans l'exposition solo *Valérie Blass* (2012) au Musée d'art contemporain de Montréal (MACM) (commissaire: Lesley Johnstone).

Blass est une artiste qui vit et travaille à Montréal. Elle crée des sculptures hybrides qui se situent souvent à la frontière de l'abstraction et de la figuration. Fréquemment, ses figures explorent les points de rencontre entre l'animal, l'objet et l'humain. Elle incorpore souvent des objets trouvés dans la forme sculptée et revendique la légitimité du bricolage et du *low-art*.

Johnstone (2012) souligne que, par ses oeuvres, l'artiste cherche à « exprimer ce qu'est un corps et de quelle façon il occupe l'espace ».

L'exploration de la *matérialité des corps en mouvement* constitue le thème majeur du chapitre. J'ai choisi l'exposition *Chimère/Shimmer* (2010) pour mon étude de cas car elle matérialise le concept de corporéité dans sa dimension obscure, souterraine, rêvée, désorganisée et déboussolante. Plonger dans cette dimension me permet d'analyser les risques encourus pour les femmes lorsqu'elles performant la corporéité. À cet effet, dans son essai de catalogue *La vie telle un songe*, A.-M. Ninacs (2010) nous invite à considérer la force fertile qu'il peut y avoir à plonger dans nos peurs viscérales afin d'envisager la voie de la décomposition du soi et du vertige du soi, car cela peut mener ultimement à une réinvention et à une liberté profonde (pp. 12-13). Toutefois, Ninacs ne discute pas du caractère abject du corps décomposé féminin dans la culture patriarcale. Par le fait même, elle ne discute pas du risque pour les femmes de voir leur corps décomposé et 'en vertige' devenir un corps totalement désorienté et dépouillé de ses forces lui permettant de ré-unifier et de ré-organiser la fragmentation du corps.

Via ce chapitre 2, j'utilise le concept du viscéral afin de complexifier et d'approfondir le phénomène d'absorption esthétique (Garoian et Leder, 2001). Par leur intérêt pour le viscéral, K. Sawchuk et M. Hatoum (2014) permettent une approche féministe phénoménologique des théories de l'absorption esthétique. Elles offrent aussi une occasion de bien comprendre que cette peur viscérale dont fait état Ninacs est un phénomène grandement charnel, un entrelac complexe de tissus organiques, de muqueuses, de fluides et de sang. Ainsi, Sawchuk et Hatoum nous font réaliser que cette viscéralité, qui s'exprime dans les zones inconscientes de

l'être, s'inscrit dans la *forte matérialité d'un corps affecté*, et non pas dans un corps dématérialisé et abstrait. C'est alors que nous pouvons prendre conscience que ce corps s'use et s'endommage matériellement à force de subir des chocs aux viscères qui se répètent.

J'utilise les théories de Deleuze et Parnet (1996) afin de conceptualiser la visite de groupe en tant qu'espace mouvant composé de 'lignes de fuites' qui se déversent et se tissent entre les participantes, les objets et l'environnement. Face à ce qui est défini, fixe et solide, Deleuze et Parnet proposent la ligne de fuite. Ils affirment:

Partir, s'évader, c'est tracer une ligne. (...) Fuir, ce n'est pas du tout renoncer aux actions, rien n'est plus actif qu'une fuite. (...) C'est aussi bien faire fuir, pas forcément les autres, mais faire fuir quelque chose, faire fuir un système comme on crève un tuyau. (...) Fuir, c'est tracer une ligne, des lignes, toute une cartographie (p. 47).

Au sujet de ces lignes de fuites deleuziennes, la perspective de la viscéralité nous apprend que ce sont des *fluides de chair*, à forte matérialité, provenant de *tissus vivants*. Via cette perspective, nous comprenons bien alors combien ces lignes de fuites sont considérées comme abjectes dans nos sociétés patriarcales qui visent à ordonner, catégoriser, fixer les choses en éléments solides et bien circonscrits.



L'Homme souci (2009) de Valérie Blass
 Crédit: Avec la permission du Musée d'art contemporain de Montréal
 Collection du Musée d'art contemporain de Montréal
 Photo : Richard-Max Tremblay

L'Homme souci (2009) de Blass offre une image de cette abjection mais aussi d'une possible restructuration; il offre aux visiteuses et à l'animatrice une image *à la fois* d'un corps amorphe et informe (G. Agamben, 2013 [1993]) *et aussi* d'un corps qui se re-forme, en circonvolutions. Via cette œuvre, l'artiste nous donne à voir une forme noire velue dont les poils et les cheveux se déversent, un corps qui coule, informe, mais aussi un corps dont les poils s'entremêlent afin

de re-solidifier et de re-structurer le corps. Via cette forme qui se cristallise après la fluidité, *L'Homme souci* participe au projet féministe que je défends; celui qui cherche à supporter le corps des femmes à voyager entre fluidité – la voie du devenir-autre – et solidité cristallisée – la voie de la constitution du sujet –, et ce, sans cesse.

Chapitre 3

Concepts de mouvement et d'animation

Les images et le mouvement

Étude de cas – exposition *Thomas Demand: Animations* à DHC/ART Fondation pour l'art contemporain

Ce chapitre 3 me permet d'analyser une étude de cas ayant eu cours dans mon lieu de pratique à DHC/ART Fondation pour l'art contemporain. Mon intérêt portera sur l'interprétation en mouvement de l'exposition *Thomas Demand: Animations* (2013) dans le contexte de visites de groupe animées par la figure de l'animatrice muséale, en équipe avec ses collègues de DHC/ART – Éducation. L'exploration *des images et du mouvement* constitue le thème majeur de ce chapitre. Pour cette exposition, les éducateurs de DHC/ART, Daniel Fiset, Emily Keenlyside, Pohanna Pyne Feinberg et moi-même, avons conçu notre série habituelle d'outils éducatifs: le *Scénario de visite: Thomas Demand: Animations*, le document *Thomas Demand: Mouvements* et la série de Blogue *Concepts migratoires*.

Thomas Demand travaille à la fois en photographie, en sculpture, en film d'animation *stop motion* et en architecture. Très souvent, il amorce son processus artistique en observant le paysage médiatique qui l'entoure. Inspiré par une image qui a un impact sur lui, il recrée alors le lieu et/ou l'événement qui y sont associés en les transposant en assemblage de papier grandeur nature. L'assemblage sera alors photographié ou filmé en animant ses éléments image par image. Dans l'exposition *Thomas Demand: Animations* à DHC/ART, l'installation *Recorder* (2002) s'inscrit dans cette démarche. *Recorder* est un film d'animation 16 mm qui donne à voir une construction en papier, animée image par image, d'un magnétophone à bande huit pistes. La bande sonore est constituée d'un fragment de la pièce 'Bicycle Rider', faisant partie de l'album inachevé *Smile* (1966) des Beach Boys.



Recorder (2002) de Thomas Demand
Crédit: Avec la permission de DHC/ART Fondation pour l'art contemporain
Photo: Richard-Max Tremblay

Les visites interactives de groupe animées par les éducateurs à DHC/ART ont pour premier moment un instant de silence (Sheets-Johnstone, 2011) qui installe la possibilité du devenir-autre (Deleuze et Parnet, 1994). Ensuite, vient le deuxième moment, où la conversation improvisée se développe et où les éducateurs mettent en jeu les concepts migratoires qu'ils jugent pertinents afin d'amorcer une réorganisation de l'espace déstructuré des lignes de fuites. Dans ce chapitre 3, la figure de l'animatrice ira plus loin que les chapitres 1 et 2 dans ce mouvement de re-structuration en proposant un troisième moment qui est réflexif pré- ou post-visite et qui s'élabore via l'écriture. Car si Agamben (2013 [1993]) prône une éthique du corps amorphe et informe⁶, je propose plutôt pour les femmes de considérer l'expérience éthique qu'il y a à aller au bout du geste de re-cristallisation de leur corps via une pratique d'écriture créative, fictive et analytique (Richardson, 2000). En effet, pour l'animatrice littéraire (Bacc. en littératures française et québécoise, U. Laval) que je suis, la cristallisation s'opère via un geste d'écriture qui façonne et circonvoitonne la matière organique que sont les lignes de fuites/fluides de chair de la visite de groupe, ce qui crée l'écrit-cristallisé.

Selon moi, ce geste d'écriture est un geste éthique féministe qui met au défi l'éthique de l'informe et de l'amorphe de Agamben (2013 [1993], p. 43). Car ce qu'Agamben ne dit pas, c'est que le corps informe et amorphe de la femme est considéré abject par notre culture patriarcale; il subit donc injustement les forces de contrôle qui visent à le maîtriser et à le remettre à l'ordre. Pour sa part, Richardson (2000) associe clairement le processus d'écriture créative, expérimentale et analytique à une méthodologie de recherche qui opère par cristallisation. Ainsi, à mon avis, la 'forme cristal' est davantage protégée des forces de

⁶ Ma traduction de *the ethic of amorphousness*.

maîtrise et de contrôle de l'épistémologie patriarcale des solides (L. Irigaray, 1977), car elle est à la fois une forme mouvante et fixe, un chaos qui se structure, un solide-fluide kaléidoscopique.

Mon anecdote fictive-écrite-cristal dans ce chapitre mettra en scène la figure de l'animatrice avec un groupe d'étudiantes en danse et leur professeure à l'intérieur de l'installation *Recorder* (2002). Les concepts migratoires mis à contribution sont l'Index / loop / le cycle / la répétition. Selon Barthes (1980), la Photographie représente le 'médium du Réel' par excellence. En tant qu'Index elle est un signe qui existe en tant que trace d'un objet donné ayant existé dans la réalité dans le passé. L'Index est une notion liée au *punctum* de Barthes: celui-ci correspond à une relation sensible et intense entre un *spectator* et une certaine Photographie qui le/la touche. Le *punctum* vient aussi étendre cette première relation tactile, entre l'objet/sujet photographié et la pellicule, à une deuxième relation tactile, celle du corps de la spectatrice en lien avec la Photographie qui la touche. Il y a alors un 'lien ombilical' et une 'peau partagée' qui se forment entre l'objet, le sujet ou l'événement qui a été photographié et la spectatrice (p. 126-127).

Selon Barthes, c'est dans la 'Photographie silencieuse' qu'émerge la subjectivité absolue. Cette étape est celle de la polysémie. Toutefois, ce que *Recorder* met en lumière c'est le danger pour la spectatrice de rester bloquée dans ce moment de la polysémie, dans le cycle sensible hors signification de cette image Index résonante qui se répète sans cesse. La rédaction post-visite d'anecdotes fictives et de textes d'analyse permet à l'animatrice de sortir de ce blocage et de cette répétition. Car, selon Barthes, si toute image est polysémique, il se développe dans toutes

les sociétés des techniques diverses destinées à « fixer » la chaîne flottante des signifiés, visant à combattre la terreur des signes incertains. Il affirme que le message linguistique est l'une de ces techniques (1964, p. 44). Par l'écriture, il me sera possible de creuser toujours davantage la signification que je tire de l'ensemble des visites interactives de groupe que j'ai animées dans *Recorder*. Il me sera possible également de pousser la connaissance que j'ai des multiples contextes de l'œuvre.

Réaliser soudainement l'importance vitale de creuser, de partager et d'analyser les multiples contextes où se situe une œuvre telle que *Recorder*, et aussi d'articuler une signification pour cette image, fait en sorte que je reviens, après un long détour, vers le concept clé de 'médiation'. À ce stade-ci de mes recherches, je réalise que l'animatrice ne peut pas se passer de la médiatrice. Ainsi, oui, d'abord, la perspective phénoménologique de l'animation permet la rencontre entre des *corps*, des *objets* et des *environnements*. Toutefois, ensuite, il faut mettre en œuvre la perspective de la médiation, qui nous permet *d'aller au bout du geste de cristallisation*, faire tendre le corps en mouvement vers le sujet actif et créatif qui produit de la signification dans certains contextes culturels; la médiation étant la rencontre entre des *sujets*, des *textes* et des *contextes*.

Chapitre 4

Concept de médiation

Les médias, les médiations et le mouvement

Étude de cas – exposition *Power Points* de Cory Arcangel à DHC/ART Fondation pour l'art contemporain

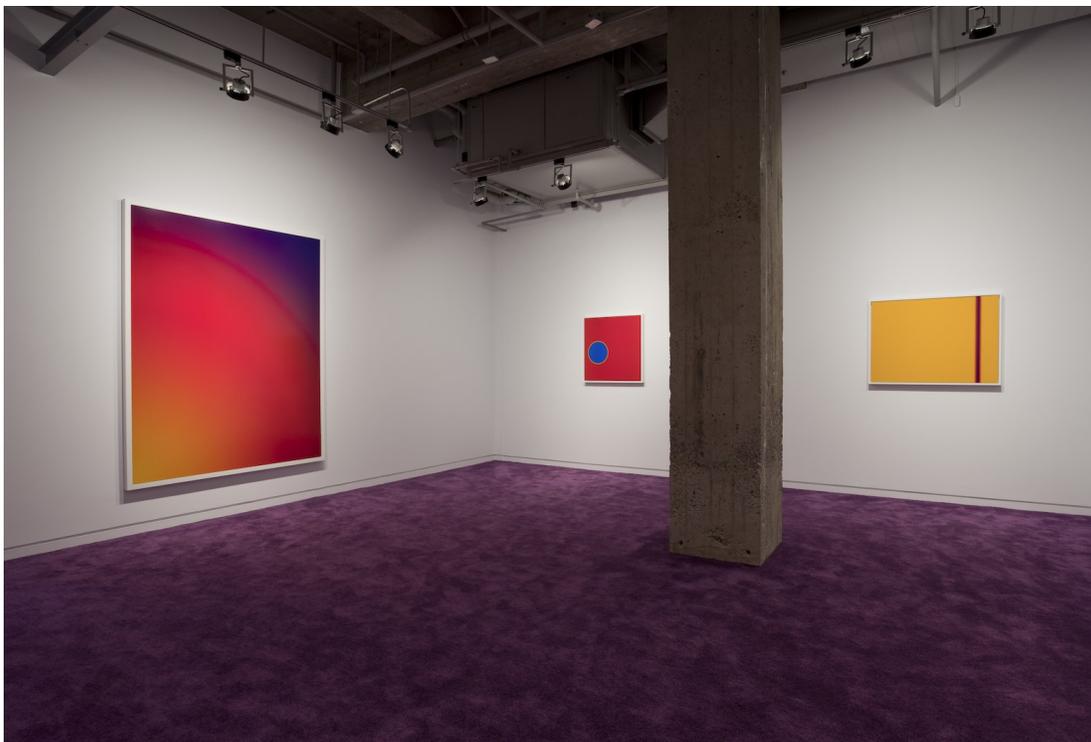
Ce chapitre 4 me permet d'analyser à nouveau une étude de cas ayant eu cours dans mon lieu de pratique à DHC/ART. Mon intérêt portera sur l'interprétation en mouvement, lors de visites de groupe, de l'exposition *Power Points* de Cory Arcangel (2013). L'exploration des *médias, des médiations et du mouvement* constitue le thème majeur de ce chapitre. Afin de mener à bien le projet d'interprétation en mouvement de *Power Points*, les éducateurs de DHC/ART avons conçu notre *Scénario de visite: Power Points*, notre document *Cory Arcangel: Mouvements* et la série de Blogue *Concepts migratoires*.

Ce chapitre 4 s'engage dans le débat en *Cultural Studies* qui a lieu autour du concept de médiation. D'une part, L. Grossberg (1998) veut se débarrasser de la médiation et appelle au développement d'une « non-mediational theory of culture ». J. Fornäs (2000), au contraire, affirme le caractère central de la médiation en *Cultural Studies* et plaide pour le développement d'un « modèle communicationnel pour la culture et les *Cultural Studies* ». Fornäs affirme que la culture est faite de signification alors que Grossberg affirme qu'il y a trop de signification

dans la culture. Ce dernier appelle donc à un retour vers le non-signifiant, qu'il comprend comme étant la matérialité, le corps et l'affect (p. 70).

Cory Arcangel a une formation en guitare classique et en technologie musicale au Conservatoire de musique d'Oberlin en Ohio. Dans ses œuvres, il utilise souvent la stratégie de l'appropriation; il choisit comme matière première, entre autres, des albums de musique pop, des vidéos amateurs sur You Tube, des jeux vidéos, pour les réutiliser, les modifier et créer de nouvelles œuvres. Son travail se situe dans le champ de la culture participative et brouille les frontières conventionnelles qu'on retrouve entre la culture pop et la culture d'élite, entre le *Do-It-Yourself (DIY)* et l'expertise, entre le Low art et le High art.

Le chapitre 3 m'a permis d'introduire, comme 3e moment de la visite de groupe, le mouvement d'écriture créative, fictive et analytique en tant que moyen pour cristalliser l'interprétation en mouvement de l'exposition d'art. Ce chapitre 4 me permet d'aller encore plus loin dans ce 3e moment réflexif, dans la mesure où je développe davantage la portion analytique de cette étape réflexive. Ce développement plus important de l'écriture analytique me permet de cristalliser encore davantage ma position de corps-sujet dans ma communauté d'éducateurs à DHC/ART, ce qui va de pair avec un plus grand engagement envers la signification.



Série *Photoshop Gradient Demonstrations* (2011 à 2013) de Cory Arcangel
 Crédit: Avec la permission de DHC/ART Fondation pour l'art contemporain
 Photo: Richard-Max Tremblay

L'une de mes anecdotes écrites porte sur la série *Photoshop Gradient Demonstrations* (2011-2013) de Arcangel. Ces photos rappellent les peintures américaines typiques de l'abstraction moderniste et du courant *Color Field* des années 40 et 50. Toutefois, à bien y regarder, et aussi en lisant les titres des œuvres – par exemple: *Photoshop CS: 84 by 66 inches, 300DPI, RGB, square pixels, default gradient « Blue, Red, Yellow », mousedown y=25150 x=0, mouseup y=50 x=19750* –, on peut deviner que ces images ont été créées via le logiciel de création et d'édition d'images Photoshop. Mon anecdote a pour concept migratoire principal celui de 'couleur' dans son caractère immersif, ce qui affirme ma position de phénoménologue. Ce concept est apparu principal pour moi au fur et à mesure de l'élaboration de mes écrits anecdotiques créatifs et analytiques. J. Kristeva (2008 [1972]) affirme que les jeux de couleurs

nous font sortir de la représentation et nous plongent dans l'ambiguïté de la non-représentation, la couleur pulvérise et multiplie la Signification Unique en une pluralité de significations.



Self Playing Nintendo 64 NBA Courtside 2 (2011) de Cory Arcangel
 Campeuses du Camp de photo Entre Quatre Yeux
 Crédit: Avec la permission de DHC/ART Fondation pour l'art contemporain
 Photo: Marie-Hélène Lemaire

L'œuvre *Self Playing Nintendo 64 NBA Courtside 2* sera l'objet d'une autre anecdote écrite. L'œuvre est constituée d'une console de jeu Nintendo 64 piratée par Arcangel et d'une projection grand format au mur où on peut voir l'avatar joueur de basketball Shaquille O'Neal qui fait des tirs au panier, mais rate constamment son coup. Sur le sol se trouvent la console de jeu, la manette, un projecteur, deux hauts-parleurs, un caisson *subwoofer* et une table de

mixage. Le concept ‘d'échec du corps’ est fondamental pour l'interprétation de cette œuvre. En effet, le travail de hacking d'Arcangel retire le contrôle à la visiteuse-potentielle-joueuse-de-jeu-vidéo, car cette dernière ne peut pas prendre possession de la manette, et par le fait même elle ne peut pas prendre contrôle de l'avatar pour faire des paniers. L'échec du corps de la visiteuse c'est aussi la manière que son corps a de devenir, malgré lui, une caisse de résonance pour le son du dribblage d'un ballon que celle-ci ne contrôle pas.

Le concept de ‘corps plié’ en lien avec le concept de ‘corps en échec’ est également fondamental pour mes recherches. Selon M. White (2006), le corps masculin est construit par la culture patriarcale comme étant bien contenu, ferme, aux frontières bien établies. La perte de contrôle du corps qui se plie dans *Self Playing Nintendo 64 NBA Courtside 2* – la fluidité de l'ombre qui caresse la surface de l'image pour se plier dans la forme de l'avatar, le corps qui passivement doit subir, sans cesse, la résonance du ballon – est associé avec le féminin. À cet effet, Irigaray se réapproprie les conceptions culturelles qui situent la femme en proximité avec le corps pour proposer une forme positive de corporéité féminine qui *se plie constamment* (p. 192) vers de nouvelles formes, de nouvelles modalités d'être au monde.

En élaborant bien à fond la signification des concepts de couleur, de corps en échec et de corps plié, via la portion analytique de mon écriture, j'affirme ma position du côté de la médiation, du côté des sujets, des textes et des contextes. Étant donné ma position de phénoménologue, mes concepts migratoires clés, lorsque j'analyse les œuvres d'art, appartiennent bien souvent au corps, à sa matérialité et à son mouvement. Toutefois, bien qu'on pense souvent le corps comme étant une entité non-signifiante, ce n'est pas le cas; il est vital d'élaborer une réflexion

analytique au sujet des concepts liés au corps et la corporéité. Selon cette perspective, il n'y a pas à opposer 'matérialité' et 'textualité', 'sensation' et 'signification', non, ces notions sont constamment interreliées dans nos expériences des œuvres d'art contemporaines.

Chapitre 5

Concepts de réflexivité et d'animation réflexive

Le mouvement vers la pensée poétique

Étude de cas de l'exposition *Valérie Blass* (2012) au Musée d'art contemporain de Montréal (MACM) (commissaire : Lesley Johnstone)

En ce qui concerne le chapitre 5 de ma thèse, il porte sur les concepts de réflexivité et d'animation réflexive et constitue, en lien avec le chapitre 2, une étude de cas de l'interprétation en mouvement, lors de visites de groupe fictives, de l'exposition *Valérie Blass* (2012) au Musée d'art contemporain de Montréal (MACM). L'exploration *du mouvement vers la pensée poétique* et, ultimement, *du mouvement vers l'intériorité* du corps-sujet de l'animatrice constitue le thème majeur du chapitre.

Ma conception de l'animation réflexive tire ses racines de la notion de réflexivité somaesthétique de R. Shusterman (2009), où la réflexivité est un retour *vers soi* et non un retour vers les autres. J'affirme que ce voyage vers soi est plus difficile pour les femmes étant donné leur socialisation qui en font des êtres de service aux autres. Irigaray, Kristeva et Grosz

(In Grosz, 1995), par leur intérêt théorique pour la place des femmes dans l'espace et dans l'architecture, m'aident à réfléchir à la situation de l'animatrice réflexive dans l'espace patriarcal du musée. Car il ne faut pas oublier que cette réflexivité somaesthétique a lieu à l'intérieur d'espaces/architectures précis, ici l'institution patriarcale du musée, et que ces architectures exercent des forces de contrôle et de maîtrise sur les corps des femmes y étant situées. Irigaray, Kristeva et Grosz élaborent autour de la notion de *Chora*, conceptualisée à l'origine par Platon, pour établir les fondations culturelles et philosophiques du lieu et de la spatialité dans notre monde cartésien et patriarcal. Selon Grosz, une des dimensions de *Chora* consiste à être associée aux fonctions que nous attribuons à la féminité: élever, nourrir, contenir, envelopper, protéger, soigner, mener au monde/à l'existence.

Alors, je pose la question à la manière d'Irigaray (1983): « où et comment habiter pour la figure de l'animatrice? ». Kristeva lui offre une voie pour le voyage vers son habitation intérieure: le langage poétique. Cette dernière tente une appropriation féministe de la notion de *Chora* pour que les femmes forgent leur lieu d'habitation intime et, par le fait même, accèdent à une subjectivité active. Irigaray (1974), pour sa part, nomme cet espace poétique intérieur la hors-scène *cryptique* (p. 238). Mes anecdotes fictives et poétiques 9 et 10 de ce chapitre cherchent à explorer cette notion de hors-scène *cryptique* d'Irigaray; ces anecdotes constituent mes récits les plus intimes et personnels de toute ma thèse de par leur connection à ma pratique de quatorze ans de yoga Iyengar et aussi de par leur exploration de la mythologie indienne, ce qui fait le lien avec ma formation de littéraire.



Femme panier (2010) de Valérie Blass
 Crédit: Avec la permission du Musée d'art contemporain de Montréal
 Collection du Musée d'art contemporain de Montréal
 Photo : Richard-Max Tremblay

La *Femme panier* (2010) et *L'Homme souci* (2009) de Blass me serviront d'images pour mon exploration de la hors-scène *cryptique* d'Irigaray. La *Femme panier* et *L'Homme souci* évoquent à mes yeux les asanas *Virabhadrasana I, II et III*, ainsi que le mythe hindou de Sati et Shiva étant associé à ces asanas. Dans la tradition du yoga, les asanas *Virabhadrasana I, II et III*, aussi nommées 'postures du guerrier', sont ancrées dans un mythe hindou impliquant le père et prêtre Daksha, sa fille Sati, l'époux de celle-ci, Shiva, et le guerrier Virabhadra. Le mythe raconte que le prêtre Daksha a organisé une célébration mais n'a invité ni sa fille Sati ni

l'époux de celle-ci, Shiva; Daksha étant en froid avec sa fille Sati car elle l'a défié en mariant Shiva. Sati décide d'aller quand même à la célébration. Arrivée là bas, elle finit par se quereller avec son père et, fermement, elle lui affirme *qu'elle ne souhaite plus, dorénavant, vivre dans ce corps qu'il lui a donné*. Défiante, elle entre dans un état de transe, ce faisant son corps s'enflamme et se consume. Complètement dévasté par la nouvelle de la mort de Sati, son mari Shiva arrache une touffe de cheveux de sa tête et la lance sur le sol, de cette touffe de cheveux émerge un guerrier: il le nomme Virabhadra. À la demande de Shiva, ce guerrier va trouver Daksha et le décapite avec son épée. Shiva arrive peu après et voit le carnage de Virabhadra. Shiva réintègre Virabhadra à nouveau dans sa forme à lui. Empli de regrets, Shiva trouve le corps de Daksha et, en lui donnant la tête d'une chèvre, il lui redonne vie. Sati reviendra aussi à la vie.

Cet embrasement de Sati et les volutes noires de Virabhadra (*L'Homme souci, Femme panier*) nous offrent une image de quelque chose de vital concernant la notion d'habitation selon Irigaray. Discutant d'une figure qu'elle appelle la mystérique, Irigaray (1974) nous relate son embrasement dans une hors-scène *cryptique* et, ainsi, nous propose que le lieu à habiter pour les femmes se situe dans cet espace intense caché. Selon Irigaray, la mystérique refuse le discours ordonné pour 'la clameur quasi inarticulée' (p. 241). À mon avis, cette clameur correspond à l'espace du sémiotique de Kristeva (1974); cet espace en est un de musicalité, de rythme et de langage poétique. Selon elle, le sémiotique doit toujours co-exister avec le symbolique, espace du langage ordonné et structuré, car la signification 'dans les marges' s'élabore dans cet aller-retour constant entre les deux modalités de langage. Kristeva ne veut pas que le corps-sujet reste prisonnier, morcelé et désorienté dans l'espace rêvé, musical,

résonant, déstructuré du sémiotique; pour elle cet espace existe dans sa mise en relation avec le symbolique afin de le *revitaliser*.

En terminant cette introduction, il est à noter que ma thèse ne comporte pas de revue de littérature, ni du champ de l'éducation muséale en art contemporain, ni de celui des mobilités, ni de celui de la phénoménologie féministe et ce, pour certaines raisons. D'abord, l'ensemble de cette littérature s'articule principalement via des textes académiques, ce qui pose le problème de la prédominance du 'texte' sur les 'corps' dans nos sociétés cartésiennes et dans le milieu académique où cette thèse se situe (C. Marvin, 2006). Cette immense prédominance culturelle de la textualité fait en sorte qu'une méthodologie de la corporéité et du mouvement doit redoubler de force afin d'affirmer sa présence et sa performance. Et je me dois d'être bien claire: le problème en est un *formel* et non pas de contenu. Car, cette littérature sur l'éducation à l'art contemporain, sur les mobilités et sur la phénoménologie féministe, je l'ai bien lue, et son contenu est complètement vital à l'élaboration de mes recherches. Mais je dois bien faire ce constat; que cette revue de littérature, bien qu'elle aie été lue, n'a pas trouvé sa place dans ma thèse.

Cela s'explique par le fait que pour développer l'approche de l'animation je dois constamment négocier cette danse délicate et ambivalente qui consiste à *fuir et faire fuir* – au sens où l'entendent Deleuze et Parnet (1996) – cette dite textualité des articles académiques. Car l'animation à DHC/ART est une méthodologie collaborative de développement de programmes éducatifs qui se situe en grande partie du côté du corps et de la corporéité (même si ce n'est pas sa seule nature, l'esprit y a aussi bien sûr sa place). Cette méthodologie émerge des corps en

mouvement, des objets d'art performatifs et des espaces dans leurs matérialités. Il s'agit ainsi de faire le plus de place possible à l'ici/maintenant des interrelations entre corps, objets et espaces dans leurs matérialités, ce qui implique, pour s'y retrouver, de pousser de la main, pour un moment, la textualité, de la garder à distance, un temps, *la fuir*, pour mieux y revenir, éventuellement.

Notre approche de l'animation à DHC/ART se compose à la fois des mouvements des corps et de pièces musicales improvisées. Les mouvements des corps, ce sont les gestes, mouvements, animations et déplacements des corps des éducateurs et éducatrices, des visiteurs et visiteuses, qui évoluent dans les différents espaces de la Fondation DHC/ART (Sheets-Johnstone, 2011). Les pièces musicales, ce sont les rythmes, silences, sonorités, textures, tonalités des voix des visiteuses et visiteurs, des éducateurs et éducatrices, dans les espaces de la Fondation (R. L. Irwin, 2003, p. 67; D. Hebdige, 2002). Cette improvisation est à la fois guidée et structurée par la musicalité des notes-concepts-migratoires qui ponctuent l'ensemble du *Scénario de visite*, que nous considérons comme une partition musicale (Bal, 2001). Aussi, ces improvisations avec les visiteuses et les visiteurs servent à constamment transformer à nouveau ce *Scénario de visite*, via l'incorporation de nouveaux concepts migratoires contribués par les participantes et participants à la visite de groupe. Le *Scénario de visite* est un document à l'écriture collaborative fragmentée, ouverte et poétique (U. Eco, 1965; Barthes, 1977). Cette 'fuite' deleuzienne de la textualité académique est un geste nécessaire pour redonner une place, si difficile à acquérir, aux corps en mouvement et aux voix incorporées des participantes à la visite de groupe, ainsi qu'à la matérialité des œuvres (leurs couleurs, lignes, formes, textures) et des espaces de DHC/ART (leurs résonances, leurs ambiances, leurs températures, leurs infinies

qualités). Partout dans notre culture, la textualité prédomine. Trouver les moyens de se réapproprier un mode d'être au monde qui prend en compte d'abord, et surtout, les mouvements du corps dans l'ici/maintenant de l'expérience incorporée est nécessaire et urgent.

Également, notre méthodologie de l'animation consiste à *fuir et faire fuir* (Deleuze et Parnet, 1996) la revue de littérature académique en éducation muséale en art contemporain, en mobilités et en phénoménologie féministe, afin de *penser le nouveau*. Tendre vers ce nouveau consiste à élaborer une méthodologie alternative de développement de programme éducatif tout à fait novatrice qui explore l'espace d'*entre-deux* entre texte et corps, signification et sensualité, esprit et corps. En effectuant ma revue de littérature du tournant éducatif en art contemporain (F. Allen, 2011; P. O'Neill & M. Wilson, 2010), j'ai constaté que nous y retrouvons le dualisme qui oppose le paradigme de l'engagement somatique (I. Rogoff, 2010; A. Krauss, 2010) à celui de la pensée critique (C. Mörsch, 2010).

Le même phénomène se passe en effectuant la revue de littérature pour les mobilités; le corps en mouvement prédomine, au détriment de l'esprit et de la capacité analytique de ce corps en mouvement. Par exemple, S. Pink (2008) utilise une méthodologie ethnographique visuelle, sensuelle et sensorielle pour s'intéresser à la façon dont les habitants d'une ville représentent visuellement leurs itinéraires, marches et mouvements dans le contexte de leur ville et comment ce processus 'crée un lieu' (de Certeau, 1984) ou, tel que le précise Pink: « *make place through movement* ». Par exemple aussi, J. Parviainen (2010) analyse la façon dont les corps ont été utilisés dans diverses manifestations activistes: dont, entre autres, les corps d'infirmières rampant au sol à Helsinki lors d'une grève en 2007. Aussi dans le champ de la

phénoménologie féministe, stratégiquement, on divise la ‘théorie sensuelle’⁷ (L. U. Mars, 2002) et la corporéité (Sobchack, 2004) de la théorie basée sur la linguistique et la sémiotique (S. Gautier In R. Sullivan & K. Sawchuk, 2006). Face à la force avec laquelle ces paradigmes, en éducation muséale, en mobilités et en phénoménologie féministe, reproduisent, stratégiquement, chacun à leur manière, le dualisme esprit/corps, je devais les garder à distance, dans une certaine mesure, pour développer l'approche novatrice de l'animation, tout en les gardant aussi à proximité; danse délicate du *fuir et faire fuir* deleuzien.

En terminant, la recherche-crédation en tant que méthodologie de recherche occupe une grande place dans ma thèse. Cette recherche-crédation, je la déploie via la figure de l'animatrice muséale telle que théorisée par Barthes (1977). Celui-ci conçoit la figure comme une méthodologie de pensée par l'écriture – une forme d'écriture poétique et créative qui se développe de manière fragmentée et via l'élan du corps désirant, ce qu'il appelle *le sentiment amoureux* (p. 8). Pour nourrir ce mouvement d'écriture créative, je me sers aussi des idées de O. Chapman et de K. Sawchuk (2012) au sujet de la recherche-crédation dans le milieu académique. Ceux-ci conceptualisent la première étape de la recherche-crédation comme un moment d'‘assemblage’. Ils affirment, concernant cette étape, qu'il est important de reconnaître que toute création – même (et surtout) la création poursuivie en tant que recherche – comprend une étape initiale d'assemblage de matériaux, d'idées, de concepts, de collaborateurs et de technologies afin de débiter. Pour moi, l'écriture par fragments de la figure (Barthes, 1977) correspond à cette première étape d'assemblage.

⁷ Ma traduction de *sensuous theory*.

Ensuite, j'utilise la méthode d'écriture créative et analytique de Richardson (2000) – ce qu'elle nomme les CAP (*Creative Analytic Practices*) – afin de pousser plus profondément le geste d'écriture recherche-crédation pour dépasser l'assemblage pour mener jusqu'à la restructuration de la forme écrite. Tel que discuté plus avant dans l'introduction, Richardson considère l'écriture créative et analytique comme un mode de recherche-crédation qui opère par cristallisation. Je suis en accord avec elle, à mon avis c'est via la cristallisation de l'écrit créatif, puis ensuite l'analyse de cet écrit-cristal, que les phénomènes étudiés se 'dévoilent'. En d'autres termes, c'est ainsi que les éléments étudiés se révèlent dans leur processus liminal de devenir-autre. Car si Chapman et Sawchuk proposent que le processus d'assemblage constitue bel et bien de la recherche-crédation, car il vise un 'dévoilement' futur, je précise que, selon ma perspective, il faut nécessairement que la recherche-crédation pousse l'assemblage jusqu'à la cristallisation afin que les objets et sujets étudiés, dans un mouvement liminal, effectuent ce dévoilement.

Chapitre 1

Concepts de mouvement et d'animation

Le mouvement vers l'animation réflexive

Mon travail de thèse documente et analyse la manière dont l'équipe d'éducateurs muséaux de DHC/ART Fondation pour l'art contemporain développe de manière collaborative la perspective de l'*animation* en tant qu'approche alternative à l'éducation muséale en art contemporain. Je suis profondément impliquée dans mon sujet de recherche car je suis moi-même éducatrice à DHC/ART. Établie en 2007, DHC/ART est une fondation privée sans but lucratif qui présente chaque année deux à trois expositions en art contemporain international. Il y a un département d'éducation qui compte de quatre à cinq éducateurs qui développent le programme éducatif pour les expositions en cours, une série d'événements publics, ainsi que des projets spéciaux de collaboration. L'ensemble des activités du département s'élabore selon une philosophie éducative artistique alternative basée sur l'animation et le mouvement.

Ma thèse met l'accent sur l'une des composantes de notre programme éducatif qui est la visite interactive de groupe. Dans le cadre de cette activité, mes collègues et moi-même élaborons notre méthodologie pédagogique alternative qui est celle de l'animation, pour que tous – éducateurs, éducatrices, visiteuses et visiteurs – puissent contribuer à accroître le mouvement lors des visites de groupe dans l'exposition d'art contemporain. Nous cherchons ainsi à repenser le rôle potentiel présent et futur de l'éducateur et de l'éducatrice muséaux comme étant ceux qui

tentent de favoriser et d'inviter ce mouvement lors de la visite interactive. Par mes recherches, effectuées en collaboration avec mes collègues, je mets au défi cette idée traditionnelle qui conçoit l'éducatrice muséale en art contemporain comme un être spécialisé en théorie et en histoire de l'art, impartial, omniscient, détaché et connaisseur qui transmet un discours magistral au sujet des œuvres et de l'exposition aux visiteurs.

Les chapitres 3 et 4 de ma thèse portent précisément sur le travail de l'équipe de DHC/ART – Éducation et sur sa manière de développer de manière collaborative la perspective de l'animation en tant qu'approche alternative à l'éducation à l'art contemporain. C'est pleinement là que j'expose le plus clairement la manière dont ma communauté à DHC/ART — Éducation développe la méthodologie de l'animation. Ce sont deux études de cas qui portent sur la réception, lors de visites de groupe, de deux expositions ayant été présentées à DHC/ART durant l'année 2013. D'abord, au chapitre 3, celle de *Thomas Demand: Animations* (19 janvier au 12 mai 2013) (commissaire: John Zeppetelli) et ensuite, au chapitre 4, celle de *Power Points* de l'artiste Cory Arcangel (6 juin au 24 novembre 2013) (commissaire: John Zeppetelli).

Tel que mentionné ci-haut, si l'éducateur muséal conventionnel se doit d'être impartial et omniscient dans ses animations de visites de groupe, je suis moi-même tout à fait partiale et engagée somatiquement dans ma pratique d'animatrice. Ma partialité et mon unicité se développent via ma perspective de littéraire (Bacc. en littératures française et québécoise, U. Laval), de muséologue (Maîtrise en muséologie, UQAM) et de chercheure en communications (PhD, communications, U. Concordia). Riche de cette perspective unique, je vais proposer une nuance à l'approche de l'animation, nuance qui est celle de *l'animation réflexive*, pour imaginer

la figure féministe de l'animatrice muséale réflexive en art contemporain (Barthes, 1977; Kember, 1998). Cette dernière se situe en chair et en os au cœur de l'espace matériel de l'exposition d'art contemporain et elle encourage les visiteuses participant à sa visite interactive à interpréter les œuvres et l'exposition via les sensations et les mouvements de leur corps *et aussi* via l'engagement de leur esprit analytique. Cette figure de l'animatrice réflexive s'aménage des espaces dans la thèse où elle peut pleinement imaginer ce qui fait son unicité et son originalité, en marge de son équipe de DHC/ART — Éducation. C'est dans les chapitres 2 et 5 que ces espaces d'imagination subjective se déploient.

Les chapitres 2 et 5 de ma thèse proposent donc une réflexion où la subjectivité de la figure de l'animatrice s'articule de manière plus indépendante. C'est là que j'explore ma perspective de l'animation réflexive, en tant qu'approche pédagogique à l'art, via une étude de cas de la réception des œuvres de Valérie Blass. Cette étude de cas a lieu dans deux expositions distinctes: l'exposition de groupe *Chimère/Shimmer* au Musée national des beaux-arts du Québec (MNBQ) (11 novembre 2010 au 3 avril 2011) (commissaire: Anne-Marie Ninacs) et l'exposition solo *Valérie Blass* au Musée d'art contemporain de Montréal (MACM) (2 février au 22 avril 2012) (commissaire: Lesley Johnstone). Il est important de préciser que ces études de cas ont eu cours à l'intérieur de deux lieux où je ne travaille pas comme éducatrice muséale, ni au Musée des beaux-arts du Québec (MBAQ), ni au Musée d'art contemporain de Montréal (MAC). Mes réflexions autour de potentielles visites de groupe dans ces expositions sont donc entièrement fictives et inventées. C'est là où la figure de l'animatrice, en tant qu'utopie et potentialité, peut s'imaginer et se créer de manière plus libre et affirmée.

Afin de théoriser ma conception de l'animation réflexive, en collaboration avec mes collègues éducateurs à DHC/ART, je puise dans la phénoménologie du mouvement ainsi que dans la notion de *penser en mouvement* de la théoricienne en sciences cognitives et en danse M. Sheets-Johnstone (2011). J'utilise aussi la méthodologie des concepts migratoires de M. Bal (2001, 2002), sémioticienne, théoricienne en *Visual et Cultural Studies*, en littérature comparée et en études féministes. Je me sers aussi des recherches de F. Dyson (2009), théoricienne du son, des nouveaux médias et de la corporéité, au sujet des notions de 'flux' et de 'rumeur' afin de conceptualiser les actes de paroles improvisés échangés lors de la visite de groupe. En terminant, je dialogue avec la notion de réflexivité somaesthétique de R. Shusterman (2009) pour bien élaborer la dimension réflexive de l'approche de l'animation. La figure de l'animatrice muséale développe constamment une pratique réflexive post-visites et pré-visites par sa contribution aux conversations et mouvements improvisés qu'elle entretient avec ses collègues éducateurs, ainsi que par sa participation à l'effort d'écriture collaboratif de l'équipe. Ces écrits des éducateurs se retrouvent dans le *Scénario de visite*, dans l'outil pédagogique *Mouvements* et dans le Blogue de DHC/ART. Également, la réflexivité de l'animatrice se déploie dans l'action même de ses visites lorsqu'elle a la chance d'animer en duo avec un ou une de ses collègues. Cette réflexivité collaborative dans l'oralité et dans l'écriture vise toujours à augmenter la qualité d'animation et de mouvement lors des visites de groupe animées par les éducateurs de DHC/ART.

1.1 Une esthétique féministe de la corporéité comme alternative à l'esthétique désintéressée et désincarnée du patriarcat

Par mon concept d'animation réflexive, je vais mettre au défi l'épistémologie conventionnelle patriarcale avec sa façon de théoriser les œuvres d'art et l'exposition d'art contemporain. J. Parviainen (2002), philosophe féministe en danse, affirme que cette épistémologie rationaliste objective dominante patriarcale est abstraite, anonyme, impersonnelle, désintéressée et porte un jugement sur l'œuvre d'art. Cette épistémologie s'inscrit dans la tradition cartésienne qui divise l'esprit et le corps; une division qui accorde une prééminence à l'esprit et qui dévalue le corps. L'approche rationaliste prône que la source de la Connaissance doit être « ce qui est connu indépendamment de l'expérience » ou plutôt « ce qui est connu sur la base de la raison seulement » (pp. 12-13). La philosophie a toujours considéré qu'elle était une discipline vouée principalement aux idées, aux concepts, à la raison et au jugement – c'est à dire à des termes associés à l'esprit, en exclusion du corps. Aussi, de façon insidieuse, selon une construction et des mythes culturels, il existe un parallèle entre la division cartésienne esprit/corps et la division homme/femme; l'homme étant associé à l'esprit et la femme au corps. La femme a ainsi été exclue du champ philosophique de par sa soi disant plus grande proximité au corps que l'homme (E. Grosz, 1994, p. 4).

En tant qu'alternative à l'épistémologie rationaliste objective patriarcale, je propose donc de théoriser l'exposition d'art via une épistémologie de l'animation réflexive, qui puise à l'épistémologie du mouvement de Sheets-Johnstone (2011). Via sa notion de *penser en mouvement*, Sheets-Johnstone remet en question la prémisse cartésienne qui considère que les

esprits pensent (et n'agissent pas) et que les corps 'font' (et ne pensent pas), ainsi que la croyance qui considère qu'il n'existe pas de réflexion en dehors du langage ou en dehors d'un quelconque système symbolique (p. xxxi). Elle affirme:

(...) in contrast (...) to a conception of thinking as an exclusively mental event, thinking in movement is clearly not the work of a symbol-making body, a body that mediates its way about the world by means of language, for example; it is the work of an existentially resonant body (p. 425).

Cette épistémologie du mouvement découle de l'approche phénoménologique classique de M. Merleau-Ponty (1964) et de la perspective de la corporéité des phénoménologues féministes V. Sobchack (2004) et E. Grosz (1994). Cette perspective de la corporéité consiste en une certaine interprétation de l'expérience humaine qui prend en considération tout particulièrement la perception et l'activité du corps. Ainsi, j'analyserai l'expérience esthétique des visiteuses et de la figure de l'animatrice en m'intéressant tout particulièrement à leurs corps en mouvement qui déambulent dans l'architecture/institution patriarcale du musée/galerie lors d'une visite interactive.

Merleau-Ponty fût l'un des pionniers à théoriser la conscience comme étant incarnée dans le corps, refusant ainsi l'opposition binaire cartésienne esprit/corps; ses travaux marquent une reconnaissance d'une 'corporalité de la conscience' et d'une 'intentionnalité corporelle'. Je fais état ici de ces notions d'intentionnalité corporelle' et de 'corporalité de la conscience' dans le but unique de les poser comme étant annonciateurs de la redéfinition du corps telle que conceptualisée par Grosz (1994): le corps comme surface pliable à la manière d'une bande de Möbius. Ce corps-bande-de-Möbius se propose comme alternative au corps conventionnel bien

contenu dans une chair imperméable, et bien séparé de l'esprit. Il propose ainsi un corps comme étant plutôt une surface pouvant se tordre et se plier afin d'absorber constamment en soi autres corps, objets et environnements et ainsi brouiller la division extérieur/intérieur. Ainsi, pour moi, ce n'est pas tant une 'intentionnalité' du corps, au sens de Merleau-Ponty, qui le pousse à tendre vers d'autres entités pour les absorber, mais c'est plutôt un *élan* et un *mouvement* qui sont empreints d'*intelligence* qui l'entraînent à se plier autour d'entités avec lesquelles il désire entrer en relation – une relation qui sera à la fois physique et intellectuelle.

Ainsi, la façon qu'a Merleau-Ponty de mettre au défi la division esprit/corps situe ses intérêts tout proches des intérêts de bien des féministes phénoménologues (Sobchack, 2004; Grosz, 1994). Le fait qu'il accorde la primauté à l'expérience vécue, à la perception et son intérêt pour le corps-sujet, tout cela fait écho à ce qui constitue certainement la plus grande contribution du féminisme à la production et à la structure des connaissances: affirmer le fondement nécessaire de ces dernières dans l'expérience vécue, comme critère fondamental de la validité des postulats théoriques.

Ceci étant dit, Merleau-Ponty ne fait pas état de la notion de Différence lorsqu'il élabore ses théories sur la corporéité. Contrairement à celui-ci, par ma perspective féministe, je vais tenir compte de la Différence lors de mes analyses de la corporéité des visiteuses et de la figure de l'animatrice situées dans l'architecture patriarcale du musée. Ainsi, tout comme les phénoménologues féministes Sobchack et Grosz, j'insiste sur le fait que l'expérience incorporée ne peut être considérée comme une source naturelle, fondamentalement biologique et pré-culturelle d'une Vérité, immunisée aux forces sociales, politiques, historiques et

culturelles, non, au contraire, elle est traversée, affectée, ordonnée, contrôlée, maîtrisée et peut aussi être violentée par celles-ci (1994, p. x).

Pour les visiteuses et l'animatrice, l'architecture patriarcale du musée incarne et performe ces forces de maîtrise et de contrôle et les effets se font ressentir de façon immédiate et matérielle dans les corps de ces dernières. Pour elles, la mise en action spontanée de leur être extra-discursif, bien ancré dans un corps tactile, résonant, absorbé dans l'ici/maintenant de la perception, n'est pas un geste facile. Les forces de socialisation et les normes culturelles exercent sur leurs corps une énorme pression qui les ramène par habitude au mode discursif et linguistique, disciplinées qu'elles sont par la logique cartésienne qui valorise la raison, le langage et la textualité au détriment du corps. Elles habitent un corps qui risque de perdre sa sensibilité, leurs sens sont atrophiés et divisés; elles en viennent à être moins capables de percevoir et de donner de la valeur à toute la richesse des informations captées par leur corps tactile, en mouvement, imaginatif et remémorant, hors langage. Toute notre culture occidentale cartésienne entraîne les femmes à négliger et à dévaloriser les capacités cognitives de leur corps en mouvement et à ignorer les manières avec lesquelles il peut communiquer.

1.1.1 La corporéité et la textualité dans l'espace du musée

À la lumière des théories de C. Marvin (2006) qui portent sur la corporéité en tant que communication⁸, il est clair que le musée d'art contemporain n'est pas un espace neutre pour les corps des visiteuses et de l'animatrice, mais bien un espace où il est possible d'analyser les rapports de forces entre 'la classe textuelle' – que nous pouvons associer à la classe de l'esprit et de la raison, à la classe associée au milieu académique – et 'la classe du corps' – ici associée au féminin, associée aussi à la visiteuse non-spécialiste en art contemporain, à l'oralité et à l'improvisation de la visite interactive de groupe animée par l'éducatrice.

C. Marvin (2006) présente l'ère moderne comme étant le début de la dominance du texte, qui se place au-dessus des activités du corps. La textualisation est conceptualisée comme possédant la capacité de transcender les limites morales et matérielles du corps. C. Marvin affirme: « the more texts float free of the bodies that produce them, the higher their cultural standing and that of the bodies associated with them » (p. 71). Les corps des visiteuses non-spécialistes qui entreraient en visite individuelle dans l'espace d'exposition de l'art contemporain risquent donc de restreindre leurs mouvements afin de se subjuguer aux textes aux murs, ainsi qu'aux textes dans les brochures et les catalogues. Le texte prédomine, le corps se rétrécit et se replie; le texte s'exprime, le corps est réduit au silence. Je propose que l'avantage de la visite interactive, collaborative et en communauté, c'est que les corps y sont plus à même de s'exprimer indépendamment de la textualité; c'est le mouvement des corps et la

⁸ *Communication as embodiment.*

conversation improvisée dans l'oralité, où les voix de toutes sont encouragées à s'exprimer, qui priment et sont encouragés lors d'une visite animée par la figure de l'animatrice.

Cité par Marvin, L. Levine ajoute que le 19^e siècle a été un grand accélérateur de la textualisation. Levine retrace la division entre la culture d'élite et la culture populaire au moment où à l'opéra, au théâtre et au musée on a commencé à établir une ségrégation entre les 'corps populaires' et les 'corps d'élite'. Alors qu'auparavant l'improvisation du corps était courante pour les artistes de la scène et l'évaluation bruyante la norme pour les publics, la culture d'élite est réimaginée comme étant composée de textes canoniques sacrés inviolables de musique, de danse, de dramaturgie et de Beaux-arts, canons que les artistes se doivent de respecter et dont il ne peuvent dévier. Les publics des rebaptisés 'arts d'élite' sont devenus de moins en moins sensuels, de plus en plus intimidés, leurs réponses moins confiantes et performatives. La tâche auparavant mutuelle de jugement culturel et de participation du corps a été sectionnée, la première dorénavant attribuée à une classe émergente de critiques textuels culturels, qui se sont aussi auto-attribués la tâche de juger l'art et la nouvellement formée 'culture populaire' (p. 72).

1.1.2 Le musée comme espace performatif du corps-sujet

Alors que Marvin affirme la dominance du texte sur le corps, C. A. Garoian (2001) développe une perspective performative du musée plus générative: il propose que le musée d'art constitue un espace performatif, qui incarne les forces des narrations dominantes de l'Histoire de l'art certes, mais où le visiteur a tout de même la possibilité de performer sa subjectivité et ainsi de

proposer une alternative personnelle au discours dominant de l'Histoire de l'art. Il affirme que le musée sert d'environnement choréographié dont le design est conçu de façon telle qu'il intensifie l'expérience qu'ont les visiteurs des artefacts symboliques. De façon similaire aux stratégies performatives de l'Église, celles du musée sanctifient les artefacts culturels via une variété de conditions environnementales qui entraînent certaines réponses corporelles de la part des visiteurs. Alors que les visiteurs incorporent ces conditions dans leur corps, ils font l'expérience des mythes profanes du musée. Par exemple, la configuration architecturale des galeries chorégraphie les mouvements des visiteurs en mouvements révérencieux à travers tout le musée. Aussi, la technologie qui régule et maintient la température et le degré d'humidité à un niveau donné afin de préserver les artefacts des expositions produit une atmosphère sublime pour le corps. Le maintien d'un éclairage à bas niveau pour protéger les artefacts d'une illumination nocive a pour effet d'assujettir les visiteurs à un état de méditation (p. 247).

Le modèle de Garoian propose qu'il est possible pour les visiteuses et l'animatrice de résister aux narrations dominantes canoniques de l'Histoire de l'art du musée via une performance de la subjectivité qui permet à celles-ci d'engager le musée de façon critique (p. 235). Cette pédagogie performative du musée, qui re-positionne les visiteuses et l'animatrice en tant que participantes sensibles et critiques, permet leur action créative et politique dans la culture muséale. Il affirme: « Viewers' agency enables their use of museum culture as a source through which to imagine, create, and perform new cultural myths that are relevant to their personal identities » (p. 235). Cette relation disjonctive entre le contenu en Histoire de l'art officielle du musée et le contenu autobiographique contribué par les visiteuses et l'animatrice

permet de mettre en place un pragmatisme critique. Le philosophe scientifique R. Crease fait référence à cette 'pédagogie disjonctive' comme permettant un jeu d'idées et d'images qui expose une Connaissance qui autrement resterait cachée et inconnue (p. 236).

Selon Garoian, performer cette irrévérence envers le musée et mettre au défi la pertinence de ce dernier dans la culture contemporaine trouve écho dans la notion du 'Théâtre de la cruauté' d'Artaud (p. 236). En mettant au défi la division établie entre la représentation de la réalité performée par les acteurs sur scène et la réalité des vies des spectateurs dans le monde réel, Artaud cherchait la réciprocité entre la performance théâtrale et la performance de la vie quotidienne. Tout comme dans le manifeste d'Artaud, l'utilisation par les visiteuses de leur mémoire et de leur histoire culturelle personnelles afin d'interpréter les œuvres d'art permet la performance de leur subjectivité, la mise en acte de contenu privé qui dérange et met au défi les suppositions publiques de la culture muséale. Le concept de 'cruauté' d'Artaud, lorsque considéré comme une rupture critique d'avec les suppositions historiques du musée, produit une crise de la Connaissance qui est essentielle au processus d'apprentissage (p. 236).

La perspective d'Artaud appartient à l'approche de la corporéité où le corps est pris en considération dans les processus d'apprentissage dans les musées d'art et où l'engagement du corps envers l'exposition d'art crée un espace liminal qui permet la transformation et le devenir-autre des visiteuses et de l'animatrice (Deleuze et Parnet, 1996 ; Grosz, 1994). Ce processus correspond à ce que le philosophe D. Leder appelle 'l'absorption esthétique', un processus d'entrelacement où l'œuvre d'art pénètre le corps des visiteuses et de l'animatrice et où le corps de celles-ci, en retour, pénètre l'œuvre d'art. Cette absorption esthétique, aussi

appelée 'chiasme' par Merleau-Ponty, crée un site liminal où la subjectivité de l'animatrice et l'objet de son expérience, l'artefact muséal, s'enchevêtrent dans une boucle réflexive. Le flux continu de leur entrelacement représente une relation éphémère entre le musée et l'animatrice, entre le musée et les visiteuses. Tout comme les œuvres d'art acquièrent davantage de sens avec le temps, l'identité de l'animatrice et de la visiteuse aussi. Performer sa subjectivité dans le musée suppose que la relation entre les visiteuses, l'animatrice et les artefacts va changer au fil du temps qui passe (p. 241).

Prônant l'absorption esthétique, Artaud a écrit successivement deux manifestes du *Théâtre de la Cruauté* (1932). Contrairement à Brecht, qui prône pour le spectateur la distanciation d'un engagement rationnel et critique envers le théâtre, Artaud accorde une grande place à la proximité physique, au sentiment et à la viscéralité dans le processus de réception du théâtre. Il croit que cet engagement, nullement cérébral, peut mener au changement social, pour lui il y a 'un esprit dans la chair'. Dyson (2009) affirme, concernant Artaud, qu'il invente un nouveau langage concret, qui est constitué de la voix, la musique, le geste, les volumes, les objets, les mouvements et les forces, un langage qui vise les sens et qui se situe en dehors du discours. Ce langage exprime des pensées qui sont hors de la portée du langage parlé, il comprend « tout ce qui peut se manifester et s'exprimer matériellement » et il crée « des courants souterrains d'impressions, de correspondances et d'analogies. Ce sont des formes, des sons, de la musique et des volumes liés à un 'drame essentiel' et qui ne sont surtout pas intellectuels » (p. 35).

1.2 L'épistémologie de la corporéité: la voie vers le corps morcelé

Tout comme Artaud, les théoriciens Merleau-Ponty, Grosz et Sobchack appartiennent à la perspective de la corporéité. A. Milon (2005), G. Agamben (1999), Barthes (1977) et N. Schor (2007) adhèrent à celle-ci également, tout en exposant plus clairement sa nature de déstructuration, de déformation et de fragmentation. Cette perspective de la corporéité encourage l'engagement passionné hors langage du corps des visiteuses et de l'animatrice envers l'exposition d'art contemporain; elle constitue la voie du désir et de l'inévitable fragmentation, à la fois du corps de l'œuvre et de l'exposition, ainsi que du corps de l'interprète de l'art. Car si, selon Leder, l'absorption esthétique est un entrelacement réciproque de pénétration de l'objet d'art à l'intérieur de la visiteuse et, en retour, du corps de la visiteuse dans l'objet d'art, il est vital de préciser – ce que Leder ne fait pas – que cet entrelacement s'opère via un processus où *les corps, les objets et l'environnement se fragmentent mutuellement*.

1.2.1 Le corps morcelé vers le devenir-autre

Les théories de Milon (2005) sur la corporéité font état de ce processus de fragmentation qui fait partie de façon intrinsèque du phénomène d'absorption esthétique et, par le fait même, du phénomène de transformation intersubjective et de devenir-autre. Le corps engagé dans l'absorption esthétique est pour Milon un corps hystérique. Il affirme que le corps désorganisé, déstructuré, situé dans l'hystérie de la chair, bégayant, qui lutte contre toute unification, porte en lui une force positive de surabondance et d'expressivité, un potentiel de transformation, qui

peut mener ultimement à une réinvention et une liberté profonde (p. 26). Il ajoute: « si le corps ordinaire reste un morceau d'espace aux dimensions précises, sorte de lieu-dit, le corps hystérique compose sans cesse avec ses mutations: c'est un lieu-devenir, lieu-devenir qui donne une réalité au principe d'habitation du corps » (p. 27).

1.2.2 Le corps morcelé vers la désorientation du corps-soi

Toutefois, Milon, en mettant l'accent sur cette force générative du corps hystérique et morcelé, ne discute pas du risque élevé que ce corps morcelé, avec son rapport tactile, passionné et ambivalent aux œuvres d'art – fait de désir et de répulsion –, devienne un corps désorienté, perdu, qui se voit dépossédé de ses forces et de ses capacités d'orientation, de re-structuration et d'organisation dans l'espace d'exposition. Ce risque est grandement augmenté quand il s'agit du corps des femmes visiteuses et de la figure de l'animatrice, étant donné le caractère abject que les sociétés patriarcales attribuent au corps désorganisé, déstructuré, fragmenté et passionné féminin (Grosz, 1994, pp. 187-210). Les forces pour ré-ordonner cette abjection chaotique et éclatée se font sentir de manière très pesante, pressante et insistante sur le corps des femmes et elles sont subies directement dans leurs corps via les forces de contrôle et de maîtrise de l'architecture du musée.

Toutefois, malgré ce risque, tout comme Milon, Barthes et Schor, je crois à l'importance capitale de tenir compte de l'élan désirant du corps des visiteuses et de la figure de l'animatrice envers l'exposition d'art puisque c'est la voie de la transformation intersubjective du corps vers le sujet. Pour moi, en tant que chercheuse/animatrice muséale, cet élan désirant a lieu lors

des visites de groupe que j'anime, dans les mouvements et dans les conversations de ces visites dans les expositions d'art de DHC/ART; je suis transportée, affectée, par des fragments d'œuvres, des fragments de l'environnement et des fragments de la présence des autres, ce qui me transforme.

Aussi, cet élan désirant se manifeste à un autre moment, davantage réflexif, en pause et en marge de mes visites interactives, en post- et pré-visite. C'est ce moment plus réflexif où j'élabore, par l'écriture de création, la figure de l'animatrice telle que conceptualisée par Barthes (1977). Ma figure se crée par l'élan de mon imagination et par l'élan de mes remémorations, via le geste passionné de l'écriture créative, fictive et analytique. C'est une dimension cruciale de la méthodologie de la figure telle que conceptualisée par Barthes. Il affirme, à son sujet: « Le mot figure ne doit pas s'entendre au sens rhétorique, mais plutôt au sens gymnastique ou chorégraphique (...) c'est d'une façon plus vivante, le geste du corps saisi en action (...). Pour constituer les figures, il ne faut ni plus ni moins que ce guide: le sentiment amoureux (p. 8) ». Ce sentiment amoureux constitue cet élan désirant et tactile dont je fais état plus avant.

Concernant les figures féministes théoriques – qui sont une appropriation de la figure de l'amoureux au travail de Barthes –, telles que la cyborg de D. Haraway (1991), le sujet nomade de R. Braidotti (1994) et la vampire de S. Kember (1998), Kember les conçoit comme des :

(...) alternative utopian images or political imaginaries which embody a shift in the terms of knowledge, power and subjectivity. (...) they are working towards a better future by strategically situating themselves in the present and negotiating the constraints of social division. They figure a contest for power and a change which is both here and not here, and which will be slow to emerge and hard won (p.8).

Kember ne précise pas toutefois – ce qui est à mes yeux crucial – que ces figures théoriques sont des formes de potentialité et de devenir-autre qui, dans leur processus liminal de transformation, se déforment (et alors doivent se re-former), se volatilisent et se diffusent (et alors doivent se re-cristalliser), ainsi que se désolidifient (et alors doivent se re-solidifier). Toutefois, et il est important de le mentionner, à mon avis la plongée dans un espace de corporéité, de morcellement, de potentialité, de désorientation et de devenir-autre *ne peut pas être évité* par les visiteuses et la figure de l'animatrice. Il faut toutefois, et crucialement, qu'elles soient en mesure de *dépasser ce moment* pour accéder à des moments de re-cristallisation, de re-solidification et ainsi de ré-orientation.

1.2.3 Le corps potentiel d'Agamben: l'éthique de l'informe et de l'amorphe

Agamben (1993 [2013], 1999) décrit bien ce phénomène de potentialité qui s'accompagne d'un processus de *amorphousness* (ce que je traduis à la fois par 'l'amorphe' et 'l'informe'). L'être potentiel permet de complexifier le binaire visiteuse active/visiteuse passive, animatrice active/animatrice passive, pour remplacer celui-ci plutôt par une oscillation constante entre 'je ne peux pas'/'je peux', avec une expérience esthétique générative qui se situe dans l'essai, l'expérimentation, la partialité et la potentialité. Selon Agamben (1999), le contact avec notre potentialité – et le cheminement vers l'actualisation de celle-ci – passe par l'engagement du corps envers l'art. Il affirme qu'*être potentiel* signifie être en relation avec nos manques, capables de notre impotentialité et de notre 'non-être'. Selon lui, dans la potentialité, la sensation est en relation avec l'anesthésie, la connaissance avec l'ignorance, la vision avec l'obscurité (p. 182).

Être potentiel permet aux visiteuses et à l'animatrice d'art contemporain d'entrer dans l'ontologie du devenir-autre qui est la voie qui leur permet de se développer en tant que sujet dans une relation écologique et éthique avec leur lieu et leur environnement. Agamben (2013 [1993]) affirme, concernant l'éthique de l'*amorphousness*: « (...) this is why the only ethical experience (which, as such, cannot be a task or a subjective decision) is the experience of being (one's own) potentiality – exposing, that is, in every form one's own amorphousness⁹ and in every act one's own inactuality » (p. 44). Exposer notre 'être animé *amorphe* et *informe*'¹⁰ et notre être non encore actualisé et en devenir, à soi-même et à notre communauté, constitue selon Agamben la seule expérience éthique. Donc, d'abord, seulement les visiteuses et la figure de l'animatrice connectées à leur non-être et à leurs anesthésies peuvent être en mesure d'ouvrir et d'exposer ce manque afin d'absorber ce qui comblera celui-ci. Puis, elles doivent être à l'écoute du geste amoureux de leur corps lorsqu'elles participent à la visite de groupe interactive et lorsqu'elles déambulent dans les expositions, ce geste du corps tendu vers ce qu'il veut, ce qui pourrait le compléter (Barthes, 1977, p. 8).

Il s'agit donc comme première étape, pour les visiteuses et l'animatrice, durant la visite de groupe, d'oser le geste profanateur et irrévérencieux qui consiste à mettre en pièce les œuvres d'art, sacrées et intouchables, en absorbant un après l'autre des fragments de matières localisés aux zones de 'points de contacts' entre leur corps et les objets perçus. Ces fragments et détails

⁹ **Amorphousness:**

1. Lacking definite form; shapeless. 2. Of no particular type; anomalous. 3. Lacking organization; formless. 4. Lacking distinct crystalline structure.

¹⁰ **Amorphe:**

1. Qui n'est pas organisé, au niveau microscopique, en structure cristalline 2. Dont la personnalité est inconsistante « *Les amorphes [...] ne sont pas une voix, mais un écho* » (Ribot). 3. Sans énergie, sans réaction CONTR. Dynamique, énergique, vif. (Le Robert)

Informe:

1. Qui n'a pas de forme propre. 2. Dont on ne peut définir la forme 3. Dont la forme n'est pas achevée. CONTR. Formé, structuré. (Le Robert)

d'images fixes et en mouvement, ce sont aussi des sons, des voix, des gestes issus des autres corps dans la visite de groupe, ce sont aussi des concepts résonants, des passages tirés des textes au mur ou tirés des catalogues, etc. – ces fragments qui complètent nos manques de visiteuses et d'animatrice potentielles. Seul le corps qui *est potentiel*, connecté à ses manques, peut désirer incorporer cet assemblage de détails aimés. Le corps qui cherche à actualiser sa relation avec ces fragments choisis doit d'abord les absorber dans son corps, encore et encore, en une accumulation chaotique, déstructurée et désordonnée. Cette étape d'assemblage des fragments, je la conçois comme une forme de recherche-crédation, opérée dans le milieu muséal, par les visiteuses et l'animatrice situées dans le musée.

Traitant de la recherche-crédation dans le milieu académique, O. Chapman et K. Sawchuk (2012) conceptualisent cette première étape 'd'assemblage'. Ils affirment, concernant cette étape, qu'il est important de reconnaître que toute création – même (et surtout) la création poursuivie en tant qu'un type de recherche – comprend une étape initiale d'assemblage de matériaux, d'idées, de concepts, de collaborateurs et de technologies afin de débiter. À leurs yeux, cet assemblage constitue de la recherche académique au même titre que les gestes plus traditionnels de recherche académique, tels que lire des articles récents de revues académiques, débusquer des références importantes ou faire des entrevues. Ils affirment : « The gathering is research because it is directed towards a future 'revealing', enabled through an artistic perception of technology as a practice or craft (or 'techné' – see Heidegger, 1977) » (p. 22). L'assemblage en recherche-crédation est nécessaire car il mène vers un dévoilement futur, ce que j'associe au devenir-autre de Deleuze & Parnet (1996), ainsi qu'au *becoming* de Grosz (2005).

Ce processus de devenir-autre nous propose une vision alternative du corps; ce dernier n'est plus un élément fixe et fini entouré d'une enveloppe de chair imperméable, non, il devient un potentiel de transformation constante. Milon (2005) affirme que ce corps alternatif éclaté « est un corps qui ne subit pas un lieu mais un corps qui fait exister un lieu par sa puissance intrinsèque » (p. 24). Il exprime une « territorialité intérieure du corps », « fulgurante, cette expressivité reconquiert le territoire que la forme idéale lui a fait perdre, et lui offre une nouvelle cartographie (...) » (p. 25). Cette cartographie qui s'élabore et se dessine par l'expression du corps morcelé correspond à une redéfinition alternative de l'identité des visiteuses et de l'animatrice, elle est donc une voie essentielle. D'un point de vue féministe, qui vise constamment une transformation de la société patriarcale et qui vise l'arrêt de l'oppression du corps des femmes vers une augmentation du pouvoir du corps de celles-ci, vers leur constitution en corps-sujets, cette voie est la bonne.

En suivant la voie de la corporéité, nous entrons dans une ontologie du devenir-autre (Grosz, 2005), du changement, de l'impermanence et de l'ambiguïté, une ontologie que je prône en tant que chercheuse féministe et qui offre une résistance à l'ontologie patriarcale occidentale de la stabilité, de l'ordre, de la fixité, de la vision de la totalité et de la certitude (Dyson, 1992). Cette ontologie patriarcale est performée par l'architecture même du musée et directement vécue par le corps des visiteuses et de l'animatrice qui circulent dans cette architecture patriarcale. Via la perspective de la corporéité et de l'esthétique performative, les visiteuses et l'animatrice font dialoguer leurs propres identités personnelles avec les idéologies dominantes de l'institution. En faisant cela, elles sont capables d'imaginer et de créer de nouvelles

possibilités pour les musées et leurs artefacts au cœur de leurs vies culturelles contemporaines (Garoian, p. 236).

1.2.4 La figure de Barthes: une esthétique de l'élan et du fragment

Si les figurations féministes ne semblent pas faire état de cette partialité et de cette fragmentation de la réception désirante et incorporée de l'art, N. Schor (2007) nous aide à identifier la dimension de fragmentation dans les écrits de Barthes au sujet de son esthétique de la figure. Schor (2007) affirme que l'esthétique de Barthes, une esthétique du détail, s'offre par opposition à l'esthétique traditionnelle académique qui prône l'Idée générale comme gage d'excellence. Schor affirme : « Commenting on his own painting technique (...) Barthes writes: I proceed by addition, not by sketch; I have the antecedent (initial) taste for the detail, the fragment, the rush, and the incapacity to lead it toward a 'composition' (...) » (p. 94). Elle ajoute: « On the one hand [with the traditional aesthetic] we have a systematic, totalizing aesthetics, on the other [with Barthes' aesthetic], one which is detotalized and fragmentary » (p. 94).

En suivant l'esthétique du détail de Barthes, comment éviter comme visiteuses et animatrice de rester bloquées, encore et encore, à l'étape de l'assemblage et de la fragmentation du corps et de la vision pour réussir à accéder à une vision et à une compréhension féministes de la 'totalité' et de 'l'entièreté' ? Ici, il semble y avoir deux pôles énoncés tactiquement par Schor: il y a d'une part l'esthétique de Barthes, qui en est une du fragment et de l'élan, qui affirme son incapacité à créer une composition, et, d'autre part, il y a l'esthétique traditionnelle du système

et de la totalité, qui vise une composition finale. Ces deux types d'esthétiques semblent incompatibles selon Schor. De mon côté, j'aimerais trouver une façon de les mettre en relation; l'esthétique de l'entièreté permettant la ré-orientation et la ré-organisation subséquente du corps qui a été fragmenté par l'esthétique du détail et de l'élan.

Je reviens maintenant sur ma question de recherche centrale: « comment la figure de l'animatrice muséale en art contemporain peut-elle transformer ses visites de groupe dans l'exposition d'art en expériences de mouvement »? Et comment cette question peut-elle être mise en relation avec ce projet de mise en relation d'une esthétique de l'élan et du fragment avec une esthétique de la totalité et de l'entièreté? Tout d'abord, un pas dans la bonne direction consiste pour l'animatrice de bien concevoir ses expériences de visites interactives dans l'exposition d'art contemporain comme étant composées d'une série de moments qui se déploient dans le temps, se succèdent, se superposent et se télescopent. L'un de ces moments est donc celui où visiteuses et animatrice performant une épistémologie de la corporéité qui fragmente et dé-solidifie les corps, les objets et l'environnement de l'exposition. Certes, mais ce moment se doit d'être seulement *un moment passager*.

1.3 L'animation réflexive: une épistémologie du mouvement et une méthodologie des concepts migratoires

Les théories de Sheets-Johnstone (2011) au sujet de l'épistémologie du mouvement et de la notion de *penser en mouvement* ainsi que les théories de Bal (2002) au sujet de la méthodologie des concepts migratoires ouvrent une possibilité de restructuration et de

réorientation à mon avis. Ces deux approches nous permettent de dépasser le geste d'assemblage chaotique et désordonné de fragments désirés afin de passer à une étape *où le façonnement s'amorce*; opter pour une ontologie du mouvement et des concepts migratoires va nous faire *tendre vers* une composition finale organisée et cristallisée. La méthodologie des concepts migratoires permet au groupe de collaborer autour de concepts clés qui constituent à la fois des possibilités de voyage pour les idées, mais aussi des possibilités pour ancrer ces idées, pour les organiser. Ceci permet la restructuration et la re-solidification des corps, des objets et des environnements. Aussi, penser en mouvement permettra aux visiteuses et à l'animatrice de concevoir leur rapport à l'espace et au temps de manière alternative et ainsi cela favorisera une réorganisation et une réorientation des corps, des choses et de l'environnement.

Je précise que ce moment de l'épistémologie de la corporéité sera suivi *et/ou accompagné* du moment du déploiement de la méthodologie des concepts migratoires et de l'épistémologie du mouvement, car je crois en fait que les différents moments, les différentes épistémologies et méthodologies, peuvent avoir cours *en même temps* ou *à des moments différents* dans l'espace d'exposition. À mon avis, l'épistémologie de la corporéité et du corps morcelé ne peut pas être complètement remplacée par l'épistémologie du mouvement et de l'animation – tout comme semble le croire Sheets-Johnstone. Ainsi, le corps morcelé ne peut pas être complètement évité, comme nous le voudrions, mais au moins, nous avons des outils pour *le faire passer*.

Car, si les visiteuses et l'animatrice suivent chacune seulement le désir de leur corps lors d'une visite de groupe interactive et lors des conversations durant la visite – ces élans affectifs discontinus, fragmentés, spontanés et intuitifs vers des fragments d'œuvres, de concepts,

d'idées, d'actes de paroles, etc. –, cela les empêchera de bien se distancier des fragments aimés. L'épistémologie de la corporéité est une épistémologie du contact, de la proximité et du toucher et ainsi, par définition, la distance est difficile à acquérir entre le corps et l'objet désiré. Alors, une trop forte identification somatique peut s'ensuivre entre le corps et les fragments aimés d'expositions et d'œuvres. Ce qui entraîne une incapacité du corps à se définir en tant que sujet unique et actif. Ce que l'épistémologie de la corporéité entraîne également, c'est le risque de *rester en surface des choses*: dans un rapport de 'touchers de surfaces' envers les œuvres, les autres visiteuses et l'exposition.

Car l'épistémologie de la corporéité ainsi que la vision haptique y étant associée (L. U. Marks, 2002) se développent en caressant les surfaces et leurs textures, en identifiant les points de contacts de surfaces en surfaces, de peaux à peaux (celles des objets, des corps, de l'environnement). La vision haptique est un type de vision ancrée dans un corps sensible, résonant et mobile. U. Marks affirme que la visualité haptique se distingue de la visualité optique qui voit les choses avec suffisamment de distance pour les percevoir comme des formes distinctes dans l'espace. En d'autres mots, la vision optique voit selon notre conception traditionnelle de la vision qui dépend d'une séparation entre le sujet regardant et l'objet. Au contraire, la visualité haptique est une forme de vision de la proximité; elle a tendance à bouger à la surface de l'objet regardé plutôt que de plonger dans la profondeur illusoire, elle a tendance à distinguer la texture plutôt que la forme. La visualité haptique est plus encline à effleurer au passage qu'à focaliser (p. 162). J'ajouterais qu'avec ce risque de rester en surface des choses vient le risque de ne pas réfléchir ces choses, ces points de contacts, le risque de rester dans la sensation hors-signification. Bal parle à cet effet d'une *résistance à la*

signification (2002, p. 26) et c'est ainsi qu'elle offre les concepts migratoires afin de combattre cette résistance au sens.

Aussi, à mon avis, l'épistémologie de la corporéité risque d'isoler le corps des visiteuses et de l'animatrice, un corps qui reste absorbé et désorienté dans les 'fragments altérité' choisis par leur sens du toucher. Le corps est alors tourné vers lui-même, non réflexif et non pleinement conscient, et cela l'empêche de se lier à ses communautés en art contemporain. Il ne réussit toujours pas à lier et à organiser solidement la fragmentation, ce qui le mènerait vers la constitution du corps-sujet et du dévoilement du soi. Je pose donc la question suivante: n'est-il pas possible *d'aller au bout du geste* de la corporéité vers l'animation du corps via l'emprunt stratégique de certains principes de l'ontologie de la stabilité, de l'ordre, de la fixité, de la vision de la maîtrise et de la totalité ? Ne pas constamment exposer un corps-devenir incertain et en mouvement, mais présenter un *corps-cristallisé*, organisé, solidifié, prêt, dans un ici-maintenant?

1.3.1 *Penser en mouvement* et les concepts migratoires: une méthodologie collaborative à DHC/ART – Éducation

La méthodologie du mouvement et la méthodologie des concepts migratoires ouvrent vers une solution pour la réorientation et la cristallisation des corps. Ces deux méthodologies ne peuvent pas être mises en œuvre par l'animatrice seule; elles sont toutes deux profondément collaboratives et se développent, entre autres, dans le contexte des activités pédagogiques et culturelles de mon équipe d'éducateurs à DHC/ART Fondation pour l'art contemporain. La communauté d'éducateurs à laquelle j'appartiens nourrissent constamment un projet commun

qui est l'interprétation en mouvement de l'exposition d'art contemporain dans le contexte des visites de groupe. Mes collègues à DHC/ART sont Daniel Fiset, Emily Keenlyside et Pohanna Pyne Feinberg. Au moment de mes recherches à DHC/ART, en 2013, ma collègue Amanda Beattie était en congé de maternité.

L'équipe d'éducateurs à DHC/ART fonctionne en complète collégialité et tous les éducateurs se situent au même niveau hiérarchique: chacun des membres effectue toutes les tâches de coordination, de recherche, de conception de programmes éducatifs et culturels, d'animation des activités. Il n'y a pas de directeur de l'éducation qui chapeaute l'équipe. Cheryl Sim, commissaire à DHC/ART, supervise nos activités et représente une interlocutrice essentielle pour notre équipe. À DHC/ART – Éducation, nous travaillons tous à temps partiel, et nous avons chacun, en dehors de nos activités à la Fondation, d'autres occupations, études, emplois.

Chaque membre de la communauté d'éducateurs participe au projet commun selon leur perspective unique. Daniel Fiset est chercheur doctoral en histoire de l'art à l'Université de Montréal. Ses recherches portent sur la philosophie de la technologie, l'historiographie des études photographiques et les liens entre la culture visuelle et la photographie d'art contemporain. Depuis 2011, Daniel Fiset fait partie de l'équipe de DHC/ART – Éducation. Emily Keenlyside développe et offre des programmes en éducation muséale en art et en éducation communautaire depuis près de 20 ans. Elle possède une maîtrise en éducation artistique de l'Université Concordia, où ses recherches ont porté sur le programme *Le Musée en partage* du MBAM, en tant qu'étude de cas permettant d'analyser l'inclusion sociale et l'apprentissage des adultes dans les musées d'art. Pendant plus d'une décennie, Emily a été

éducatrice au Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM). Elle est également membre du Conseil d'administration de La Centrale Galerie Powerhouse. Elle travaille à DHC/ART depuis 2011.

Pohanna Pyne Feinberg est artiste sonore/visuelle, éducatrice et commissaire. Elle a créé *Inspire Art*, un site Internet qui a pour mandat d'accroître la visibilité des projets d'art communautaire dans la région de Montréal. Elle enseigne l'histoire de l'art au Collège Dawson. En 2013, elle a travaillé à DHC/ART – Éducation en remplacement du congé de maternité d'Amanda Beattie. Elle est actuellement candidate au doctorat en éducation de l'art à l'Université Concordia.

Amanda Beattie enseigne l'histoire de l'art au Collège Dawson en plus de travailler comme éducatrice à DHC/ART. Elle a travaillé dans les départements d'éducation au Musée des beaux-arts de Montréal, au Centre international d'art contemporain de Montréal et au magazine *Ciel Variable*. Elle a aussi travaillé au Musée d'art moderne de New York (MOMA), à la Peggy Guggenheim Collection (Venise, Italie) et à la Biennale de Venise. Amanda a un baccalauréat en histoire de l'art de l'Université McGill et une maîtrise en histoire de l'art de l'Université Concordia. Cheryl Sim est artiste médiatique, musicienne et commissaire à DHC/ART. Elle détient une maîtrise en Media Studies de l'Université Concordia et elle est candidate au doctorat en études et pratiques des arts à l'UQÀM. Elle supervise les initiatives de DHC/ART – Éducation et elle entretient de forts liens entre le secteur du commissariat et le secteur de l'éducation à DHC/ART.

Je suis diplômée en littérature et en muséologie et étudiante doctorale en communications. Je travaille en éducation à l'art contemporain dans le milieu muséal depuis quinze ans: au Musée d'art contemporain de Montréal (1999 à 2005), à la Galerie Leonard and Bina Ellen de l'Université Concordia (2005-2006) et à DHC/ART depuis 2011. Mes recherches portent sur la façon dont le mouvement se manifeste lors des visites de groupe que j'anime dans les expositions d'art contemporain. Je propose l'animation réflexive en tant qu'approche alternative à l'exposition d'art où le corps en mouvement tout autant que l'esprit analytique sont impliqués dans l'expérience esthétique.

Afin de mener à bien notre projet éducatif, avant chaque nouvelle exposition nous prenons connaissance des écrits et de la recherche qui portent sur les œuvres qui seront exposées. Nous sélectionnons ensuite, chacun selon notre perspective, les concepts migratoires que nous jugeons clés pour l'exposition à venir. Ensuite, lors d'une réunion de *brainstorm*, nous partageons toute la constellation de concepts migratoires que chacun a préalablement choisis et nous en trouvons de nouveaux lors de notre improvisation. Tous les concepts sont inscrits sur un grand tableau blanc situé dans notre bureau et ils seront nos guides pour toute la durée de l'exposition. Par la suite, nous choisissons parmi ces concepts ceux qui seront explorés dans le *Scénario de visite* et ceux qui seront explorés dans notre outil pédagogique intitulé *Mouvements*. La série de *Blogue Concepts migratoires* sera le complément dynamique de ces outils tout au long de l'exposition.

1.3.2 Le *Scénario de visite* à DHC/ART – Éducation: une cristallisation des perspectives des éducateurs pour une vue d'ensemble de l'exposition

Le *Scénario de visite* constitue une cristallisation des concepts et des visions haptiques (U. Marks, 2002) de la communauté d'éducateurs à DHC/ART au sujet de l'exposition. Ainsi, il représente une possibilité d'acquérir une certaine maîtrise épistémologique initiale, une vue d'ensemble, de cette exposition pour chaque éducateur et éducatrice. Cela est vital en début d'animation de visites. Pour élaborer le *Scénario de visite*, chaque éducateur et éducatrice rédige sa portion qui porte souvent, plus ou moins, sur un étage de la Fondation et les 3 à 4 œuvres qui y sont situées. Les différentes sections sont ensuite assemblées pour former la première mouture du *Scénario de visite*, qui consiste en un premier pas, un premier geste, et qui sera un document en mouvement tout au long des mois d'exposition.

Face à ce *Scénario de visite*, l'animatrice peut prendre une distance, de temps en temps, exactement à la manière du peintre qui prend un recul après avoir travaillé son œuvre à proximité. Ce travail à proximité et ces reculs ponctuels se font par toute l'équipe. Cette mise à distance de chacun permet d'évaluer, de considérer, dans son ensemble, le *Scénario de visite*, pour ensuite mieux y revenir, pour le retoucher, le façonner à nouveau, par l'écriture. Voilà la façon d'obtenir une vision d'ensemble, en évolution, via une communauté de visions haptiques. Et tout au long de ce processus collaboratif, les concepts migratoires du *Scénario de visite* permettent l'établissement d'ancrages qui lient l'animatrice à sa communauté d'éducateurs et d'éducatrices; cela permet déjà d'éviter une dérive, une désorientation de celle-ci hors de sa communauté.

Pour tous les éducateurs, la sélection de concepts migratoires se fait par l'entremise d'une force de résonance et de vibration qui se situe dans le mouvement du corps. Afin de développer sa notion de concepts migratoires, Bal utilise les idées de Deleuze et Guattari (1991) au sujet de l'acte philosophique qui procède par une création de concepts. Ceux-ci affirment: « les concepts sont des centres de vibrations, chacun en lui-même et les uns par rapport aux autres. C'est pourquoi tout résonne, au lieu de se suivre ou de se correspondre » (p. 21). Cet effet de vibration et de résonance qui amène les éducateurs à sélectionner les concepts et à les développer appartient à l'épistémologie de la corporéité; ce qui permet d'ancrer le Savoir dans l'expérience du corps, le lieu de la formation de l'identité-en-devenir subjective et unique.

1.3.3 L'épistémologie du mouvement: le silence comme premier moment de la visite de groupe

Afin de mettre en œuvre l'épistémologie du mouvement lors des visites interactives de groupe, il faut d'abord opter pour le silence en début d'expérience des œuvres. Sheets-Johnstone affirme que ce silence est nécessaire afin d'opérer un virage épistémologique vers le mouvement du corps. Elle affirme: « It thus asks us first of all to be silent, and, in our silence, to witness the phenomenon of movement – our own self-movement and the movement of all that is animate or animated in our surrounding world (...) it asks us to language these experiences (...) » (1999, p. xviii). Donc, à l'entrée dans chaque nouvelle salle d'exposition, la figure de l'animatrice donne aux visiteuses de son groupe un temps d'expérimentation des œuvres et les invite au silence. C'est ce premier moment dans le silence, dans la 'visualité haptique en mouvement' et dans la sensation du corps, qui permet l'ouverture des espaces de

devenir-autre (Deleuze et Parnet, 1994). Ce processus de devenir-autre, qui permet aux visiteuses et à l'animatrice de se situer dans la potentialité et dans la possible transformation vers la subjectivité active et créative, constitue un mouvement fort.

L'épistémologie de Sheets-Johnstone conçoit la pensée en mouvement comme étant nécessairement le produit d'un corps résonant hors langage et non symbolique. Pour ma part, je ne la conçois pas ainsi; bien que le premier moment dans le silence de corps résonants soit vital, une dimension importante de l'expérience du mouvement de la visite interactive s'élabore, à mon avis, dans ce deuxième moment où l'animatrice met en place un espace dialogique langagier où s'échangent les paroles et les voix improvisées, spontanées, intuitives et dynamiques des visiteuses. Ainsi, le deuxième moment de mes expériences de mouvement lors des visites interactives, c'est lorsque la figure de l'animatrice rassemble les participantes à la visite afin qu'elles partagent en conversation leurs premières impressions et observations spontanées des œuvres.

1.3.4 Le *flux* et la *rumeur*: le deuxième moment de la visite de groupe

Les idées de 'flux' et de 'rumeur' de Dyson (1992) nous aident à conceptualiser ces échanges dialogués dans l'oralité de la visite de groupe en tant qu'expériences de mouvement et de vocalisations ancrées dans la corporéité. Le concept de 'flux' redonne une corporéité à la voix et le concept de 'rumeur' désigne le bruit et les actes de paroles de la multitude 'silencieuse': « such an embodied voice represents the body and the many – that uncontainable mass, formed by multiplicity and difference, rather than the singular, unified, identifiable, and ultimately God-

like-one » (p. 178). Dans le contexte des conversations durant la visite de groupe, l'animatrice tente le plus possible de laisser émerger les observations et commentaires spontanés des visiteuses, pour ensuite entrer en dialogue avec ceux-ci. Elle évite ainsi d'être la représentante de la Voix désincarnée de l'Autorité sur l'art qui veut fixer, définir et catégoriser. Elle devient plutôt celle qui cherche à toujours s'abandonner davantage et à toujours s'ouvrir davantage aux paroles des autres. Elle se met à l'écoute (et encourage l'émergence) des voix de la multitude: des voix incorporées dans la chair des participantes, des voix qui se frottent à la chair des œuvres, qui verbalisent le lien tactile spontané qui les lie, à chaud, aux œuvres. Le flux et la rumeur pour Dyson c'est une pratique tout à la fois d'écoute et d'actes de paroles – *a speaking and listening practice*.

Cet espace de parole est un espace poétique qui fonctionne sur le principe de la déstructuration, du rythme et de la musicalité. Dans cet espace: « everything flows and nothing stays stable; everything gives way and nothing stays fixed » (Dyson, 1993, p. 170). Ainsi, lorsque l'animatrice guide ce genre de dialogue, elle se doit d'agir de manière à favoriser le déploiement optimal de cet espace poétique: lorsque les visiteuses échangent ainsi dans l'oralité leurs paroles sont très proches de la poésie, davantage que de la prose structurée et cohérente sur l'art, c'est donc une poétique partagée dans l'oralité que l'animatrice tente d'encourager (Richardson, 2000).

Toutes ces observations uniques et multiples, improvisées, c'est le moment de l'ouverture des potentialités, celles de l'œuvre et aussi celles du rapport incorporé de chaque visiteuse à l'œuvre. Ces espaces de devenir-autre sont très certainement des espaces à l'ambiguïté

fructueuse. Dyson (1993) associe le flux et la rumeur à l'épistémologie de l'ambiguïté d'Héraclite. Ce dernier est reconnu pour son ontologie de l'ambiguïté et du paradoxe, une ontologie qui permet à l'*être* d'une chose de rester *non fixé*; selon Héraclite une chose est constituée par ses qualités qui sont toujours changeantes. Plutôt que de privilégier l'ordre et la stabilité, cette ontologie propose que l'objet et le sujet soient tous les deux constamment impermanents et instables (p. 170). Toutefois, bien qu'il soit fécond, cet espace poétique collaboratif d'ambiguïté, cette fois situé dans l'oralité et la parole, peut encore dérouter et étourdir, et entraîner perte de repères.

1.3.5 Le *Scénario de visite* à DHC/ART – Éducation: une partition musicale de concepts migratoires

Dans ce contexte, l'expérience de mouvement pour l'animatrice c'est aussi de concevoir le *Scénario de visite*, écrit en communauté avec ses collègues, comme une 'partition musicale à improviser' qu'elle utilise lorsqu'elle anime les conversations en visite de groupe. C'est un mouvement rythmique et musical qui guide l'animatrice ici, alors qu'elle sélectionne les concepts migratoires clés qui peuvent être mis en jeu au cœur du dialogue qui a lieu entre les visiteuses. Ainsi, un des éléments clés de cette partition musicale c'est qu'elle est composée d'une multitude de concepts migratoires, conceptualisés ici comme tout autant de notes à contribuer par chacun à la communauté. Ces concepts migratoires étant en circulation dans le champ de l'art contemporain, cela ancre les visiteuses et l'animatrice au sein de cette communauté et aide à prévenir une dérive et une désorientation de l'individu. Ces derniers sont clés et importants car ils circulent dans toute la communauté de critiques, artistes, théoriciens

et éducateurs en art contemporain. Bal l'affirme bien, les concepts migratoires sont des outils d'ancrage, d'organisation et de nomadisme; ils restructurent les corps au sein de leurs communautés et aussi ils offrent à ces corps une possibilité constante de créer de nouveaux concepts, qui voyageront, nomades, et offrirons ainsi des possibilités de tendre vers d'autres communautés en art contemporain et en culture contemporaine.

Aussi, les concepts migratoires nous permettent un autre type de mouvement, qui est cérébral et analytique. Les concepts migratoires appartiennent à la dimension de l'esprit et de la force analytique, ce qui permet la mise à distance nécessaire du corps pour permettre à la visiteuse et à l'animatrice de développer une conscience lucide et critique. Bal (2002) nous invite donc à utiliser les concepts migratoires comme une façon de prendre une distance et de réfléchir aux œuvres et aux expositions. Elle affirme : « concepts can become a third partner in the otherwise totally unverifiable and symbiotic interaction between critic and object » (p. 23). Cette mise à distance toutefois est toujours précédée de la proximité de l'engagement physique avec l'œuvre d'art dans l'espace d'exposition, dans le temps présent de l'observation et de la perception. Bal (2001) affirme que « the closer the engagement with the work of art, the more adequate the result of the analysis will be, *both* in terms of that particular artwork *and* as an account of the process of looking » (p. xiii).

Selon Bal, qui encourage l'engagement à proximité entre la regardeuse et l'œuvre d'art, les concepts migratoires ont pour rôle de devenir un 3e terme dans l'engagement esthétique pour aider la regardeuse à prendre une distance réflexive de son expérience de l'œuvre. Aussi, ils servent à aider celle-ci à ancrer sa réflexion dans la communauté des regardeurs qui partagent

avec elle ces concepts migratoires. Cette capacité de réflexion analytique au sujet de l'œuvre d'art constitue pour moi une expérience de mouvement pour l'animatrice et les visiteuses car cela leur évite de rester bloquées, engluées, dans une sensation hors-langage connectée à l'œuvre. Cette réflexion analytique leur permet une prise de conscience cérébrale de la situation esthétique qui les mène vers la constitution du corps-sujet actif et créatif.

1.3.6 Les concepts migratoires – dépasser le paradigme dualiste: engagement physique / esprit critique

Ainsi, pour Bal, l'engagement du corps envers l'œuvre doit toujours se faire de concert avec un travail analytique qui sait prendre une distance face à celle-ci; après *the affective touch*, elle appelle à la réflexivité de l'analyse distanciée. Ainsi, les concepts migratoires ont une force de résonance et de vibration qui interpelle le corps (Deleuze & Guattari, 1991, p. 21) et aussi une force analytique qui les rends utiles pour l'intellect; ils sont attrayants à la fois pour le corps et l'esprit. Bal affirme aussi que les concepts migratoires se choisissent et s'adoptent via un phénomène de contamination et que ceux-ci sont des *strong, well-delimiting searchlights* (2002, p. 33) – ce que je comprends comme une source de lumière très intense, très précise, mais partielle, qui nous guide dans l'obscurité pour développer la Connaissance, à la fois au sujet des œuvres d'art et de l'exposition et aussi au sujet de notre propre identité.

Tel que déjà évoqué lors de ma discussion au sujet des théories de Merleau-Ponty, Grosz (1994) utilise la bande de Möbius comme modèle pour conceptualiser la subjectivité incorporée. Elle lui semble tout à fait utile pour repenser les relations entre le corps et l'esprit.

Le corps et l'esprit ne sont pas deux substances distinctes ou deux sortes d'attributs différents d'une même substance, mais plutôt ils se situent quelque part entre ces deux alternatives. Grosz perçoit le corps comme une surface ou un plan qui peut se plier, se tordre, un corps qui se conçoit comme pouvant contenir un intérieur et un extérieur. Cet intérieur et cet extérieur sont séparés par un sac relativement poreux, un vêtement épidermique ou une architecture biologique, et également, ils sont liés par la pratique, l'action, le mouvement, par l'ingestion et l'incorporation. La bande de Möbius a l'avantage de bien montrer l'inflexion de l'esprit dans le corps et du corps dans l'esprit. Aussi, si le sujet est constitué d'un intérieur psychique et d'un extérieur de chair, la bande de Möbius nous permet de concevoir ces deux réalités, non pas séparées, mais bien comme s'interpénétrant constamment (p. xii).

Ce modèle de la bande de Möbius, tel qu'énoncé par Grosz, m'est revenu à la mémoire par cette inflexion que propose Bal entre le 'corps résonant et vibratoire' et le 'caractère analytique du concept'. Car bien que la perspective de la corporéité, à laquelle appartient Grosz, considère tout à fait la présence de l'intellect à l'intérieur du corps, stratégiquement, dans le champ des *Cultural Studies*, cette perspective de la corporéité met l'accent bien souvent sur le corps, ce qui peut donner l'impression que l'esprit y a très peu de place. Ainsi, tactiquement, dans le champ de l'esthétique, des *Cultural Studies* et de l'éducation artistique, on a divisé les acteurs et leurs activités en deux paradigmes: celui de la pensée critique et celui de l'engagement physique. C. Bishop (2006) expose clairement ces deux paradigmes dans son anthologie sur l'art participatif: celui de la pensée critique, dans la lignée des théories de B. Brecht, et celui de l'engagement physique, dans la lignée des théories de A. Artaud. Selon Brecht, l'émancipation de la conscience du spectateur de théâtre se fait par la voie de la raison et de la pensée critique

et non pas par celle du sentiment et de l'identification affective envers ce qui se passe sur scène. Au contraire, selon Artaud, l'élargissement de la conscience du spectateur se fait via le sentiment, la passion et la proximité physique. Pour ma part, je propose, non pas d'opposer ces deux paradigmes, mais bien de les lier via l'alternative de l'animation réflexive. Via mon travail de thèse je veux mettre de l'avant une perspective du mouvement du corps qui implique le travail de l'esprit et de l'intellect, c'est alors que la méthodologie des concepts migratoires m'est utile car elle démontre, à la manière d'une bande de Möbius, l'inflexion du corps dans l'esprit, et l'inflexion de l'esprit dans le corps.

Bal affirme également que les concepts migratoires ont le pouvoir de 'concentrer notre intérêt' – afin qu'il ne se perde pas dans une multiplicité sans fin d'idées et d'impressions –, de nous forcer à prendre position, à nous fixer, et les concepts ont une capacité d'organiser les choses. Elle affirme: « (...) above all, the role of concepts is *to focus interest*. As Stenger writes, the primary definition of scientific concepts is to *not* leave one indifferent, 'to implicate and impose taking a stand' » (p. 31). Elle précise encore: « a concept is adequate to the extent that it produces the effective organization of the phenomena rather than offering a mere projection of the ideas and presuppositions of its advocates » (p. 31-32). Ainsi, un concept migratoire est à la fois *nomade*, *mobile* et outil de *concentration* et *d'organisation*. Le *Scénario de visite*, empreint de concepts migratoires, permet donc d'organiser les choses, tout en conservant la force nomade des concepts migratoires, qui permet à chaque éducateur et éducatrice, au fur et à mesure des visites de groupe, de rester ouvert, mobile, à l'écoute et de générer de nouveaux concepts avec les visiteuses.

1.3.7 L'épistémologie du mouvement: une conception alternative de la spatialité pour des corps animés dans des espaces matériels partagés

De plus, la méthodologie des concepts migratoires doit toujours se développer de concert avec l'épistémologie du mouvement de Sheets-Johnstone. Cette dernière propose un virage épistémologique et métaphysique, non seulement vers le *corps* et la *corporéité*, mais plus précisément vers le *mouvement* et *l'animation* du corps. Elle rejette le concept de corporéité, qui mène selon elle au *corps morcelé*. Elle préfère, à la notion de corporéité, les concepts de *mouvement* et d'*animation*, car dans sa conception du mouvement, l'affectivité et le mouvement sont liés; l'émotion et le mouvement coïncident. Sheets-Johnstone ne conçoit pas les émotions comme étant des impulsions, des états discontinus qui constituent un comportement pour gérer les événements du monde environnant, non, à son avis, les émotions sont des mouvements constants et infiniment variés ressentis dans tout le corps, et ces *émotions-en-mouvement* dirigent nos actions. Sheets-Johnstone met ainsi l'accent sur le mouvement continu des émotions, favorisant ainsi l'animation continue du corps. Via cette perspective, les actes de paroles spontanés des visiteuses et de l'animatrice constituent des paroles-en-mouvement connectées sans cesse sur des émotions-en-mouvement. Aussi, les gestes et les mouvements physiques des corps dans l'espace d'exposition sont liés tout le temps sur des émotions-en-mouvement.

Sheets-Johnstone affirme que l'épistémologie du mouvement réussit à dépasser le morcellement du corps – corps de l'exposition, corps des œuvres, corps des visiteuses – entre autres en considérant que l'émotion et le mouvement coïncident. C'est une idée majeure à mon avis. Car si nous considérons que l'émotion est une impulsion individuelle et intime, les

visiteuses et l'animatrice ressentirons l'ensemble de leurs mouvements de 'points de contact' envers les fragments d'œuvres de façon discontinue, fragmentée et comme quelque chose de profondément subjectif et intérieur. Ces 'points de contacts' absorbés par le corps des visiteuses et de l'animatrice permettent l'émergence d'images de mémoires et d'imagination, de fantasmes et de rêveries propres à l'intérieur psychique de celles-ci. Évidemment que ces élans de reconnaissance envers des portions d'œuvres, d'autres corps et l'exposition sont vitaux car ils permettent, via l'identification, la production d'identités subjectives: *le soi* est constitué dans sa relation tactile aux objets externes *autres*.

À mon avis, toutefois, selon la perspective de la corporéité, le processus est davantage intérieur, individuel et discontinu, connecté oui à des fragments de certaines choses dans l'exposition, mais déconnecté aussi du reste de l'espace matériel partagé de la visite de groupe, où se trouvent les autres visiteuses qui se remémorent et imaginent aussi. Ici encore, il y a risque de dérive de la visiteuse à l'intérieur de sa psyché et de ses fantasmes intérieurs, un risque de ne pas rester ancrée dans la pratique de ses mouvements et de ses actes de paroles collaboratifs lors de la visite de groupe dans l'exposition d'art.

Toutefois, si on considère, selon la perspective du mouvement, l'émotif comme étant continu et toujours connecté au corps-en-mouvement dans un espace matériel donné, une dimension spatiale alternative tout à fait différente s'ouvrira. Le mouvement affectif ressenti pour un fragment de la visite (que ce soit une portion d'œuvre, d'acte de parole, de concept, d'idée, de mot, etc.) est considéré en relation avec les mouvements physiques du corps qui circule à l'intérieur de l'espace d'exposition et à l'intérieur de l'espace partagé de la visite de groupe.

Ainsi, la perspective d'animation permet à la visiteuse d'être plus consciente de son environnement physique; qui comprend les autres visiteuses de la visite et l'animatrice, et leurs mouvements, leurs attitudes, leurs gestes, leurs silences, leurs actes de paroles, leurs expressions, etc. Ainsi, l'épistémologie du mouvement est plus collaborative que l'épistémologie tactile de la corporéité, car la perspective de l'animation c'est une attention à l'animation, en continu, de notre propre corps, certes, mais en relation avec l'animation, en continu, qu'il y a dans les autres corps qui partagent un espace donné avec nous et l'animation qui émerge de l'environnement de l'exposition.

Sheets-Johnstone affirme : « To begin with, impulse does not do justice to the dynamics of emotions, which do not just motivate movement. As indicated above, they *inform* movement every step, turn, gesture, clenching, or quivering of the way » (p. 379). Tout à coup, le corps désirent de la visiteuse devient attentif aux répercussions de ses élans intérieurs affectifs dans la practicalité de son corps qui se meut concrètement dans l'ici/maintenant d'un espace matériel donné. Les courants intérieurs d'impressions, d'images mnémoniques et imaginaires sont en correspondances constantes avec les mouvements d'un corps qui se déplace dans le cadre d'une visite interactive dans une exposition donnée; il y a donc ancrage du corps de la visiteuse dans l'espace physique matériel partagé avec les autres participantes à la visite. Il y a donc moins de risque de dérive, moins de risque d'envolées dématérialisées du soi bercé par les rêveries et fantasmes de sa psyché, loin de son espace matériel de pratique. Aussi, cela l'ancre et la met en mouvement de façon plus animée, car l'émotion et l'affect, qui suivent leurs cours sans cesse dans le corps, informent toujours le mouvement qui se déroule dans l'espace et,

donc, l'animatrice se déplace et bouge de façon toujours harmonisée avec l'animation/émotion ressentie dans son corps.

D'un point de vue spatial toujours, l'épistémologie du mouvement comprend les concepts migratoires 'd'ambiance' et 'd'atmosphère' partagées: via la perspective du mouvement, l'animatrice sera davantage à l'écoute des *ondes animées* des 'espaces d'animation' de ses visites, ces ondes animées qui traversent les corps et les objets dans l'ici/maintenant de l'exposition. Voici un autre exemple où la perspective du mouvement et de l'animation est davantage pratique et collaborative que l'épistémologie de la corporéité. L'intérêt pour l'ambiance, c'est aussi un exemple où on dira, avec un langage plus familier, qu'il y a des 'ondes positives' et des 'ondes négatives' dans l'atmosphère d'un espace, ce qui nous amène à être attirée ou à être rebutée par la nature des ondes qui composent l'ambiance d'un espace. Car, contrairement au concept de corporéité, le concept d'animation nous amène à être plus sensible à l'atmosphère de tout un espace, à identifier les espaces d'animation de cet espace, et nous mène à tenter d'éviter les espaces à l'ambiance mauvaise, ou carrément hostile.

Aussi, la figure de l'animatrice qui possède cette conscience lucide de la présence de son corps organique dans l'espace matériel de l'exposition d'art de la Galerie, ainsi que dans l'espace matériel de la visite de groupe, tout à coup développe une plus grande conscience de ce que l'architecture de la Galerie *fait* à son corps. En effet, elle devient plus consciente de la façon dont cette architecture exerce toutes sortes de pressions visant à diminuer la mobilité de son corps, à diminuer sa capacité d'expression, à diminuer ses capacités d'interactions sensorielles et sensorielles, à diminuer ses capacités d'acte de parole, etc. Ainsi, cette plus grande lucidité, qui

fait réaliser davantage à la visiteuse ce que les forces patriarcales de dominations *font* à son corps animé, permettra de restaurer au corps ses capacités et ses forces de résistance dans l'architecture muséale.

Également, cette conception spatiale alternative telle que décrite ci-haut permet à l'animatrice de conceptualiser l'espace de la Galerie comme étant connecté constamment aux espaces autres de son quotidien. Réaliser le caractère continu du mouvement de notre corps qui se déplace constamment dans l'espace de la Galerie permet de lier cet espace aux autres espaces matériels qui occupent notre quotidien: l'espace de la maison, l'espace de la ville, l'espace de l'université, l'espace des autres galeries et musées, etc. À cet effet, de Certeau (In S. Leigh Foster, 2002) invoque un point de vue aérien sur la ville afin de conceptualiser les pédestriens en dessous de lui alors que chacun produit une trace. Cherchant une alternative au modèle de consommation passive tout autant qu'à celui du pouvoir panoptique de l'état de M. Foucault, De Certeau identifie et suit les traces sinueuses et errantes laissées derrière eux par les gens ordinaires bougeant tout au long de leur journée quotidienne. Il affirme que plusieurs de ces traces, plutôt que de se conformer aux spécifications sociales dominantes de comportement, documentent les gestes emplis de pensées de ceux qui, après avoir analysé et rejeté le normatif, sont en mouvement d'une autre façon (p. 161). Via l'épistémologie du mouvement, Sheets-Johnstone ouvre ainsi la conscience de l'animatrice et de la visiteuse au fait qu'en tant que pédestriennes nous marchons dans la ville, nous entrons dans la galerie d'art, nous retournons et marchons ensuite à nouveau dans la ville, nous entrons dans d'autres espaces, et que tous ces espaces sont en relation via notre corps en mouvement-en-continu. Et partout dans ces espaces,

il existe des forces de maîtrise et de contrôle des corps qui peuvent être résistées par notre corps en mouvement et, surtout, par *nos* corps en mouvement, ensemble, en communauté.

1.3.8 L'épistémologie du mouvement: une conception alternative de la temporalité pour trouver le fil conducteur de l'animation

L'épistémologie du mouvement se distingue aussi de l'épistémologie de la corporéité en ce qui a trait à la temporalité. Étant donné que les émotions ne sont pas considérées comme des 'élans' ou des 'impulsions' discontinus, mais plutôt comme des 'mouvements sans fin', il n'y a pas de coupures dans la temporalité. Sheets-Johnstone conçoit les émotions comme des mouvements constants, complexes et infiniment variés dans leur nature et leurs dynamiques, des mouvements ressentis dans tout le corps et ces *émotions-en-mouvement* dirigent nos actions; nous bougeons dans l'espace d'une façon qui est constamment en accord avec les émotions qui circulent sans cesse dans notre corps. Elle affirme que bien qu'il existe différents mots pour décrire différents types d'émotions, « ces choses en soi » ne sont pas des *objets* comme des tables ou des chaises, au contraire, « ces choses en soi » – les émotions – sont des événements et des processus dynamiques. Ce ne sont pas des *états*, mais bien des *phénomènes mouvants* qu'on expérimente de façon mouvante; des phénomènes qui croissent et décroissent, qui explosent et s'atténuent, qui se constrictent, prennent de l'expansion, ébullitionnent, qui se déploient dans des dynamiques de réverbération, qui sont en mouvement de toutes sortes de manières qui sont très complexes et subtiles. En un mot, Sheets-Johnstone affirme : « *emotions move through the body at the same time that they move us to move* » (p. 456). Ce mouvement continu des émotions favorise ainsi la constante animation du corps.

De mon point de vue, cette conception de 'l'émotion comme mouvement constant', qui se situe à l'intérieur du corps de la visiteuse et de l'animatrice, permet de trouver le fil conducteur qui relie une série de points de contacts qui se tissent entre notre corps et les œuvres d'une exposition, série de points de contacts affectifs qui sont maintenant conceptualisés comme continus et liés ensemble. Si on les considère comme discontinus, à mon avis, la visiteuse mettra l'accent sur le fragment hors-du-soi qui a touché son corps: je m'identifie à ce fragment, mais il est autre à moi. Si la série de points de contact est considérée comme liée, et le lien c'est l'émotion-en-mouvement-sans-fin à l'intérieur de *son* corps, l'animatrice pourra s'attarder à trouver et à analyser la nature de ce 'fil conducteur' qui lui appartient, et avec le passage du temps une cohérence cristallisée apparaîtra entre tous ces points de contacts. Alors, ce fil conducteur informera le développement d'une identité propre et unique à la visiteuse et à l'animatrice. Aussi, l'émotion et le mouvement du corps étant liés, cette identité propre à l'animatrice s'actualisera constamment dans le concret des espaces matériels au sein desquels elle évolue. Cela augmente le développement d'une conscience lucide et réflexive quant à une identité cohérente en devenir, plutôt que l'immersion tactile, inconsciente et non réflexive dans les fragments aimés de l'exposition.

En conclusion: « comment la figure de l'animatrice muséale en art contemporain peut-elle transformer ses visites de groupe dans l'exposition d'art en expériences de mouvement » ? D'abord, c'est en développant, en collaboration avec ses collègues de DHC/ART – Éducation, le concept d'animation réflexive. Le concept d'animation réflexive se distingue du concept d'animation de Sheets-Johnstone dans la mesure où il s'intéresse à créer un corps qui est animé *à la fois* dans sa dimension résonante hors langage *et aussi* dans sa dimension langagière,

symbolique et analytique. Pour Sheets-Johnstone *penser en mouvement* est uniquement le produit d'un corps résonant hors langage. Aussi, l'animation réflexive considère que les visiteuses et l'animatrice doivent performer l'esthétique de la corporéité jusqu'au morcellement des corps, des choses et de l'environnement, un moment nécessaire, mais qui est passager.

Dans ce contexte, le silence est vital comme 1er moment de la visite de groupe, ce qui permet l'ouverture des espaces de devenir-autre, mais aussi le deuxième moment est celui de la mise en action des visiteuses langagières et analytiques qui contribuent aux discussions improvisées de la visite de groupe. Cet espace de parole est un espace poétique qui fonctionne sur le principe de la déstructuration, du rythme, de la musicalité et de la sonorité. Ce type d'espace de parole peut dérouter et décomposer les visiteuses et l'animatrice de façon telle qu'elles aient de la difficulté à se réorienter par la suite, à se recomposer et à se retrouver. Pour remédier à cela, l'animation réflexive c'est aussi la mise en œuvre, lors d'un autre moment, de la méthodologie des concepts migratoires de Bal. Cette méthodologie est profondément collaborative et se développe principalement au sein de l'équipe de DHC/ART – Éducation. Cela permet à l'équipe de collaborer autour de concepts clés migratoires qui constituent des ancrages, qui aideront à la restructuration et à la re-solidification des corps, des objets et des environnements, et qui aideront aussi à la mise en action d'un esprit analytique qui sait prendre une distance par rapport à ses objets d'étude et ainsi s'orienter via une analyse construite et cohérente.

Chapitre 2

Concept de corporéité

Le mouvement de la matérialité des corps

Étude de cas: exposition *Chimère/Shimmer* (commissaire: Anne-Marie Ninacs) au Musée national des beaux-arts du Québec et exposition *Valérie Blass* (commissaire: Lesley Johnstone) au Musée d'art contemporain de Montréal

Dans ce chapitre, je vais traiter de la réception des œuvres de Valérie Blass dans le contexte de visites de groupe fictives animées par la figure de l'animatrice muséale. C'est le concept migratoire de corporéité qui m'intéresse pour ce chapitre et je vais le réfléchir en lien avec les concepts féministes de viscéralité, de flux, de matérialité et d'abjection. Ces concepts me permettent d'articuler la notion de Différence, celle du féminin, lorsqu'il est question de la réalité de la corporéité. Aussi, *la matérialité des corps en mouvement* constitue la thématique majeure de ce chapitre.

Pour mener à bien cette recherche, j'ai choisi l'étude de cas de deux expositions où étaient exposées des œuvres de l'artiste Valérie Blass: l'exposition de groupe *Chimère/Shimmer* (2010) de la commissaire A.-M. Ninacs, qui a eu lieu au Musée national des beaux-arts du Québec (MNBQ), et l'exposition solo *Valérie Blass* (2012) de la commissaire L. Johnstone, qui a eu lieu au Musée d'art contemporain de Montréal (MACM). Il s'agit, via cette réflexion, d'affirmer davantage ma perspective phénoménologique féministe de manière indépendante à mon travail à DHC/ART. En effet, en ce qui concerne l'étude de cas de ce chapitre, la réception

des œuvres de Valérie Blass au MACM et au MNBQ, celle-ci n'a pas lieu dans des expositions au sein desquelles j'ai travaillé comme éducatrice. Cette étude de cas constitue alors un espace riche où je peux imaginer, inventer, créer de toutes pièces ma vision utopique de la figure de l'animatrice.

2.1 Figures de Blass: une corporéité de l'œuvre ouverte et de l'informe

Valérie Blass est une artiste qui vit et travaille à Montréal. Elle crée des sculptures hybrides qui se situent souvent à la frontière de l'abstraction et de la figuration. Fréquemment, ses figures explorent les points de rencontre entre l'animal, l'objet et l'humain. Ses procédés de sculpture sont variés: de l'assemblage à la fonte, en passant par le moulage et la taille. Elle s'inscrit dans un courant en sculpture qui revalorise le *Do-it-yourself* (*DIY*) et le *low art* en incorporant objets trouvés du quotidien dans la forme sculptée et en revendiquant la légitimité du bricolage. La commissaire L. Johnstone (2012) souligne que la préoccupation de l'artiste consiste à « exprimer ce qu'est un corps et de quelle façon il occupe l'espace ».

J'ai sélectionné les œuvres de Blass pour ce chapitre, entre autres, car ce sont des figures sculpturales et des images qui expriment une corporéité toute particulière qui est informe et déformée. Ce type de corporéité est l'incarnation même d'une poétique de 'l'œuvre ouverte' au sens où l'entend U. Eco (1965) et d'un poétique de 'l'informel' au sens où l'entendent Eco et G. Bataille (In S. Krohn, 2010). Les figures de Blass offrent une approche féministe alternative de la forme humaine; elles rompent avec son intégrité et son caractère contenu, pour la déformer, la morceler, lui faire subir des distorsions, la plier, la replier, la faire déborder. Cette

dé-solidification de la forme humaine permet au corps féminin de sortir d'une forme contraignante et fixe pour tendre vers une forme potentielle, ouverte, mouvante et polysémique.

Le point de départ de ma réflexion est l'argumentaire de Sheets-Johnstone (2011) au sujet de l'épistémologie de la corporéité, où elle désire mettre de l'avant l'épistémologie de l'animation en remplacement de celle de la corporéité, qu'elle juge inadéquate. Elle affirme que le terme 'corporéité' et tous ses dérivés sont en fait des 'embaumeurs linguistiques'; au lieu de donner vie conceptuellement à ce qu'ils qualifient – émotions, actions, subjectivité, expérience, métaphore, conversation, perception, etc. –, ils les embaument conceptuellement. Sheets-Johnstone affirme : « Such embalmings attempt to resurrect a once animate and animated body that over centuries of inquisition has been academically masticated into bits and pieces – a *véritable corps morcelé* » (p. 472).

À mon avis, ce corps morcelé produit par la philosophie cartésienne est engendré par la scission esprit/corps; en valorisant l'esprit dans sa désincarnation, au détriment du corps, la philosophie cartésienne et patriarcale a sectionné l'inflexion fondamentale de l'esprit à l'intérieur du corps et a aussi sectionné l'inflexion du corps dans l'esprit. Cette négligence terrible du corps a désanimé et atrophié celui-ci, il s'est graduellement désagrégé, décomposé. Pour les femmes, le morcellement du corps, engendré par la philosophie cartésienne patriarcale, se situe aussi ailleurs; la science qui s'est intéressée au corps de la femme l'a jugé *autre*, et ainsi l'a objectifié et disséqué.

Sheets-Johnstone considère donc que le concept de corporéité a embaumé ce corps morcelé et a ainsi failli à sa tâche de le réanimer. Pour ma part, tel que déjà mentionné au chapitre 1, alors que Sheets-Johnstone désire abandonner complètement le concept de corporéité pour favoriser le concept de mouvement, je pense autrement. Pour moi, le moment de la corporéité, du corps morcelé, est un passage nécessaire vers le devenir-autre. Je ne vois pas vraiment, à ce stade-ci de mes recherches, comment il peut être possible de complètement éviter cette étape. Aussi, à mon avis, il n'y a pas que la philosophie cartésienne qui morcelle le corps, l'épistémologie de la corporéité *elle aussi* morcelle le corps, mais ce morcellement *est autre* que celui de l'épistémologie cartésienne; ce morcellement est tactile, désirant, subjectif et se crée lorsqu'un corps opte pour un engagement corporé tactile envers l'altérité. La perspective de la corporéité n'est pas à mon avis un embaumeur du corps morcelé produit par l'épistémologie patriarcale, elle tente plutôt de le réanimer via un *morcellement autre* puisé à même la sensation du corps subjectif.

Aussi, bien que je sois en accord avec Sheets-Johnstone lorsqu'elle considère que le milieu académique et la science ont morcelé le corps, j'aimerais comprendre comment ce phénomène s'accorde avec cette idée que l'épistémologie cartésienne a fixé, stabilisé, contrôlé et contraint la forme humaine. Une image me vient déjà: un corps de femme comme une coquille rigide immuable et contrainte, où la respiration ne suit plus son cours, qui se pétrifie de l'intérieur, puis qui se craquelle et se fragmente dans une zone cryptique et cachée de son être. Pour moi, l'épistémologie de la corporéité, dans sa dimension générative, s'oppose à ce corps contraint dans une forme immuable pour le faire éclater, le déstructurer, pour le mettre en mouvement, le faire tendre vers des formes fluides autres. Toutefois, en ce qui concerne les risques de la

corporéité, je crois qu'à tant vouloir contrer l'épistémologie patriarcale de la forme fixe, stable, à la signification unique, l'épistémologie de la corporéité a proposé une profonde fragmentation du corps féminin, sans réfléchir suffisamment à ses effets dévastateurs. C'est pourquoi Sheets-Johnstone appelle à l'utilisation du concept d'animation afin de réanimer ce *corps morcelé*.

2.1.1 Figures de Blass: corps informe / corps cristal

Je suis en accord avec Sheets-Johnstone, il faut utiliser le concept d'animation pour réanimer le corps morcelé. Et pour ma part, cette animation passe par une cristallisation du corps qui suit la fragmentation du corps. J'ai ainsi choisi les figures de Blass car elles ne sont pas seulement qu'informes à mon avis, elles sont beaucoup plus complexes que ça. En fait, elles brouillent la division 'informe/forme' pour ouvrir vers une possible restructuration et cristallisation de la forme. Observer la dimension informe de ces figures nous permet donc de mieux analyser la nature de l'expérience du corps morcelé et disloqué féminin dans nos cultures patriarcales: expérience de désorientation, de dispersement, d'exclusion, de confusion, de peur et de souffrance. Aussi, je suis convaincue qu'il faut que les femmes soient conscientes que le corps morcelé des femmes n'est pas le corps morcelé des hommes: jugé abject par des constructions et des mythes culturels patriarcaux, leur corps morcelé subit injustement la pression de forces culturelles, sociales, historiques, politiques visant à le dominer, le maîtriser et le réprimer. Toutefois, observer la dimension cristallisée des figures de Blass permet aux femmes de réfléchir à cette possibilité de restructuration de leur corps.



Vue de l'exposition *Valérie Blass* (2012)

Crédits: avec la permission du Musée d'art contemporain de Montréal

Photo: Richard-Max Tremblay



Vue de l'exposition *Valérie Blass* (2012)

Crédits: avec la permission du Musée d'art contemporain de Montréal

Photo: Guy L'Heureux

Dans l'exposition *Valérie Blass* au Musée d'art contemporain de Montréal, Blass nous donne à voir, entre autres, l'œuvre *Femme panier* (2010) et l'œuvre *Déjà donné* (2011). Ces objets sculpturaux sont l'incarnation même – et l'image concrète – de l'«œuvre ouverte» baroque au sens où l'entend Eco (1965).



Femme panier (2010) de Valérie Blass
Crédit: Avec la permission du Musée d'art contemporain de Montréal
Collection du Musée d'art contemporain de Montréal
Photo : Richard-Max Tremblay



Vue d'exposition Valérie Blass (2012)

En avant plan : *Déjà donné* (2011)

Crédits: avec la permission du Musée d'art contemporain de Montréal

Photo: Richard-Max Tremblay



Déjà donné (2011) de Valérie Blass

Crédit: Avec la permission du Musée d'art contemporain de Montréal

Collection de l'artiste

Photo: Guy L'Heureux

2.1.2 *La Femme panier de Blass / la Femme-Maison de Bourgeois:* reconnaître l'image du passé et le passé de l'image

Selon Eco, l'esthétique baroque est la négation même du défini, du statique, du sans équivoque. La forme baroque est dynamique et elle tend vers l'indétermination de l'effet: jeux de pleins et de vides, jeux de lumière et d'ombre, des courbes, des lignes brisées, des angles aux inclinaisons diverses. La recherche du mouvement et du trompe-l'œil exclut la vision privilégiée et incite le spectateur à se déplacer pour voir l'œuvre toujours sous des angles nouveaux, comme un objet en perpétuelle transformation. Il s'agit d'éviter, avec l'œuvre ouverte, qu'une interprétation unique ne s'impose au lecteur: l'œuvre d'art demeure inépuisable et ouverte parce qu'ambiguë. Eco affirme: «l'œuvre d'art est un message fondamentalement ambigu, une pluralité de signifiés qui coexistent en un seul signifiant ». Pour Eco, l'ambiguïté est une disposition morale et théorique; la psychologie et la phénoménologie désignent par *ambiguïtés perceptives* la possibilité que nous avons de nous placer en-deçà des conventions du savoir, pour saisir le monde dans sa fraîcheur, avant toutes les stabilisations de l'accoutumance et de l'habitude (1965, p. 31).

Pour la figure de l'animatrice, comment découvrir que la *Femme panier* (2010) de Blass appartient à cette esthétique baroque de l'œuvre ouverte et de l'informe? C'est via une attention toute particulière portée à la situation de cette œuvre dans la Philosophie de l'Histoire de l'art et à la situation de cette œuvre dans la propre histoire subjective de la figure de l'animatrice. Et cette attention philosophique au passé a lieu dans le présent de la perception de l'œuvre, au sens où l'entend W. Benjamin et Bal (2002). Cette dernière affirme, discutant des

idées de Benjamin à ce sujet: « Philosophy is a discourse in the present that, unlike historical thinking, engages the past through the present » (p. 63). Benjamin affirme concernant la Philosophie de l'Histoire: « The past can be seized only as an image which flashes up at the instant when it can be recognized and is never to be seen again. For every image of the past that is not recognized by the present as one of its own concerns threatens to disappear irretrievably » (In Bal, 2002, p. 62). Pour la figure de l'animatrice, cette image fluctuante et éphémère qui apparaît lors de son engagement esthétique envers *Femme panier* (2010), c'est cette image créée par l'artiste Louise Bourgeois: un dessin intitulé *Femme-Maison*, créé en 1983, 27 ans avant la création de *Femme panier*. Bal nous précise que Bourgeois a créé plusieurs *Femme-Maison*, les premières dans les années 1940, donc 70 ans avant la création de *Femme panier*.

2.1.3 *Femme panier* / *Femme-Maison*: le chez-soi nomade

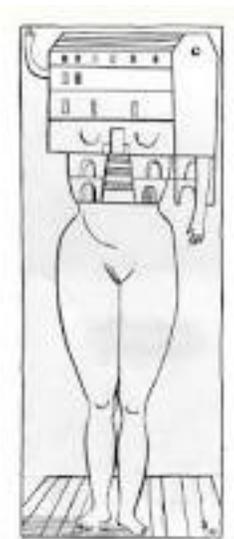
Ces images de *Femme-Maison* provenant du passé viennent se superposer à l'image dans le présent qu'est *Femme panier*. Car, tout comme le conçoit Bal pour ses objets sculpturaux, l'objet sculptural *Femme panier* est une 'image', c'est à dire un objet d'art visuel (p. 61). Et la figure de l'animatrice regarde cette image dans le présent avec un regard habité par les images passées des *Femme-Maison* de Bourgeois. Bien sûr, les œuvres de Bourgeois occupent une place importante au sein de l'Histoire de l'art, qui construit une narration dominante à leur sujet. Toutefois l'animatrice ne s'intéresse pas à ce que les narrations dominantes de l'Histoire de l'art ont à dire sur le travail de Bourgeois. Plutôt, à la manière de Benjamin, ce n'est pas une pensée historique qui la lie à l'image *Femme-Maison*, c'est plutôt un intérêt philosophique très

subjectif et partial; elle engage cette image passée en relation avec le présent de sa propre perception de *Femme panier* et en relation avec le présent de sa propre perception du concept d'image de Bal (2002). Le processus est bien celui décrit par Garoian (2001) lorsqu'il affirme:

Performing perception is to see what one is looking at, to be absorbed in its aesthetic qualities through empathic projection. Viewers absorb the aesthetic characteristics of art works and, in doing so, discover qualities of experience that metaphorically link with their own memories and cultural histories (p. 240).

Car mon intérêt à associer l'image présente de *Femme panier* à l'image passée de *Femme-Maison*, puis mon désir d'étoffer cette association d'images via une analyse écrite poussée, trouve son origine dans une réflexion philosophique tout fait incorporée dans l'histoire de mon expérience personnelle. Cet acte philosophique s'inscrit également dans la conception de la philosophie de Deleuze qui consiste, selon lui, en une activité de création et de développement de concepts vibratoires et résonants (Deleuze et Guattari, 2005 [1991]). L'amorce de ma réflexion se fera donc en dialogue avec les concepts des théoriciennes et philosophes féministes G. Bruno (2007) et Bal (2002) alors qu'elles analysent *Femme-Maison* de Bourgeois. Les concepts migratoires de Bal sont les suivants: baroque / *moving house* / surréalisme / femme sans/cent tête(s) / prothèse (pp. 71-72). Les concepts de Bruno sont les suivants: *home* (chez-soi) / *travelling domestic* / *thinking as a voyageuse* / *home turning into a voyage* / Carte du pays du Tendre (Madeleine Scudéry) / *nomadic subject of inhabitation* (pp. 163-187).

Pour Bruno, il s'agit de proposer une alternative féministe à la conception patriarcale du *domus*. Conventionnellement, on considère *home* (le chez-soi) en tant qu'origine et destination du voyage, ce qui implique que le chez-soi est l'antithèse du voyage. L'anxiété du voyage pour l'homme, c'est qu'au retour il ne retrouve plus la/les même(s) *home/woman/womb*, le/la/les même(s) chez-soi/femme/matrice. Bruno propose alors pour les femmes de se développer en sujets nomades d'habitation: « For the *voyageuse* to exist as nomadic subject of inhabitation, a different idea of architectural voyage and different housing of gender become attractive: travel which is not separate from dwelling » (p. 166).



Femme-Maison (1983)

Louise Bourgeois



Femme-Maison (1946-47)

Louise Bourgeois

Le lien vers le baroque se fait via les idées de Bal (2002) au sujet de l'image, alors qu'elle qualifie *Femme-Maison* d'œuvre baroque et la met en relation, de façon tout à fait intéressante, avec l'œuvre baroque par excellence du sculpteur Gian Lorenzo Bernini: *L'extase de sainte Thérèse* (1647). Via son travail, l'animatrice cherche à poursuivre cette lignée philosophique jusqu'à son présent en rétablissant le lien entre les *Femme-Maison* (1946) (1983) et *Femme panier* (2010), révélant ainsi la nature baroque de l'image *Femme panier*, certes, mais aussi son appartenance au travail des Surréalistes et à la philosophie de l'informe de Bataille. Bal propose que, via ses œuvres *Femme-Maison*, Bourgeois explore la relation ambivalente entre les femmes et (leurs) maisons:

Quelquefois la femme perd sa tête, emprisonnée dans sa vie de *femme sans/cent tête(s)*, pour s'exprimer de façon surréaliste. Quelquefois elle tombe d'un toit. D'autres fois, elle s'enfuit de la maison et réussit à communiquer via cette maison, l'utilisant comme une prothèse (p. 70).

Bal souligne aussi le lien visuel qu'établit Bourgeois avec Max Ernst et son *Femme cent têtes*. En suggérant une autre version du travail de Ernst, Bourgeois revendique sa place dans le courant surréaliste. Dans l'exposition *Hans Bellmer – Louise Bourgeois. Double Sexus* à Sammlung Scharf-Gerstenberg (2010), où étaient réunies les œuvres de l'artiste surréaliste Bellmer et les œuvres de Bourgeois, le concept d'informe de Bataille est développé. Entre autres, selon S. Krohn (2010), cette poétique de l'informe de Bataille cherche à contrer la tendance académique et philosophique à attribuer une forme et une signification fixes à toutes choses (p. 69).

Ainsi, les concepts de baroque et d'informe qui s'incarnent et font image via *Femme panier* seront considérés à la fois historiquement et philosophiquement lors de la visite de groupe fictive animée par l'animatrice. Pour l'acte philosophique, Bal nous invite à nous rapprocher le plus proche possible de ces 'œuvres ouvertes' de Blass, œuvres qui sont l'incarnation même de la notion d'ambiguïté et qui demandent ainsi à être théorisées via une épistémologie de l'ambiguïté, de l'ouverture et du mouvement des corps des visiteuses et de l'animatrice.

2.2 Les visites de groupe dans *Valérie Blass* et *Chimère/Shimmer*: figures inventées, fictives, utopiques

Je tiens à le répéter à nouveau: mes mises en situations de visites de groupe dans l'exposition *Valérie Blass* au Musée d'art contemporain de Montréal (MACM) et dans *Chimère/Shimmer* au MBAQ sont des mises en situations fictives, étant donné que ma pratique d'éducatrice n'a pas lieu au MACM et au MBAQ, mais bien uniquement à DHC/ART. Ces mises en situation sont entièrement élaborées via mon imaginaire alors qu'il façonne et invente la figure de l'animatrice muséale en art contemporain. Ce mouvement d'imagination, tel que déjà discuté, se développe en accord avec la méthodologie de la figuration féministe (Kember, 1998, p. 8).

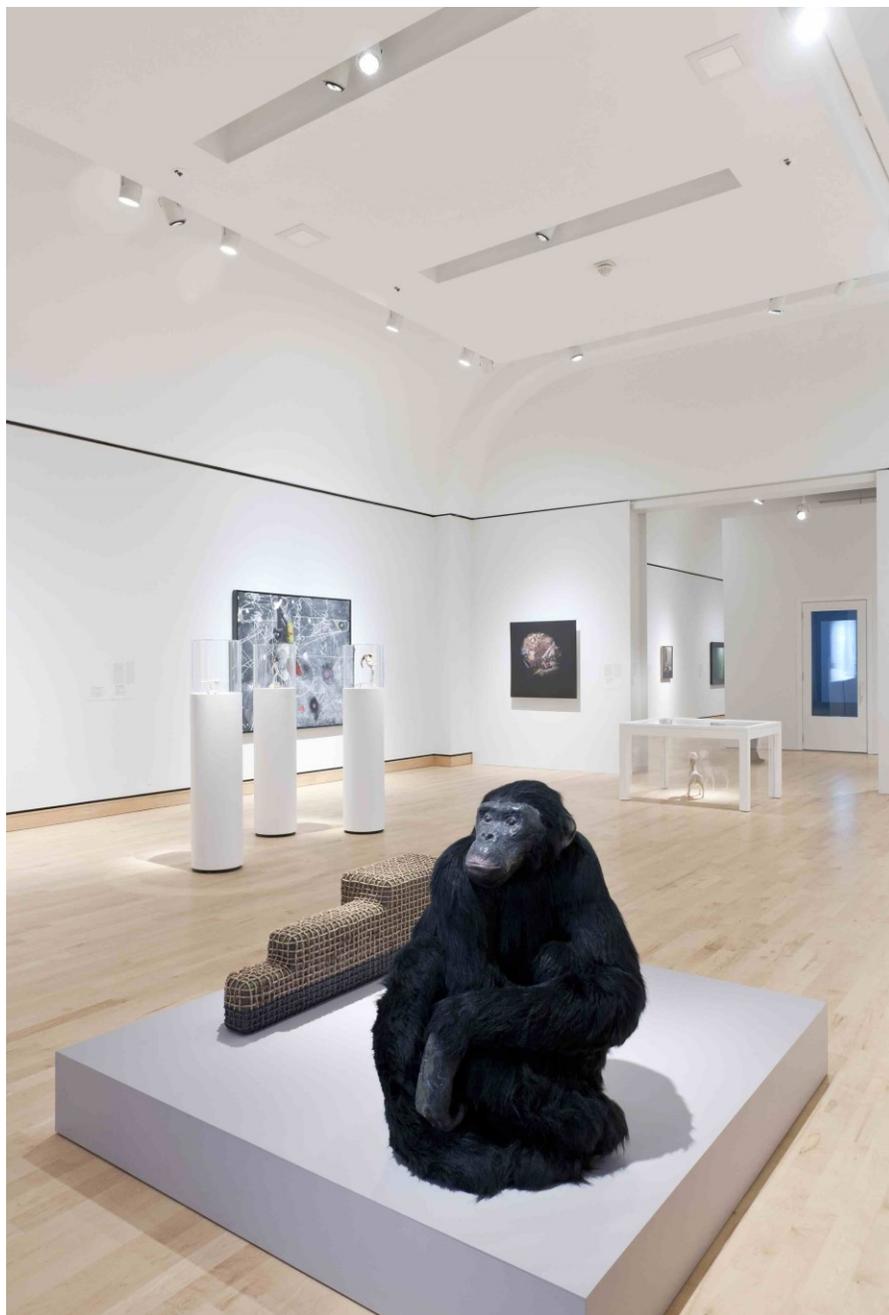
2.2.1 *Chimère/Shimmer*: la part souterraine, rêvée et obscure de la corporéité

Les concepts migratoires que j'ai sélectionnés pour mes textes d'analyse fictive des visites de groupe dans les expositions de Blass sont les suivants: forme-informe / abject / corporéité / viscéral / animation / flux / matérialité / chair / hybride / prothèse. Je veux donc réfléchir, cette fois-ci selon une perspective féministe, à ce moment du corps morcelé des visiteuses et de l'animatrice qui s'engagent envers l'Énigme-altérité qu'est leur relation esthétique ambiguë, corporée, désirante et viscérale aux œuvres d'art et à l'exposition. Pour ce faire, j'ai choisi, d'abord, de m'intéresser à l'exposition *Chimère/Shimmer* (2010) ayant eu lieu au Musée national des beaux-arts du Québec (commissariée par A.-M. Ninacs). Cette exposition était une exposition de groupe où se trouvait l'œuvre *Comment se tenir* (2006) de Blass. Je m'intéresse particulièrement à l'essai de catalogue écrit par A.-M. Ninacs, accompagnant cette exposition, intitulé *La vie telle un songe*, car il explore le concept de corporéité dans sa part d'ombre, ses zones obscures et souterraines, sa dimension rêvée, désorganisée et déboussolante. Plonger dans cet univers, l'univers des forces instinctives, cachées, viscérales et désirantes de l'être, me permet d'analyser ce qui est en excès de l'être conscient des visiteuses et de l'animatrice. Ça me permet de plonger au cœur de ce qui se trouve dans la dimension cachée de l'existence incorporée, dans la conscience brute pré-réflexive, où se situent les grands tremblements du corps-sujet, ses peurs profondes, le lieu intime et profond de ses décompositions et de ses désorientations.

Je vais faire dialoguer les écrits de Ninacs concernant la part d'ombre de la corporéité avec les théories de Sobchack (2004), de S. Ahmed et de Milon (2005). Ninacs (2010), pour l'exposition *Chimère/Shimmer*, appelle à ce nécessaire *corps morcelé* dans les rapports incorporés des visiteuses à l'exposition.



Vue de l'exposition *Chimère/Shimmer*
En avant plan, l'œuvre *Shimmer* (1995) de Nelson Henricks
Collection permanente du Musée national des beaux-arts du Québec
Crédit: avec la permission du Musée national des beaux-Arts du Québec
Photo: Idra Labrie



Vue d'exposition de l'exposition *Chimère/Shimmer*

En avant plan : *Comment se tenir* (2006) de Valérie Blass

Collection permanente du Musée national des beaux-arts du Québec

Crédits: avec la permission du Musée national des beaux-arts du Québec

Photo: Idra Labrie

2.2.2 *Chimère/Shimmer*: la force générative de la décomposition du soi

Dans son essai de catalogue, Ninacs fait état aux visiteuses de *Chimère/Shimmer* de la force positive qu'il peut y avoir à faire face à nos frayeurs vertigineuses, à nos peurs viscérales et à nos moments de décomposition et de mort de soi, et que cela peut nous conduire à un sentiment de profonde liberté avec la possibilité de tout réinventer (2010, pp. 12-13). Elle décrit ainsi, ce que j'associe à l'ontologie du devenir-autre de Deleuze et Parnet (1994), et de Grosz (2005, p. 114) :

Nous cherchons spontanément à fuir le vertige effrayant de ces situations où nous frôlons la décomposition, la mort de soi – je ne sais plus rien, je ne vaud plus rien, je ne suis plus rien. Mus par une peur viscérale, nous préférons maintenir nos conditions actuelles et les sécuriser, même au prix de refuser ce que nous nous sentons appelés à vivre (...). Pourtant, nul ne dit qu'il est moins effrayant de marcher sur la terre trop ferme que de perdre pied. Car il n'y a pas que du danger à envisager l'effondrement: le vertige de l'inexistence est fertile et s'accompagne presque inmanquablement de la fébrile sensation d'une liberté profonde, enfin débarrassée de nos encombrements et pleine de la possibilité de tout réinventer. (pp. 12-13)

La décomposition et la mort de soi a lieu dans l'obscurité du corps, dans une zone cachée de l'être conscient: 'je ne sais plus rien, je ne suis plus rien' – je suis dans l'obscurité et morcelée. Cette réflexion de Ninacs nous rappelle les propos d'Agamben au sujet de l'état de potentialité et au sujet de son éthique du corps amorphe et informe: « dans la potentialité, la sensation est liée à l'anesthésie, la connaissance à l'ignorance, la vision à l'obscurité » (1999, p. 182). Ninacs invite les visiteuses et l'animatrice à déformer et à disloquer leur corps, en suivant le chemin des chocs et des peurs de leurs viscères.

Les propos que Ninacs adresse aux visiteuses et à l'animatrice de son exposition peuvent aussi être mis en relation avec les théories de Milon (2005) concernant le corps en bouleversement et en déstructuration qu'est le 'corps hystérique', le 'corps habité', mais aussi le 'corps-devenir'. Milon associe ces corps hystériques aux corps prônés par Artaud. Il y a dans ces corps en décomposition, selon Milon, Artaud et Ninacs, un potentiel génératif de transformation. Milon est bien clair; ce corps habité et hystérique, qui s'expose au grand jour, est un corps sans unité et désorganisé, c'est un corps à la subjectivité affectée. Il affirme: « l'hystérie vivante d'Artaud permet au corps de réaliser sa matière brute dans sa propre mise au jour, mise au jour que le corps investit, devenant à la fois bégayant, pestiféré, fêlé et surtout sans unité et organisation » (p. 29).

Milon parle bien de *corps*, alors que Ninacs parle de *soi*, celui-ci nous aide ainsi à comprendre que la décomposition du *soi* dont fait état Ninacs implique une décomposition d'un *corps à forte matérialité*. Pour Milon, la subjectivité de l'être se doit d'être ancrée dans un corps de sang et de chair, c'est une précondition pour développer une identité cohérente, pour se développer en corps-sujet, via notre capacité d'habiter subjectivement notre corps. Milon affirme: « Artaud, comme Bacon, en revendiquant un contenu de corps fêlé, bégayant et pestiféré aux expressions flasques au point d'effrayer les corps plastiques, interpelle les corps aux surfaces lisses jusqu'à les contaminer. Mais l'appropriation du principe d'habitation est à ce prix » (p. 29).

2.2.3 Le corps matériel décomposé des femmes: une abjection pour le patriarcat

D'un point de vue féministe, j'affirme que Milon doit faire attention à ce 'prix à payer', car il sera plus cher pour le corps des femmes que pour le corps des hommes; le corps bégayant, hystérique et fêlé des femmes étant jugé abject dans notre culture patriarcale. Le corps fêlé de la femme qui effraie les corps plastiques de la société patriarcale sera violemment ré-ordonné et maîtrisé par cette société et cette culture, dans l'objectif de neutraliser l'objet de leur effroi. Ainsi, il faut être très prudent lorsqu'on célèbre la force positive du corps déstructuré des femmes. D'autre part, selon moi, Ninacs doit faire très attention lorsqu'elle prône la décomposition et l'effondrement du soi. Elle doit bien préciser que ce soi est ancré dans un corps de chair et de sang et qu'il y a blessures, usures, qui marquent sa matérialité, au fil de ses effondrements à répétition.



Vue de la première salle de l'exposition *Valérie Blass* (2012)
Crédits: avec la permission du Musée d'art contemporain de Montréal
Photo: Richard-Max Tremblay

Anecdote 1

Matières et chairs de *Femme panier*

Femme panier (2010) de Valérie Blass
 Crédit: Avec la permission du Musée d'art contemporain de Montréal
 Collection du Musée d'art contemporain de Montréal
 Photo : Richard-Max Tremblay

Concepts migratoires :

Matérialité / chair / hybride / viscéralité /
 prothèse / culture matérielle

Marie-Hélène

Regardez cette figure, quelles sont ses
 composantes? Ses matières?

Geneviève

Ce qui frappe, c'est la grande variété de matières différentes qui la composent: les jambes sont des jambes de mannequins du secteur commercial, une résine lisse et froide, qui néanmoins appelle le toucher; les bas résille à bas marché, à fil noirs; la chemise en tissu à motifs bigarrés; le panier d'osier à trames entrelacées. C'est un corps de femme qui affirme sa matérialité et sa corporéité: entrelacement des trames du panier comme entrecroisement des viscères, absence de tête comme affirmation d'une figure dans sa part corporelle et physique, non intellectuelle.

Sophie

C'est vrai que la figure est composée de toutes sortes de matières, mais est-ce que ces matières sont celles d'un corps de femme? Car ces matérialités ne sont pas vivantes et organiques comme les matérialités du corps le sont. Et elles se présentent dans leurs qualités d'objet. Il y a une ambiguïté: est-ce un corps humain? Est-ce un objet? Est-ce un objet qui se prend pour un corps? Est-ce un corps qui se prend pour un objet? Un corps sans tête qui devient objet, un mannequin qui est en soi un corps-objet?

Marie-Hélène

Cette affirmation de la matérialité est claire pour cette figure. Partout, toutes sortes de matières. Et oui, il y a ambiguïté, stratégiquement articulée par Blass: est-ce que cette matérialité est de l'ordre du vivant ou du non-vivant? Du sujet ou de l'objet? Cette figure est un hybride corps subjectif/chose objective. On peut y voir un corps de femme pétrifié, qui devient objet. C'est aussi un panier qui s'incarne en viscères organiques, par son emplacement au cœur du corps. Ce qui est clair aussi c'est la tension ouverture/fermeture de cette forme fragmentée fortement matérielle qui cherche à établir une relation d'absorption vers l'extérieur; ouverture du panier, absence de tête, cherchant à être complétés, mais aussi les poings crispés, le dos courbé évoquent la fermeture, le repli.

Vivian Sobchack

Merleau-Ponty asks us : *Where are we to put the limits between the body and the world, since the world is flesh?* This question interrogates the objectivity of subjectively embodied and sensate

being and how it is both like an unlike the sensible being of the world's objective materiality. (...) the question suggests that, in their material being, the subjective lived body and the objective world do not oppose each other but, on the contrary, are passionately intertwined (2004, p. 286).

Sophie

C'est ça, le panier devient une sorte de prothèse/objet qui offre des viscères au corps vide de cette femme-mannequin. En acceptant cette greffe, en retour, ce corps de femme offre au panier un cœur, un souffle. Toutefois, la posture montre une tension, la greffe ne semble pas aller de soi: le corps est en combat ambivalent, il est fragmenté et ouvert à l'incorporation de 'fragments du monde objectif', mais aussi il est replié sur lui-même. Ce corps a une arme pointue turquoise dans une main et une autre main noire, aux doigts repliés, qui brandit une tête de mort à ce qui est extérieur à lui-même.

Sarah Ahmed

Why are some bodies more afraid than others? How do feelings of vulnerability take shape?

(...) vulnerability involves a particular kind of bodily relation to the world, in which openness itself is read as a site of potential danger, and as demanding evasive action. Emotions may involve *readings of such openness*, as spaces where bodies and worlds meet and leak into each other. Fear involves reading such openings as dangerous; the openness of the body to the world involves a sense of danger, which is *anticipated as a future pain or injury*. In fear, the world presses against the body; the body shrinks back from the world in the desire to avoid the object of fear. Fear involves the shrinking of the body; *it restricts the body's mobility precisely insofar as it seems to prepare the body for flight* (2004, pp. 68-69).

Marie-Hélène

Cette peur viscérale entraîne alors fermeture du corps. C'est ici que les figures de Blass sont féministes, à mon avis; elle font image et affirment que le corps féminin morcelé et ouvert ne va pas de soi, il peut être vulnérable, davantage sujet au repli et à la fuite que celui de l'homme. Il faut donc être très prudent avant de célébrer le corps en situation de peur viscérale comme force positive.

2.2.5 Le panier-viscères de *Femme Panier*: matérialités d'un corps affecté

L'œuvre *Femme panier* comporte un motif central et fondateur qui est celui du panier, qui tient lieu de viscères, de cœur, d'estomac. À ce sujet, *Femme panier* peut être mise en dialogue avec les écrits de K. Sawchuk (2014) au sujet de l'œuvre *Corps étranger* de M. Hatoum. Les réflexions de Sawchuk au sujet de l'œuvre d'Hatoum et les œuvres d'Hatoum elles-même nous aident à plonger dans la chair de cette peur viscérale dont fait état Ninacs. Nous pouvons ainsi mieux comprendre le phénomène incorporé et physiologique de la peur viscérale; combien cette viscéralité, qui s'exprime dans les zones inconscientes de l'être, s'inscrit et s'exprime dans la forte matérialité du corps affecté. Ces écrits de Sawchuk et les œuvres d'Hatoum au sujet du corps viscéral sont très importants, vitaux même, car sinon on risquerait de comprendre ce corps décomposé de Ninacs comme un corps dématérialisé, abstrait et métaphorique. Non, ce corps instinctif, viscéral et brut est fortement matériel et s'exprime lorsque les visiteuses et l'animatrice mettent en action l'épistémologie de la corporéité dans l'exposition. Ce drame essentiel associé à la viscéralité est invisible à la surface extérieure du corps, il se passe dans la profondeur du corps, dans une zone hors-conscience. Aussi, ce drame essentiel s'inscrit dans la mémoire du corps viscéral.

Tel que décrite par Sawchuk (2014), l'installation vidéo *Corps étranger* de Hatoum comprend un large cylindre d'environ 12 mètres de hauteur à l'intérieur duquel les visiteurs entrent et sortent via deux étroites ouvertures. Le son provient de hauts-parleurs insérés à l'intérieur des murs de l'installation: le son du battement d'un cœur à basses fréquences envahit l'espace et des sons de gargouillis plongent le visiteur dans le corps via une amplification sonore. Les images

projetées donnent à voir l'intérieur d'un corps humain, plusieurs ouvertures menant à différents orifices. Les images sont élargies et révèlent des surfaces, à l'intérieur du corps, aux muqueuses humides, dégoulinantes de suc gastriques. Sawchuk affirme:

Within the pinkness of this fleshy interior, bilious yellow tones glisten. The effect is beautiful yet grotesque – a version of Edmund Burke's ([1756] 1990) sublime as 'agreeable horror', or perhaps the very definition of 'the abject', which Julia Kristeva (1982) conceptualizes as an involuntary revulsion that is aroused when the body's boundaries are violated (p. 151).

Nous avons déjà parlé du corps désirant qui s'exprime dans le cadre de l'épistémologie de la corporéité, mais un autre aspect de cet engagement incorporé envers les œuvres consiste en ce qu'on appelle familièrement le *gut feeling*, le sentiment viscéral. Celui-ci implique une réponse immédiate viscérale du corps des visiteuses pour certains fragments d'œuvres d'art qui les affectent profondément: un toucher d'attirance/répulsion ambivalent fulgurant pour certains fragments d'œuvres, un toucher qui, dans sa force perçante, n'est pas nécessairement reconnu de manière consciente. Et si les visiteuses et l'animatrice font fructifier ce toucher viscéral entre un organe interne de leur corps et un fragment d'objet extérieur elles devront, afin d'incorporer ce fragment, exposer momentanément l'intérieur de leur corps vers l'extérieur, pour l'ouvrir, exposer la chair à vif, puis replier cette surface sur le fragment à incorporer. Ce phénomène intense, ayant lieu dans les zones obscures et souterraines du corps-soi, est souvent imperceptible consciemment par les visiteuses et l'animatrice.

Corps étranger de Hatoum offre cette formidable image des multiples frontières qui se trouvent à l'intérieur de notre corps, ces espaces liminaux d'ouvertures, d'orifices, de passages. Aussi, l'installation offre aux visiteuses un exemple de ce que leur corps peut ressentir alors qu'il pénètre à l'intérieur d'un autre corps, un intérieur de muqueuses et d'organes. On ne sait pas trop où nous sommes situées dans ce paysage intérieur du corps que nous donne à expérimenter Hatoum via *Corps étranger*, mais on peut très bien imaginer, inspirées par ces images, l'intérieur des viscères. Tout à coup, nous sommes plongées et expérimentons la chair, les muqueuses et les sucs de notre propre sensibilité viscérale. Sawchuk et Hatoum nous rappellent donc vitalement, et de manière urgente, que ce qui se situe 'en dessous' de notre être conscient n'est pas un 'vide', mais bien un entrelacement complexe de tissus vivants, de muqueuses et de sang et que chaque organe possède sa propre peau, sa propre surface.

2.2.6 L'absorption esthétique dans l'espace muséal: des chairs qui s'usent et s'endommagent

Sawchuk (2014) affirme, concernant les moments où les organes internes s'expriment, sont touchés, sont blessés, et émergent à notre conscience (elle fait état d'un ulcère qui saigne ou du palet brûlé de la bouche):

History and place are not only written on the body's surface; they are also ingested. Inner corporeal space is linked to lives lived, both perceptible and imperceptible. This understanding of inner space as a series of continuous folds, connected to everyday life, interrupts facile notions of interiority and exteriority of the epidermis. What lies below is not a void, but a complex intertwining of tissue that

carries memory. Likewise, every internal organ has its own skin, its own surface (...). At this liminal point, where the exterior surface of the skin folds back and over to become coterminous with the interior, one experiences a disorientation and dislocation that is particular to one's life narrative and embodied memory (p. 165).

Pour ma part j'ajouterais, dans le contexte du musée ou de la Galerie, que cet espace liminal correspond au moment où les viscères, soudainement, se tordent en un mouvement de reconnaissance envers un fragment d'œuvre, le moment où les viscères sont à la fois blessées et enlacées par un fragment d'œuvre. Ce qui ne sera pas nécessairement reconnu consciemment, mais ce qui se vivra intensément hors conscience, dans notre zone d'ombre charnelle. Garoian (2001) précise bien que lors de l'absorption esthétique de l'artefact muséal les visiteurs découvrent une certaine qualité d'expérience qui, métaphoriquement, entre en relation avec leur propre mémoire et leur histoire culturelle (p. 240). Sawchuk et Hatoum nous rappellent que cette mémoire incorporée, cette histoire personnelle, est 'ingérée' et constitue « not a void, but a complex intertwining of tissue that carries memory » (p. 165).

Selon une perspective théorique photographique cette fois-ci, le toucher viscéral qui perce le corps dans sa dimension cachée, incorporée et pré-réflexive c'est pour moi *le punctum* de Barthes (1980), mais qui se révèle dans sa chair. Dans le chapitre 1, je me suis intéressée aux analyses de Schor (2007) au sujet de l'esthétique de Barthes et il avait été question du fait que cette esthétique en était une du fragment, de l'élan et du détail. Ici, j'aimerais pousser un peu plus loin mon exploration de cette esthétique de Barthes via une attention portée à son concept de *punctum*, qui constitue pour celui-ci une forme de rapport sensible et affectif qu'entretient le spectateur envers la Photographie et qui se pose en opposition au *studium*. Barthes affirme:

(...) c'est par le *studium* que je m'intéresse à beaucoup de photographies, soit que je les reçoive comme des témoignages politiques, soit que je les goûte comme de bons tableaux historiques: car c'est culturellement (cette connotation est présente dans le *studium*) que je participe aux figures, aux mines, aux gestes, aux décors, aux actions (p. 48).

Le *punctum*, selon Barthes, constitue un rapport à l'image complètement différent de celui du *studium*, il vient « casser (ou scander) le *studium* » (p. 48). C'est un détail de la Photographie qui vient frapper, affecter et percer le spectateur. Barthes précise: « le *punctum* (...) il est coupant et atterrit cependant dans une zone vague de moi-même; il est aigu et étouffé, il crie en silence. Bizarre contradiction: c'est un éclair qui flotte » (p. 87). Aussi, le *punctum* « c'est lui qui part de la scène, comme une flèche, et vient me percer » (p. 49). Ainsi, les écrits de Sawchuk sur la viscéralité permettent de nous rappeler que cette 'zone vague de soi-même' qui est percée, coupée, c'est une matière de chair, de muqueuses, de sucs, de nerfs, de sang. Ainsi, elle s'use et s'abîme matériellement sous les chocs répétés.

Cette description que fait Sawchuk du mouvement d'incorporation entre corps et objet s'inscrit dans cette conception alternative du corps que développe Grosz (1994) en tant que surface pliable ayant une capacité d'entrer en relation intime avec les objets et les choses et de les ingérer. Conceptualiser la relation viscérale à la manière de Sawchuk et Hatoum permet de comprendre combien ce genre de processus physiologique intense, qui a cours dans l'exposition d'art, mais de façon souterraine et cachée, est abject dans nos sociétés patriarcales et cartésiennes. Sawchuk l'a bien précisé: *Corps étranger* expose l'abjection même, au sens où l'entend Kristeva. Il y a donc un conflit interne intense souterrain qui peut se déclencher à l'intérieur de la visiteuse en lien avec ce sentiment d'abjection, ce qui place celle-ci dans une

situation de blocage; elle est figée, percée, frappée, pétrifiée. Inviter les visiteuses à suivre les points de contacts entre leurs corps et les œuvres, à suivre leur *gut feeling* dans l'exposition, implique donc un risque de voir ces visiteuses, au corps exposé, à la chair retournée sans dessus-dessous, perdre toutes leurs facultés d'orientation et de structuration de façon permanente. Sawchuk (2014) nous le rappelle: lorsque la surface extérieure de notre peau se retourne vers l'intérieur, ou vice versa, il y a une expérience de désorientation et de dislocation qui a lieu dans le corps (p. 165).

Et le risque est d'autant augmenté étant donné que tout cela se passe dans la dimension cachée, obscure, profonde de l'être, dans les zones invisibles à la surface de l'exposition. Ce corps matériel qui expose son extérieur vers l'intérieur, et vice versa, pourra se ressentir à la fois exposé et dévorant, et ainsi se ressentir comme abject, même si rien de tout cela n'est visible extérieurement. Le résultat de cette expérience sera un repli douloureux sur soi, dans la profondeur du corps. Ce qui nous amène à penser que le corps fermé et replié féminin risque de ne jamais pouvoir accéder 'à cette liberté profonde' et à ce 'débarrassement de tous ses encombrements', dont fait état Ninaacs.

Encourager les visiteuses à suivre le sentiment viscéral de leur corps risque de placer celles-ci dans une zone de fortes anxiétés culturelles patriarcales quant aux femmes désirantes et dévorantes, anxiétés culturelles que les femmes ont internalisées. Car si on conçoit le corps de la femme comme une entité pliable qui se lie aux choses hors de soi via des processus d'ingestion et d'incorporation, on touche à de fortes anxiétés culturelles patriarcales qui perçoivent les femmes désirantes, et les femmes ayant un appétit pour les choses, comme étant

toujours *trop*; voulant trop d'affection, trop de contact émotif et sexuel, trop voraces, désarticulées par leurs trop grands émois (S. Bordo, 2006).

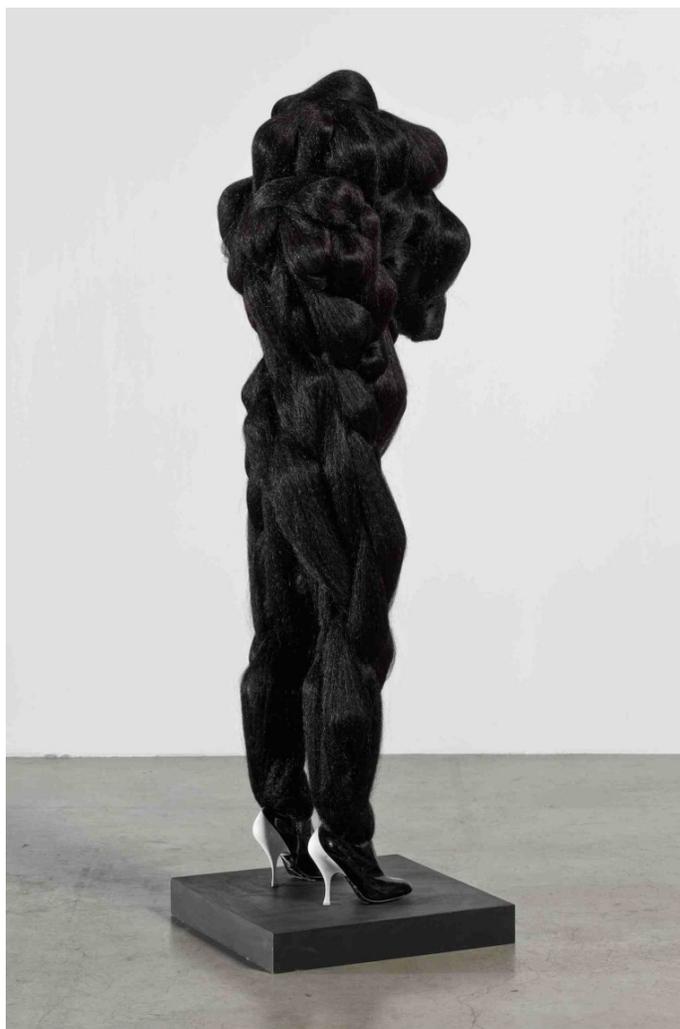
Bordo qui a fait une analyse de l'anorexie et de la boulimie, ces désordres alimentaires qui affligent principalement les femmes, offre une analyse éclairante sur les images culturelles des femmes associées aux sorcières, aux êtres mythologiques dévorantes, aux sphinx, aux Salomés, aux méduses, etc., ces images que les femmes ont internalisées. Ainsi, les femmes anorexiques et boulimiques réagissent à la fois en résistant à ces images et en s'y soumettant: « loss of mobility, loss of voice, inability to leave the home, feeding others, starving the self, take up less space » (p. 168). Selon la perspective phénoménologique, et selon la perspective de Sawchuk et Hatoum, ce sont des fragments matériels de chair qui sont échangés lors de la relation esthétique somatique, d'où la très grande pertinence de nous référer à des théories féministes sur les désordres alimentaires pour comprendre la difficulté pour les femmes à mettre en pratique sainement l'esthétique de l'absorption esthétique dans l'exposition d'art. Les fragments des œuvres d'art sont à la fois une réelle nourriture pour la visiteuse, et aussi une réelle *chair*, et la part de soi que la visiteuse insère dans l'œuvre est aussi une *chair*, tel que le conçoit Merleau-Ponty.

Ce chiasme (Merleau-Ponty, 2010), où les entrelacements de chairs s'effectuent, représente des points de contacts chargés d'intensité entre deux corps, c'est aussi des forces qui se propulsent entre des corps, des choses et des environnements. Grosz parle justement de ces forces qui traversent les corps et les choses. Ces forces viscérales sont situées 'sous' ou 'à côté de' la

connaissance consciente, ces forces qui peuvent être l'élan qui nous mène vers le mouvement, la pensée et des formes de relation en constant changement (2005, p. 185).

Anecdote 2

L'Homme souci: corps qui fuit / corps cristal



L'Homme souci (2009)

Crédit: Avec la permission du Musée d'art contemporain de Montréal

Collection du Musée d'art contemporain de Montréal

Photo : Richard-Max Tremblay

Concepts migratoires: Flux / matérialité / forces

Geneviève

Le corps de cet *Homme souci* est ici, à la manière de la *Femme panier*, déstructuré, démembré: pas de tête, pas de bras. Les poils (cheveux noirs, mais aussi poils des jambes, des aisselles, poils pubiens) prolifèrent, se déversent et envahissent tout le corps, s'entremêlent et créent une forme évocatrice de tressage, mais aussi de muscles. Via cette image de muscles, la chair est ainsi retournée, ouverte pour exposer des tendons noirs, il y a incertitude entre l'extérieur et l'intérieur. C'est un corps obscur, noir, puissant et compact.

Valérie Blass

Dans cette œuvre, les cheveux ne sont pas une matière qui recouvre l'objet. C'est plutôt la tension même des cheveux tirés de chaque côté d'une sphère qui donne la forme. Cela compose un motif qui ressemble à un muscle.

Marie-Hélène

Oui, au lieu de se déverser sur le sol, ces longs fils de cheveux-poils ont créé une sorte de structure musculaire cristallisée...

Sophie

Cela donne envie comme spectatrice de tourner autour! Notre regard se fait happer par les multiples plis et enchevêtrements, nous sommes entraînées dans le mouvement de ces cheveux-poils entrelacés, qui se plient et se déplient, dans le mouvement de ces tendons, de ces muscles noirs.

2.2.8 La visite de groupe dans *Valérie Blass: lignes de fuites / flux de chairs*

Ce que la perspective de la viscéralité de Grosz nous rappelle également c'est que ce phénomène d'absorption mutuelle, dans le contexte de la visite de groupe interactive, se produit entre les corps entre-eux, entre les corps et les œuvres, ainsi qu'entre les corps et l'environnement. Les énergies et les courants qui circulent entre les corps et les choses, forces qui s'attirent et se repoussent, sont des forces proliférantes et contaminantes *fluides* qui possèdent une forte matérialité, qui sont *chairs*. Aussi, par cette manière de circuler dans l'espace d'exposition, de manière souterraine, elles dérangent l'ordre cartésien qui prône une esthétique distanciée et analytique des œuvres, qui prône aussi une claire distinction entre les sujets et les objets d'art, entre les sujets et les autres corps. Aussi, via la perspective viscérale, nous comprenons que le corps est une série de forces fluides de chair et que ce corps est volatile, il se diffuse, ce qui dérange l'ordre cartésien qui désire fixer les choses, conserver ces choses et ces êtres dans leur état solide et ordonné, les garder bien à l'écart l'un de l'autre.

Selon l'épistémologie cartésienne et patriarcale des solides, telle que discutée par Irigaray (1977, pp. 105-116), il faut maintenir, d'un côté, l'objet d'art solide bien circonscrit par sa surface et, de l'autre côté, le corps de la visiteuse unifié, solide, bien contenu dans son enveloppe de chair imperméable. La perspective de la viscéralité de Grosz nous aide ainsi à comprendre comment ces forces fluides issues du corps féminin, comment les processus de désolidification des corps et des choses – qui fuient et font fuir –, comment la porosité des frontières entre le corps et l'objet d'art, comment la profanation de l'intégrité de l'œuvre par le

corps des visiteuses, comment tout ces processus peuvent être considérés comme étant abjects selon la mécanique des solides du patriarcat.

2.2.9 L'épistémologie des fluides: une abjection pour l'épistémologie des solides du patriarcat

Cherchant à définir l'abjection, Kristeva (In Grosz, 1994), très influencée par la pensée de M. Douglas, s'interroge: Quelles sont les conditions qui régissent l'émergence du corps propre et approprié, du corps social obéissant, soumis aux lois? Quel est le coût de cette émergence? Selon Kristeva, l'abject c'est ce qui appartient au corps et se déverse hors de celui-ci, tout en restant irréductible aux oppositions sujet/objet, intérieur/extérieur. Kristeva a développé l'idée de l'abject comme étant ce qui est rejeté par/et ce qui dérange la raison sociale, le consensus commun, qui sous-tend l'ordre social (In Grosz, 1994, p. 192). Blass a fait de *L'Homme souci* une forme abjecte.

Tel que déjà mentionné au chapitre 1, un élément très pertinent à rappeler c'est la corrélation entre la séparation esprit/corps et l'opposition homme/femme; où l'homme est associé à l'esprit et la femme associée au corps. La philosophie s'est toujours considérée comme une discipline occupée d'abord, ou même exclusivement, par les idées, les concepts, la raison, le jugement – c'est à dire avec des termes clairement inclus dans le concept de l'esprit, des termes qui marginalisent et excluent les considérations du corps. Dès que la Connaissance est conçue comme purement conceptuelle et rationnelle, sa relation à la corporéité de ceux qui savent, et sa relation à la façon dont les matérialités interagissent, doit rester obscure. En tant que

discipline, la philosophie a exclu la féminité de ses pratiques via son codage implicite de la féminité avec l'irraisonnable associé au corps (Grosz, 1994, p. 4). *L'Homme souci*, avec son hybridité fondamentale homme/femme vient déranger cette dichotomie: ni homme ni femme, mais un hybride intense, un muscle tendu, pulsant, bien ancré dans des souliers de luxe à talons hauts. Aussi, avec la prolifération des cheveux/poils sur tout le corps, de la tête au pied, la figure vient troubler la division cartésienne patriarcale de l'esprit et du corps. En terminant, *L'Homme souci* représente l'obscurité même: il incarne cet espace obscur où l'épistémologie cartésienne relègue la corporéité en tant que Connaissance et relègue aussi ses matérialités; mais aussi il incarne la rébellion et la résistance de cet espace obscur, par la pulsation de sa forme habitée et aussi par la percée blanche lumineuse à son talon aiguille, désir de lumière, une brèche dans la noirceur.

Tel que déjà analysé plus avant, les théories de Deleuze et Parnet (1996) au sujet de la ligne de fuite permettent de théoriser l'espace de la visite interactive comme un espace où sont tracées de multiples lignes de fuites, de multiples flux. Deleuze et Parnet affirment concernant celles-ci:

(...) faire filer une ligne ou un bloc entre deux personnes, produire tous les phénomènes de double capture, montrer ce qu'est la conjonction ET, ni une réunion, ni une juxtaposition, mais la naissance d'un bégaiement, le tracé d'une ligne brisée qui part toujours en adjacence, une sorte de ligne de fuite active et créatrice? ET...ET...ET... » (p. 16).

Tel que déjà précisé au chapitre 1, pour décrire ces espaces en constante transformation, la théoricienne en art sonore et en nouveaux médias, Dyson (1992), parle des idées de ‘flux’ et de l’idée de ‘rumeur’, qui désignent la corporéité de la parole et ses manières d’occuper l’espace épistémologique. C’est le moment de l’ouverture des potentialités, du filage des lignes de fuites, celles de l’œuvre et aussi celles du rapport incorporé de chaque visiteuse à l’œuvre. Les théories de J. Butler (2004) permettent également de conceptualiser les actes de paroles proférées de façon improvisée lors de la visite comme des ‘offrandes corporelles’. Elle affirme: « Spoken words are, strangely, body offerings: tentative or forceful, seductive or withholding, or both at once » (p. 172).

Encore ici, *L’Homme souci* est d’une valeur inestimable pour les visiteuses et l’animatrice car il fait image; il leur donne à voir que leur corps morcelé, par son implication dans l’espace empli de lignes de fuites, est un corps abject obscur qui ‘fuit’: flux de poils et de cheveux qui poussent, prolifèrent, qui viennent graduellement établir une ambiguïté entre intérieur et extérieur du corps, corps intense qui *fuit et fait fuir*. Regarder cette figure qui concrétise la matérialité des flux, issus du corps immergé dans l’ambiguïté, permet aux visiteuses de *voir se* concrétiser un phénomène qui a cours entre leur corps et l’environnement de l’exposition, mais qui ne se manifeste pas visuellement au grand jour. Cela fait réaliser aux visiteuses et à l’animatrice que les lignes de fuites que sont leurs actes de paroles spontanés, les lignes de fuite que sont leurs pensées en mouvement, ces lignes de fuites sont tout autant matérielles que ces poils et cheveux qui prolifèrent sur le dessus et à l’intérieur de *L’Homme souci*. Aussi, *L’Homme souci* soutient les visiteuses et l’animatrice à reconnaître la grande importance des lignes de fuite qui découlent de leurs corps: « ceci fait partie de ma *chair*, ceci est moi ».

Selon une perspective féministe, les théories de Grosz, de Kristeva et de Douglas permettent de conceptualiser ces lignes de fuites comme des ‘fluides issus du corps’. Grosz (1994) affirme que les fluides issus du corps coulent et s’infiltrent, les contrôler est affaire de grande vigilance, jamais garantie. En ce sens, ils trahissent une certaine irréductibilité de la matérialité; ils affirment la priorité du corps sur la subjectivité, ils démontrent que les limites de la subjectivité se situent dans le corps, dans la spécificité de corps spécifiques (p. 194). Il faut que les femmes comprennent que le corps amorphe et informe dont parle Agamben, un corps entre le solide et le liquide, qui est poreux et ouvert, ainsi que la ligne de fuite de Deleuze et Parnet (1994), ce sont des flux de chair, une fluidité matérielle qui est une abjection qui trouble l’ordre d’un système patriarcal.

En accord avec l’argumentation de Douglas au sujet de la saleté et de la souillure, ce qui est dérangent au sujet du visqueux ou du fluide c’est son refus de se conformer aux lois qui gouvernent le propre et l’approprié, le solide et ‘l’identique au soi’, c’est aussi son altérité à la notion d’une Entité contenue – cette notion qui gouverne nos représentations de notre soi et notre compréhension de notre corps. Ce qui est considéré comme transgressant les frontières est représenté comme de la souillure, et ainsi peut être expérimenté, en gardant la terminologie de Kristeva, comme abject. C’est uniquement via une tentative d’expulsion de l’inapproprié, du dérangent, de l’impropre (une tentative qui, selon Kristeva, est toujours provisoire et ultimement impossible), que la représentation de l’ordre peut continuer (p. 201). Rien ne possède intrinsèquement la propriété de déranger et de troubler, mais sera considéré comme tel seulement dans le contexte de systèmes spécifiques où un ordre est imposé, au prix de voir plusieurs éléments être ainsi *ordonnés, mis en ordre* (Grosz, 1994, p. 192).

Dans le cadre de sa mécanique des fluides, Irigaray (1977) affirme que cette inquiétude au sujet du fluide, du visqueux, du demi-formé ou de l'indéterminé a à voir avec l'inreprésentabilité culturelle des fluides avec des modèles philosophiques ontologiques dominants, et l'association implicite des fluides avec la féminité, la maternité, le corporel. Douglas fait référence à tous les états, fonctions et positions 'à la limite de' comme étant dangereux, sites de pollution et de contamination possibles. Ce qui est marginal est toujours le site du danger et de la vulnérabilité. Tout comme Kristeva, Douglas conçoit le fluide comme un état limite/frontière, dérangeant la solidité des choses, des entités et des objets (p. 195).

Grosz s'interroge: Est-il possible qu'en Occident, en notre temps, la corps de la femme ait été construit comme un manque ou une absence, mais avec plus de complexité, comme un liquide qui fuit, un liquide incontrôlable? Est-ce que le corps de la femme est construit culturellement comme un flot sans forme, une viscosité, qui prend au piège, qui sécrète, comme manquant, non seulement le phallus, mais aussi la qualité de se contenir soi-même? Est-ce que le corps de la femme est conçu culturellement, non pas comme un vaisseau craqué ou poreux, mais plutôt comme une entité sans forme qui engouffre toute forme, un désordre qui menace tout ordre? Grosz ne suggère pas que cela est ce que les femmes *sont*, que c'est leur statut ontologique. Non, l'hypothèse que Grosz désire lancer c'est que la corporéité des femmes est inscrite culturellement et socialement en tant que modalité de fuite, de déversement et d'infiltration — *a modality of seepage* (p. 203).

Donc, il est vital pour moi d'ajouter aux théories de Deleuze, Milon, Artaud et Ninacs ce contreponds féministe via mon travail de thèse: le corps hystérique, fuyant, fluide et déstructuré de la visiteuse et de l'animatrice, situé dans l'institution patriarcale du musée, *n'est pas* le corps hystérique, fuyant et déstructuré du visiteur et de l'éducateur muséal; il subit injustement des forces d'oppression de beaucoup supérieures étant donné son genre. Aussi, le corps fluide féminin est *autre* et son altérité le situe hors de l'ordre établi; cette altérité peut susciter fascination et attirance dans de bonnes conditions, mais aussi la peur, l'effroi, la résistance dans de mauvaises conditions.

Anecdote 3

L'Homme souci: corps plié habité



L'Homme souci (2009)

Crédit: Avec la permission du Musée d'art contemporain de Montréal

Collection du Musée d'art contemporain de Montréal

Photo : Richard-Max Tremblay

Concepts migratoires :

Flux / mécanique des fluides / mécanique des solides / cristallisation

Sophie

Quand on observe *L'Homme souci*, il y a une sorte de re-solidification du corps, comme s'il cessait de fuir soudainement. Cette re-solidification forme un muscle tendu, une masse organisée compacte et pulsante.

Marie-Hélène

Oui, très bonne observation: il y a une complexification de ce corps grotesque aux flux incessants. Ces flux ne se déversent pas sur le sol, ils s'enchevêtrent, non seulement pour créer une masse compacte qui se re-solidifie, mais cela va plus loin: les pliures et les circonvolutions des poils créent une forme cristallisée et organisée. En anatomie, les circonvolutions sont l'enroulement que forment certaines parties du corps (intestins dans l'abdomen ou sinuosités du cerveau et du cervelet dans le crâne). C'est aussi le fait de s'exprimer de façon complexe, spécialement en tournant autour d'une idée centrale, en y revenant toujours. Le plus souvent en exprimant quelque chose de façon indirecte.

Sophie

L'Homme souci c'est à la fois un muscle tendu et aussi il représente les circonvolutions des viscères et du cerveau. Encore une fois la division esprit/corps est complètement troublée.

L'Homme souci de Blass, forme hybride homme/femme, s'expose en tant que modalité de fuite et de déversement, bien sûr, mais aussi il/elle s'expose en tant que forme habitée et expressive qui se déforme, puis se reforme par voie de cristallisation. *L'Homme souci* brouille la division 'informe/forme' pour ouvrir vers une possible restructuration et cristallisation de la forme. Déjà Milon tend vers cette idée avec sa notion du principe d'habitation du corps en tant que lieu-devenir. Il affirme:

Le projet de ce texte est de réfléchir sur la nature de l'habitation du corps quand elle est autre chose que de l'étendue ou un dispositif spatial d'organes. Il s'agira alors, pour nous, d'explorer la voie du redéploiement du corps dans ses propres métamorphoses, circonvolutions et pliures (2005, p. 18).

Je crois comprendre que Milon, bien que théorisant le corps morcelé, évoque que ce corps habité expressif a la possibilité de se plier, sans cesse, en circonvolutions, ce que j'associe à la forme qui se cristallise. Avec Milon, et *L'Homme souci*, nous ne sommes pas situés dans la forme lisse et idéalisée de la statuaire grecque, mais bien dans une forme organique complexe, claire/obscur, riche, habitée. Toutefois, je considère que Milon ne développe pas suffisamment sa pensée sur cette notion de pliures et de circonvolutions en relation avec le corps habité et expressif. Ce qui, encore une fois, est un travail théorique féministe vital à élaborer afin de supporter le corps des femmes à voyager entre fluidité et solidité cristallisée, et ce, sans cesse.

En conclusion, je tiens à revenir sur ma question d'étude centrale: « comment la figure de l'animatrice muséale en art contemporain peut-elle transformer ses visites de groupe dans l'exposition d'art en expériences de mouvement » ? Ce que le chapitre 2 nous révèle, c'est l'importance pour l'animatrice de développer constamment, avec ardeur, cette figure de l'animatrice en tant qu' 'image utopique alternative' (Barthes, 1977; Kember, 1998). Cette figuration féministe prend la forme du cristal et développe ainsi une multitude de facettes. Au chapitre 2, c'est la facette de la chercheuse création qui est davantage développée; les dialogues fictifs des anecdotes 1, 2 et 3 permettent l'élaboration de moments où ont cours des dialogues théoriques entre chercheuses, artistes et écrivaines féministes – Blass, Bourgeois, Ninacs, Grosz, Irigaray, Ahmed, Sobchack, Bal, Sawchuk et Kristeva. Ces dialogues permettent de

réfléchir à la *matérialité des corps des femmes en mouvement* et à *la part d'ombre de cette corporéité*. La part d'ombre de cette corporéité matérielle qui se meut dans l'exposition d'art se doit, de manière urgente, d'être réfléchi sans cesse par la communauté de théoriciennes féministes à laquelle j'appartiens, car cette matérialité enfouie est une chair cachée qui s'use et s'endommage à force de chocs viscéraux qui se répètent.

Ce que le chapitre 2 nous apprend également, c'est combien la notion d'image – une image qui a un passé – joue un rôle capital pour réfléchir à cette *matérialité de la corporéité qui s'use et s'endommage*. En effet, *L'Homme souci* (2009) de Blass c'est l'image qui permet aux femmes de voir les fluides de chair et de poils qui se déversent, et coulent sans cesse, mais aussi qui s'entremêlent, se circonvolutionnent et se cristallisent. Conceptualiser les lignes de fuites deleuziennes de la visite de groupe en tant que 'fluides de chair' fait prendre conscience de notre pouvoir d'agir face à cette matière; celle-ci peut se façonner. Aussi cela nous amène à voir et à ressentir davantage le caractère organique et vivant des liens de chair qui nous relient – objets, corps et environnement – en tant que communautés, cela augmente donc la sensibilité de nos gestes envers cette alterité vivante partagée.

Ces moments dialogiques du chapitre 2 démontrent que la figure de l'animatrice a toute la liberté de se développer en lien avec n'importe quelle démarche artistique contemporaine féministe qu'elle choisira et aussi en lien avec toute institution voulue. Au chapitre 2, est donc explorée ce qui se situe en marge de la pratique quotidienne de l'animatrice à DHC/ART – par un voyage vers Blass et Bourgeois, vers le MBAQ et le MACM – mais toujours pour mieux revenir vers DHC/ART pour enrichir et vitaliser l'espace partagé de DHC/ART – Éducation.

Chapitre 3

Concepts de mouvement et d'animation

Les images et le mouvement

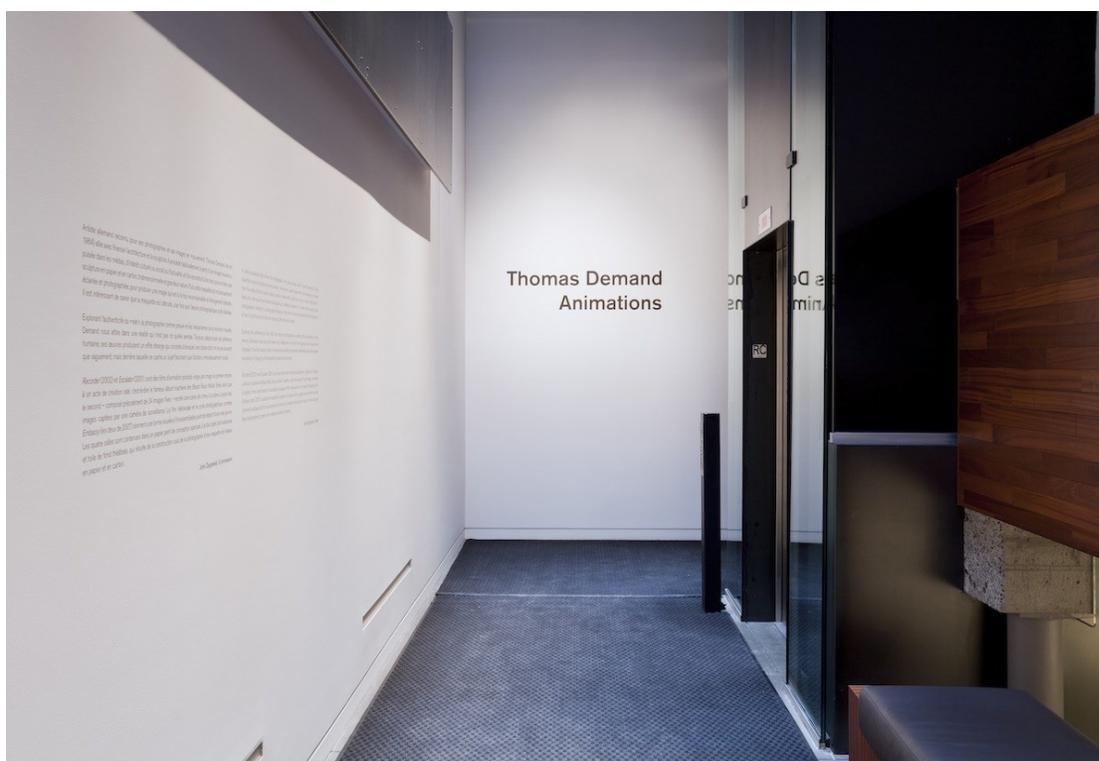
Étude de cas de l'exposition – *Thomas Demand: Animations* à DHC/ART Fondation pour l'art contemporain

Du 19 janvier au 12 mai 2013, la communauté d'éducateurs de DHC/ART a travaillé à un projet commun qui était l'interprétation en mouvement de l'exposition *Thomas Demand: Animations* dans le contexte de leurs visites interactives de groupe. L'étude de cas de l'exposition *Thomas Demand: Animations* constitue une exploration des concepts de mouvement et d'animation qui est ancrée dans le terrain de la pratique de l'animatrice et de ses collègues éducateurs à DHC/ART. Cette recherche constitue plus spécifiquement une investigation *des images et du mouvement*.

Tel qu'analysé au chapitre 2, la notion d'image joue un rôle capital dans l'expérience du mouvement et de l'animation. Les figures de Blass sont des images, et celles-ci ont un passé qui les connectent, de manière souterraine, aux images d'une autre artiste féministe de la corporéité, Bourgeois. L'étude de cas de *Thomas Demand: Animations*, avec sa thématique principale *des images et du mouvement*, permet d'approfondir la réflexion sur l'image – et son passé – qui a été amorcée dans le chapitre 2. Via le concept d'Index, j'explorerai combien certains théoriciens, dont Barthes (1980), conceptualisent la photographie comme étant le 'médium du Réel'. Aussi, ce chapitre sera celui où j'introduirai le processus d'écriture créative

et fictive en tant que cristallisation des flux de chair des espaces de lignes de fuite. Ce mouvement de cristallisation, que *L'Homme souci* nous a donné à voir, est interprété, selon ma perspective de littéraire, comme un mouvement d'écriture. Aussi, les anecdotes écrites créatives et fictives que je rédigerai pour ce chapitre seront constamment pairées avec une image résonante; ainsi le couple image et texte sera introduit en tant qu'outil de limitation des significations possibles de l'image.

3.1 Fragments du *Scénario de visite Thomas Demand: Animations* – une vue d'ensemble de l'exposition

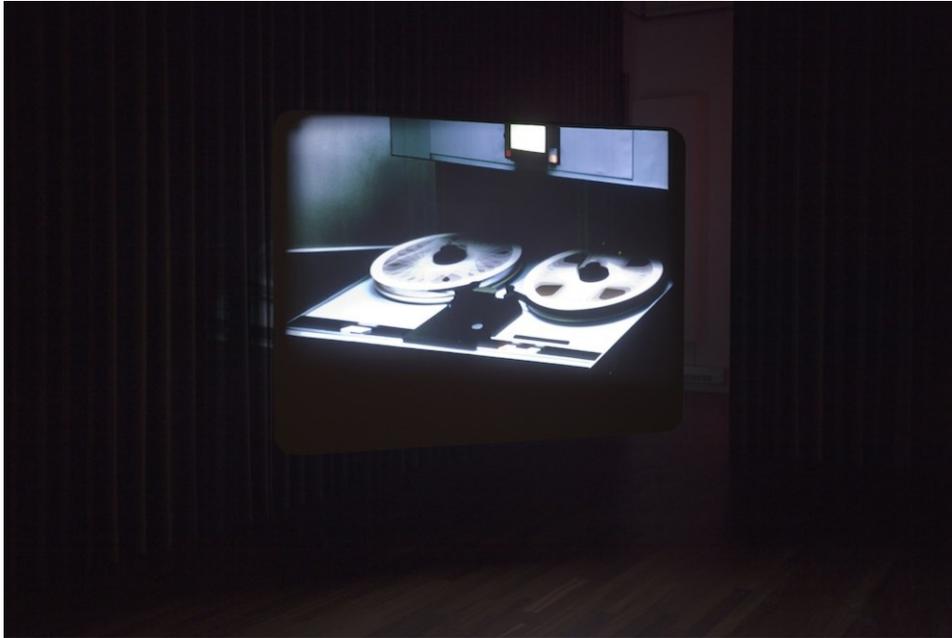


Vue d'exposition de *Thomas Demand: Animations*
Crédit: Avec la permission de DHC/ART Fondation pour l'art contemporain
Photo: Richard-Max Tremblay

Thomas Demand est né à Munich en 1964. Il a été l'objet d'expositions individuelles au Musée d'art Moderne de New York, et à la Neue National galerie à Berlin. Il a présenté son travail à la Biennale de Venise et à la Biennale de Sao Paulo. En 2011, Demand fut un artiste invité au Centre de recherche du Getty. L'artiste vit et travaille à Berlin et Los Angeles. Il travaille à la fois en photographie, en sculpture, en film d'animation *stop motion* et en architecture. Très souvent, il amorce son processus artistique en observant le paysage médiatique qui l'entoure. Inspiré par une image qui a un impact sur lui, il recrée alors le lieu – et parfois même l'événement – qui y sont associés en les transposant en assemblage de papier grandeur nature. Terminé, cet assemblage sera alors photographié ou filmé en animant ses éléments image par image. L'image fixe ou en mouvement sera l'œuvre d'art finale, et la construction de papier sera détruite. À travers son approche hybride, il repousse les limites et les fonctions de la photographie et de l'image en mouvement. Toujours dépourvues de présence humaine, les images de Demand semblent à la fois réelles et étrangement artificielles, brouillant l'espace entre la réalité et la fiction.

L'exposition *Thomas Demand: Animations* commence dans l'espace 451 rue St-Jean de DHC/ART. Dès que les visiteuses et l'animatrice avancent dans le couloir d'entrée, une musique parvient à ses oreilles: une musique au charme suranné, qui évoque l'enfance et un temps passé, une musique qui, assez rapidement, dévoile qu'elle tourne en boucle et se répète sans cesse. Attirées, les visiteuses et l'animatrice entrent dans la première salle d'exposition afin de découvrir d'où vient cette musique. Elles peuvent alors voir un film d'animation intitulé *Recorder* (2002), qui est aussi projeté en boucle, et qui donne à voir une construction en papier, animée image par image, d'un magnétophone à bande huit pistes.

Espace G1



Recorder (2002) de Thomas Demand
 Crédit: Avec la permission de DHC/ART Fondation pour l'art contemporain
 Photo: Richard-Max Tremblay

L'histoire associée à cette image est la suivante: le magnétophone joue une pièce pour piano qui est une variation de 'Bicycle Rider', une pièce instrumentale tirée de l'album *Smile* (1966) des Beach Boys – album jamais complété –, un enregistrement qui était, jusqu'à tout récemment, perdu. Les sessions d'enregistrement de *Smile* ont été brusquement interrompues en 1966 étant donné les problèmes de dépression, d'anxiété et de consommation de drogues de Brian Wilson. *Recorder* documente, entre autres, l'échec d'un processus de création. Pour développer le *Scénario de visite*, Daniel Fiset était chargé de sélectionner les concepts clé liés à l'œuvre *Recorder*. De concert avec nous, et personnellement, il a identifié les concepts migratoires suivants comme matière première pour *Recorder*: Index / métaphore / archéologie / installation / montage.

Tel que Fiset le mentionne dans le *Scénario de visite*, la notion d'archéologie est liée à cette idée que l'album *Smile* peut-être considéré comme un exemple d'une archéologie de la musique rock: il a été 'découvert', sorti de son enfouissement, subséquemment, par des gens qui ont trouvé les enregistrements, dans leur matérialité et leur dégradation, et ont demandé à Brian Wilson de les réassembler. Pour ce qui est de la notion de montage, *Smile* était l'un des premiers albums à utiliser la méthode d'enregistrement du magnétophone à bandes multipistes. Cette méthode de composition consiste à couper, coller et assembler de multiples fragments musicaux pour composer les chansons plutôt que de les enregistrer entières et *live* en une seule fois. Cette méthode d'enregistrement est similaire au photomontage: elle consiste à créer un objet unifié en juxtaposant et en accumulant différentes parties.

Espace G2



Escalator (2002) de Thomas Demand

Crédit: Avec la permission de DHC/ART Fondation pour l'art contemporain

Photo: Richard-Max Tremblay

Au deuxième étage de la galerie, *Escalator* (2002) est un film 35 mm projeté en boucle qui montre une construction de papier animée image par image de deux escaliers roulants qui fonctionnent sans cesse et qui ne transportent aucune personne sur leurs marches. La perspective est celle d'une caméra de surveillance. Le projecteur 35 mm possède une qualité sculpturale et performative car il est exposé et situé au milieu de l'espace d'exposition, et non caché à l'intérieur d'une cabine de projection, et aussi parce que le son de sa machinerie résonne dans toute la pièce.

Étant donné que les escaliers roulants sont seulement présents dans les lieux publics, cette œuvre offre une claire référence à un lieu à forte densité et à forte circulation, que Demand nous laisse imaginer. En ce qui a trait à l'histoire qui accompagne cette image en mouvement, il y a incertitude et rumeur quant à où se situe la vérité. Certaines rumeurs ont laissé entendre que, via cette œuvre, Demand faisait référence à un événement horrifiant, fortement médiatisé en Angleterre, de l'enlèvement en 1993 de James Bulger, un enfant de 2 ans, par deux jeunes de 10 ans qui l'ont ensuite torturé et assassiné. Mais il s'est avéré plus tard que ce n'était pas cette histoire à laquelle l'œuvre faisait référence. Cette dernière était plutôt associée à un escalier roulant près du pont Charing Cross à Londres où un gang d'adolescents a été filmé en 1999 par une caméra de surveillance juste après avoir volé deux hommes et les avoir jetés dans la rivière Thames, tuant l'un d'eux.

Pour le *Scénario de visite*, j'étais en charge de sélectionner les concepts clés de cette œuvre. De concert avec mes collègues, j'ai sélectionné les mots clés suivants: le banal / le quotidien / la mémoire / la rumeur / la surveillance / *the uncanny* (l'inquiétante étrangeté) / autorité / trauma. La notion de 'rumeur' est associée à l'incertitude et à la confusion quant à la vérité de l'événement associé à cette image en mouvement et au désir de certitude de la population anglaise dans un contexte d'anxiété culturelle: y a-t-il une vérité associée à l'événement violent auquel l'œuvre fait référence? Ou sommes-nous plongés dans une série étourdissante et aliénante de rumeurs et de différentes versions ? Dans ce contexte, quel est le rôle de l'image de surveillance ? Pour la population anglaise, il y a un désir de 'voir' les coupables et l'événement : qu'est-il réellement arrivé ? Qui a commis le crime ? Il y a un désir de trouver Une Vérité. Ici, la fonction d'Index de la photographie – cette caractéristique qui fait en sorte que nous investissons le médium photographique d'une capacité de capter la Réalité de façon objective – est en jeu. Pourtant, bien que nous la croyons capable de saisir la réalité de façon exacte, la vision de surveillance est en fait le contraire d'une vision claire et détaillée; elle est par nature brouillée, dégénérée, hoquetante, sombre, très peu fiable en fait.

Espace G3



Yellowcake (2007) et *Embassy* (2007) de Thomas Demand
 Crédit: Avec la permission de DHC/ART Fondation pour l'art contemporain
 Photo: Richard-Max Tremblay

Par la suite, au troisième étage de la Galerie, le film d'animation *Yellowcake* (2007) nous montre l'intérieur d'un corridor et d'une cage d'escalier dans un immeuble à appartements. Le film d'animation ressemble à une photographie, car il est quasi sans mouvement; la seule chose qui bouge est une lumière qui soudainement s'éteint dans le corridor, puis plus tard s'allume à nouveau, et ce sans cesse. L'ambiance sonore du film est presque imperceptible, toutefois, si on y prête une attention et une écoute soutenues, on peut deviner que cette ambiance sonore est constituée de bruits de pas au loin, de portes qui s'ouvrent, de sons étouffés issus de l'extérieur du bâtiment, peut-être des sons de voitures et de pas. *Yellowcake* offre une atmosphère imprégnée de mystère qui sert de scène d'ouverture à une installation photographique de huit photographies, qui s'intitule *Embassy* (2007) et qui se trouve au 4e étage de la Fondation.

Les images de *Yellowcake* et de *Embassy* sont liées à un événement ayant eu lieu le 31 décembre 2000 dans l'ambassade du Niger à Rome; un vol de papeterie et de menus articles a été perpétré. Ce méfait, vu sa banalité, n'a pas intéressé les médias. Toutefois, quelques mois plus tard, cet événement a été mêlé à autre chose: sur du papier à lettre de l'ambassade du Niger, des documents forgés documentaient l'achat par Saddam Hussein de grandes quantités de 'yellowcake', une forme d'uranium utilisée pour fabriquer des armes nucléaires au Niger. Bien qu'il ait été ultérieurement prouvé que les documents étaient des contrefaçons, le gouvernement américain y a vu une belle occasion pour entrer en guerre contre l'Irak.



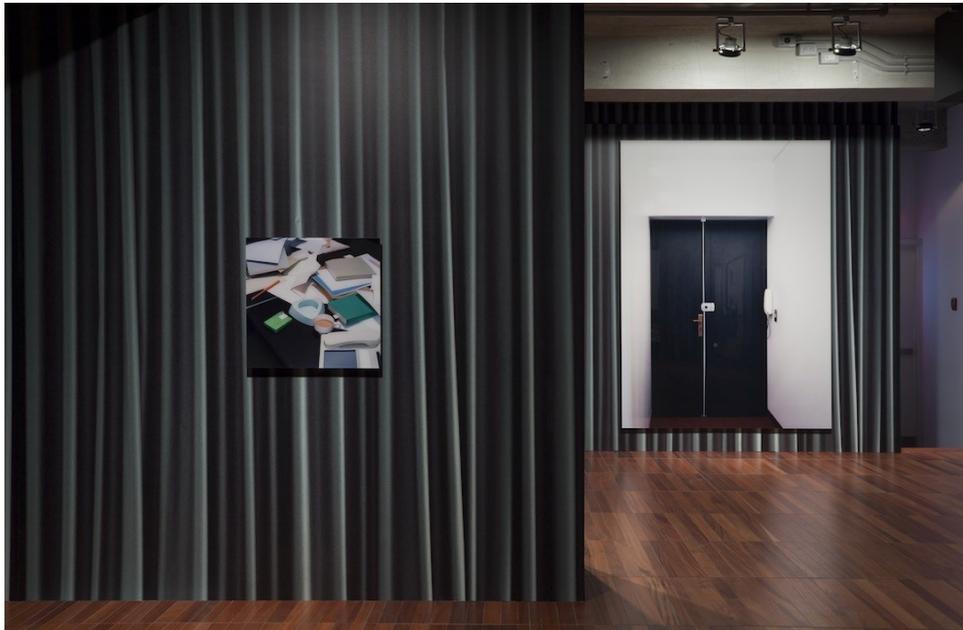
Embassy (2007) de Thomas Demand
Crédit: Avec la permission de DHC/ART Fondation pour l'art contemporain
Photo: Richard-Max Tremblay



Embassy (2007) de Thomas Demand
Crédit: Avec la permission de DHC/ART Fondation pour l'art contemporain
Photo: Richard-Max Tremblay



Embassy (2007) de Thomas Demand
Crédit: Avec la permission de DHC/ART Fondation pour l'art contemporain
Photo: Richard-Max Tremblay



Embassy (2007) de Thomas Demand

Crédit: Avec la permission de DHC/ART Fondation pour l'art contemporain

Photo: Richard-Max Tremblay

Pour cette œuvre, Thomas Demand prend en quelque sorte le rôle d'un journaliste d'enquête: des années après le cambriolage, il a pénétré l'ambassade lui-même et a basé ses œuvres sur sa mémoire des lieux, sur des photos furtives prises avec son téléphone portable et sur des dessins qu'il a faits. Tel que le précise le commissaire J. Zeppetelli (2013), la mise en place de huit photographies autour du film ressemble à une série d'images de plateau pour un travelling illustrant l'intérieur de la modeste ambassade de la République du Niger, située dans une tour à appartements, tout ce qu'il y a de plus banale, en banlieue de Rome. (...) Passant d'un plan large à un plan rapproché, les photographies commencent avec l'extérieur d'un bâtiment en béton, où bat le drapeau du Niger, avant d'avancer dans de mornes corridors, de se trouver devant des portes fermées pour, finalement, entrer dans un bureau ployant sous les papiers et les dossiers.

Emily Keenlyside a identifié les concepts clés suivants comme importants pour cette installation: processus / media / autorité / *authorship* / accès / présence-absence. Keenlyside nous fait remarquer que tous ces lieux et architectures de papier que Demand nous donne à voir sont toujours dépeuplés, inhabités. Elle élabore à ce sujet dans son essai que l'on retrouve dans l'outil éducatif *Thomas Demand: Mouvements* (2013). Son article, d'entrée de jeu, souligne l'absence qui règne dans les photographies de Demand: « Le bureau est vide, personne n'emprunte l'escalier mécanique ou n'utilise le mobilier, l'équipement semble fonctionner par lui-même » (p. 2). Elle ajoute toutefois que cette absence est accompagnée de multiples traces de la présence de ces corps ayant précédemment habité ces lieux: « Les sujets des œuvres de Thomas Demand sont des environnement bâtis qui révèlent – à la fois dans leur première incarnation et dans leur reconstruction en maquettes – des couches multiples d'intervention humaine » (p. 2).

Mais après avoir scruté la scène représentée par les photographies pendant quelque temps, Keenlyside écrit: « On se demande soudainement: où sont passés ces gens qui ont quitté toutes ces salles ? ». Il y a eu un événement passé, qui a eu lieu dans ces espaces architecturaux, un crime, et des gens y ont été impliqués: « C'est avec un mélange de doute et de curiosité que nous tentons de comprendre qui sont ces 'gens' soudainement absents. Depuis quand sont-ils absents (...)? Vont-ils revenir, et si oui, quand ? (...) Ont-ils abdiqué toute responsabilité en ce qui concerne les événements qui y ont eu lieu ? Que s'est-il réellement passé dans ces salles ? » (p. 2).

3.2 L'écriture créative de fiction comme mode de théorisation des visites de groupe dans *Thomas Demand: Animations* à DHC/ART – Éducation

À mon avis, tel que déjà discuté, bien que le *Scénario de visite* permette une limitation salutaire initiale des pistes de réflexion possibles pour l'exploration de l'exposition *Thomas Demand: Animations*, et un ancrage nécessaire dans la communauté d'éducateurs via une sélection de concepts migratoires, ce *Scénario de visite* est une cristallisation *collective* face à laquelle l'animatrice doit se positionner en tant que corps-sujet actif et créatif. Si l'animatrice ne fait que suivre les fragments de textes de ce scénario afin d'animer ses visites tout au long des cinq mois de l'exposition, il y aura un risque de désorientation de celle-ci quant à sa propre perspective subjective, dans l'ici/maintenant, face à l'exposition. Lors de ses animations de visites, au sein des espaces de lignes de fuites de devenir-autre (Deleuze & Parnet, 1994), l'animatrice est ouverte et poreuse, elle est à l'écoute des autres, elle accueille les fragments de paroles, de mouvements et de gestes des visiteuses et de ses collègues éducateurs. C'est un de ses rôles de faire ce travail, toutefois il faut qu'elle soit en mesure, en même temps, de se distinguer des présences des autres afin de se situer subjectivement dans l'équipe, et dans la communauté des participantes de ses visites interactives.

Le danger d'accueillir les fragments des autres, sans pouvoir se situer subjectivement face à ceux-ci, est plus grand pour l'animatrice et les visiteuses que pour l'éducateur et les visiteurs, car culturellement la femme est construite comme se devant d'être le réceptacle neutre des contributions des autres. Grosz (1995) traite de cette problématique en discutant de la notion de

Chora de Platon: cette dernière ne procrée pas, ne produit pas – cela est la fonction du père, du Créateur, de Dieu, des Formes –, elle est nourricière, elle supporte, elle enveloppe, elle protège, elle est incubatrice, elle engendre la progéniture des Formes. La fonction de *Chora* consiste à être une production neutre qui ne laisse aucune trace de ses contributions; ce qui permet à la chose produite de se référer indirectement à son créateur sans besoin de reconnaître son incubateur. Platon compare explicitement les Formes au rôle de l’homme et *Chora* au rôle de la femme: dans la procréation, le père contribue toutes les caractéristiques à l’incubation sans nom et sans forme qu’est la mère (p. 115).

Il y a donc toujours une demande pour la femme en communauté à ce que son corps soit ouvert et accueillant à la présence et à la perspective de l’*autre* (cette altérité étant perçue comme celle qui produit, qui crée, activement), que son corps fasse fructifier les multiples points de contacts entre elle et l’*autre*, mais sans contribuer sa perspective de façon *réellement animée*. Ici, à mon avis, c’est la différence, encore une fois, entre des touchers qui sont davantage ‘de surface’, et qui ont cours de multiples fois lors des visites interactives de groupe, et une *animation profonde* de l’animatrice qui doit la guider dans ses mouvements dans l’espace. Comme le dit Sheets-Johnstone: l’affectif et le mouvement sont liés. Pour moi, cet affectif dont elle fait état se doit d’être une animation *terriblement profonde* si on veut toucher à notre subjectivité propre et singulière qui nous dirigera dans nos mouvements dans notre monde quotidien.

Il faut que l'animatrice soit en mesure de porter son attention là où la porte son animation profonde, là où se situe sa collection profondément intime de concepts migratoires également et là où se situe le fil conducteur qui relie toute sa collection de concepts. Mais, tel que nous l'avons déjà établi amplement au chapitre 2, suivre l'animation, la viscéralité et le désir profond de leur corps pour les femmes est un interdit, une abjection culturelle. Il y a donc risque de conflit interne pour les femmes qui optent pour l'épistémologie du mouvement; où elles font défaillance à leur rôle d'incubatrice des fragments de l'*autre* pour aller vers une animation et un désir profonds et intimes.

3.2.1 L'écriture de fiction: puiser à l'animation profonde pour théoriser et cristalliser le corps-sujet

Au chapitre 2, j'ai introduit le concept de *punctum* de Barthes et je me suis servie des réflexions sur la viscéralité de Sawchuk et Hatoum afin de bien affirmer que celui-ci est fait de chairs, de muqueuses, de sécrétions et de matières organiques du corps. Maintenant que j'en suis à l'étape du chapitre 3, qui porte sur les image et le mouvement, je comprends différemment, avec davantage de nuances, ce *punctum* de Barthes; j'associe celui-ci à un toucher très profond – davantage que je ne l'aurais imaginé avant –, à une animation profonde de l'être en tant que sujet face à un détail de la Photographie. Je n'avais pas encore réalisé combien ce *punctum* était une sensation intense. Barthes précise qu'à l'intérieur de cette intensité se trouve ce qu'il nomme la subjectivité absolue. Barthes m'a ouvert les yeux à cet effet par sa façon d'élaborer autour du concept d'Index.

Comment alors pour l'animatrice développer son corps-sujet en accord avec son animation profonde? Pour ce faire, elle doit tenir tête au philosophe Agamben qui prône une éthique de l'amorphe et de l'informe, qui invite l'individu, homme et femme, à exposer sa forme indéterminée et désorganisée. Tel que déjà mentionné, la figure de l'animatrice accepte, comme premier moment, l'éthique de l'amorphe et de l'informe d'Agamben, elle sait qu'il est nécessaire, mais elle doit *le faire passer*. Via mes recherches, je propose à l'animatrice de musée de considérer l'expérience éthique qu'il y a à façonner, dévoiler puis analyser son corps-sujet *crystallisé*. Le geste éthique à mon avis consiste alors à passer à travers du lent, laborieux et épuisant processus souffrance/plaisir de façonnement d'un corps amorphe, informe et déstructuré jusqu'à la graduelle constitution et solidification d'un corps cristallisé, animé, unifié et structuré. Ce corps-cristal-soi prend forme alors en dehors du corps de l'animatrice; il peut ainsi acquérir une vie propre et être théorisé, il peut ainsi passer d'un état d'inconscience à un état de conscience analytique.

Pour l'animatrice que je suis – la littéraire, muséologue et phénoménologue féministe –, la cristallisation s'opère via le mouvement d'écriture créative et analytique, geste qui façonne et circonvoit la matière organique des lignes de fuites. Richardson (2000) associe clairement le processus d'écriture créative et expérimentale à une méthodologie de recherche qui opère par cristallisation. Elle décrit ainsi le cristal: « crystals grow, change, alter, but are not amorphous. Crystals are prisms that reflect externalities *and* refract within themselves, creating different colors, patterns, and arrays, casting off in different directions. What we see depends on our angle of repose » (p. 934). Les cristaux ne sont pas informes et désorganisés, exposés dans leur déstructuration, mais sont tout à fait structurés et organisés. Ils sont à la fois

une réfraction interne, miroitante, vers le *soi*, et une réflexion externe, vers l'*autre*. À mon avis, cette idée de cristallisation est vitale pour travailler à ce que le corps-devenir de l'animatrice ne s'expose pas dans toute sa fragilité et sa vulnérabilité, mais qu'il se dévoile quand il est prêt, un *corps-cristallisé* et *organisé* dans un ici-maintenant.

3.2.2 La visite de groupe et la pratique d'écriture: entre le Lisse et le Strié

Alors que l'espace de la visite de groupe est un espace lisse de devenir-autre, tel que l'entend Deleuze, le travail d'écriture s'élabore, à mon avis, à l'intérieur de 'l'espace strié' (1980). En fait, les choses sont plus complexes que ça; Deleuze considère que l'espace lisse et l'espace strié ne peuvent exister l'un sans l'autre, ils déploient en se mélangeant: « l'espace lisse ne cesse pas d'être traduit, transversé dans un espace strié; l'espace strié est constamment reversé, rendu à un espace lisse. Dans un cas, on organise même le désert; dans l'autre cas, c'est le désert qui gagne et qui croît; et les deux à la fois » (p. 593). L'espace lisse c'est l'espace nomade, un espace d'affects, c'est la perception haptique, un espace intensif, occupé par des événements: « C'est pourquoi ce qui occupe l'espace lisse, ce sont les intensités, les vents et les bruits, les forces et les qualités tactiles et sonores, comme dans le désert, la steppe ou les glaces » (p. 598).

Le moment d'écriture, à mon avis, développe un espace strié qui constitue une capture sédentaire de l'espace lisse, un arrêt réflexif dans le mouvement des espaces lisses des visites de groupe. Il permet de mesurer les choses, de voir à distance, et d'avancer vers quelque chose de nouveau. En fait, plus précisément, et de manière plus complexe encore, je crois que le

mouvement d'écriture créative et fictive, qui suit la visite de groupe, est encore un mouvement où se développe majoritairement un espace lisse. Ensuite, le travail d'écriture qui articule une analyse de ce morceau d'écriture fictive lisse constitue un espace strié. Deleuze parle ainsi, encore, de l'espace lisse en peinture:

C'est le Lisse qui nous paraît à la fois l'objet d'une vision rapprochée par excellence et l'élément d'un espace haptique (qui peut être visuel, auditif autant que tactile). (...) C'est la loi du tableau d'être fait de près, bien qu'il soit vu de loin, relativement (...). Cézanne parlait de la nécessité de *ne plus voir* le champ de blé, d'en être trop proche, se perdre, sans repère, en espace lisse (p. 615).

C'est tout à fait le type d'espace vers lequel je tente le plus possible d'évoluer lorsque je plonge dans l'écriture de création. Mais j'ai tout de même à ma disposition des 'ancres', des 'portions de cartes', qui sont mes concepts migratoires, qui sont des éléments de mon écriture de striation. Pour reprendre la métaphore de la mer de Deleuze:

Car la mer est l'espace lisse par excellence, et pourtant celui qui s'est trouvé le plus tôt confronté aux exigences d'un striage de plus en plus strict. (...) L'espace maritime s'est strié en fonction de deux acquisitions, astronomique et géographique: le *point*, que l'on obtient par un ensemble de calculs à partir d'une observation exacte des astres et du soleil; la *carte*, qui entrecroise les méridiens et les parallèles, les longitudes et les latitudes, quadrillant ainsi les régions connues ou inconnues (...) (p. 598).

Les concepts migratoires sont mes ancres, mes astres, mon soleil, mes points (de repères) et mes éléments de cartographies. Ils sont aussi, tel que déjà dit, des forces nomades; ainsi, un peu lisses et un peu striés. Ensuite, vient l'écriture d'analyse que j'associe clairement à l'espace strié. Pour revenir à la métaphore de la peinture, voici une description de l'espace strié. Après

le lisse de cette peinture du champ de blé de Cézanne, (...) « Alors le striage peut naître ensuite: le dessin, les strates, la terre, la « têtue géométrie », la « mesure du monde », les « assises géologiques », « tout tombe d'aplomb »... (p. 615). Après la vision haptique rapprochée de l'espace lisse, au tour de la vision plus lointaine de l'espace strié, un espace plus optique (p. 615).

Ce travail lisse d'écriture de création et ce travail strié d'écriture analytique ont pour effet de désolidifier puis de re-cristalliser le corps de l'animatrice et ainsi d'articuler le corps-soi de celle-ci, un soi mouvant, mais avec des racines inébranlables. Il a aussi pour effet de permettre que ce corps cristallisé s'extériorise hors du corps de l'animatrice pour pouvoir être analysé par la force cérébrale de celle-ci. Le travail d'écriture analytique a pour effet de prendre conscience de ce soi cristallisé, de l'analyser, de le théoriser, d'y réfléchir. Discutant de ce qu'elle appelle les *CAP (Creative Analytic Practices)*, Richardson (2000) affirme que l'écriture créative et analytique est partielle, locale et située, et ainsi que le soi de l'écrivain est toujours présent dans cette écriture. Analyser ce type d'écriture théorise le soi de l'écrivain pour mieux le mettre en action ensuite dans ses communautés. Richardson affirme:

Postmodernism claims that writing is always partial, local, and situational, and that our Self is always present, no matter how much we try to suppress it — but only partially present, for in our writing we repress parts of ourselves, too. Working from that premise frees us to write material in a variety of ways : to tell and retell. There is no such thing as « getting it right » — only « getting it » differently contoured and nuanced. When using creative analytic practices, ethnographers learn about their topics and about themselves that which was unknowable and unimaginable using conventional analytic procedures, metaphors, and writing formats (pp. 930-931).

La chercheuse apprend sur son sujet et sur soi, puis elle recommence, toujours. Il y a quelque chose de cyclique, de circulaire et d'itératif dans cette méthode de recherche par l'écriture; ces circonvolutions dont je traitais au chapitre 2 et ce cristal qui se forme et nous permet de voir nos sujets de recherche et notre soi sous différents angles. Ce cristal, pour moi, représente à la fois la fluidité et la mouvance de l'espace lisse, ses remous incessants, et aussi la belle géométrie et le kaléidoscope organisé, structuré, de l'espace strié. Aussi, cette écriture-cristal est toujours associée à une image qui en initie le processus. Le texte est ainsi une description de la performance de l'image-objet d'art, qui se situe au cœur de l'exposition en cours, puis une analyse écrite de cette performance de l'image-objet d'art. Si le processus d'écriture est une méthode de recherche de type cyclique et itératif, l'image aussi émerge et résonne de manière cyclique et répétitive.

3.2.3 Théoriser l'anecdote: une alternative vitale à la théorie académique

La théorie de l'anecdote de J. Gallop (2002) va dans le même sens que les CAP de Richardson. Gallop revendique qu'écrire une courte anecdote de visite de groupe – un détail de l'expérience vécue –, pour ensuite théoriser celle-ci, constitue une forme de théorisation *valable*. Pour ma part, lorsque je choisis et que j'écris une anecdote tirée d'une visite, une anecdote que j'extirpe avec énergie des espaces lisses d'oralité et de mouvements, c'est là que je ressens une 'libération des encombrements' – je cite ici Ninacs (2010). Par ce geste, je me déleste d'un moi éclaté et éparpillé pour choisir un seul détail de *profonde, perçante et insistante animation*, pour l'approfondir via l'écriture: c'est le *punctum* de Barthes (1980). Aussi, ce détail perçant, qui se cristallisera via l'écriture, est toujours associé à une image forte, celle-ci apparaît d'abord:

(...) la lecture du *punctum* (de la photo pointée, si l'on peut dire) est à la fois courte et active, ramassée comme un fauve. Ruse du vocabulaire: on dit « développer une photo »; mais ce que l'action chimique développe, c'est l'indéveloppable, une essence (de blessure), ce qui ne peut se transformer, mais seulement se répéter sous les espèces de l'insistance (du regard insistant) (p. 81).

'Anecdote' et 'théorie' possèdent conventionnellement des connotations opposées; l'une est spécifique et l'autre générale, l'une est triviale l'autre est englobante, l'une courte et l'autre est vaste. La 'théorie de l'anecdote' (Gallop, 2002) transcende ces oppositions en produisant une théorie qui fait honneur aux détails de l'expérience vécue. Mettant au défi le milieu académique traditionnel, la théoricienne en littérature Gallop affirme que toute théorie est interreliée avec les histoires qu'on se raconte et insiste afin que les chercheurs portent attention aux narrations triviales et quotidiennes que trop souvent la théorie réprime. La théorie de l'anecdote constitue un engagement méthodologique où l'écriture expose une anecdote personnelle et ensuite tente de lire cette anecdote afin d'en tirer la connaissance théorique qu'elle articule. La théorie de l'anecdote est incorporée et ancrée dans un lieu et un temps donnés. L'autre, la théorie traditionnelle, est désincarnée, abstraite et se veut omnisciente. Aussi, la théorie de l'anecdote permet de représenter les incarnations particulières que l'on retrouve dans les espaces d'expositions de l'art contemporain dans le contexte de visites de groupe.

L'écriture de l'anecdote de fiction permet à l'animatrice suffisamment de liberté pour théoriser sa subjectivité. Tel que discuté dans le chapitre 2, une partie de la subjectivité de l'animatrice se développe en marge de son domaine de pratique à DHC/ART, en dialogue avec des œuvres

d'artistes et de théoriciennes féministes, mais aussi une autre partie de sa subjectivité doit se développer à l'intérieur de son domaine de pratique. Ainsi, puisqu'une partie de sa subjectivité se développe dans sa communauté de DHC/ART, il est très important pour elle de choisir une image partagée par l'équipe (les images de l'exposition *Thomas Demand: Animations*) et aussi de choisir un ou trois concepts migratoires partagés dans la communauté d'éducateurs.

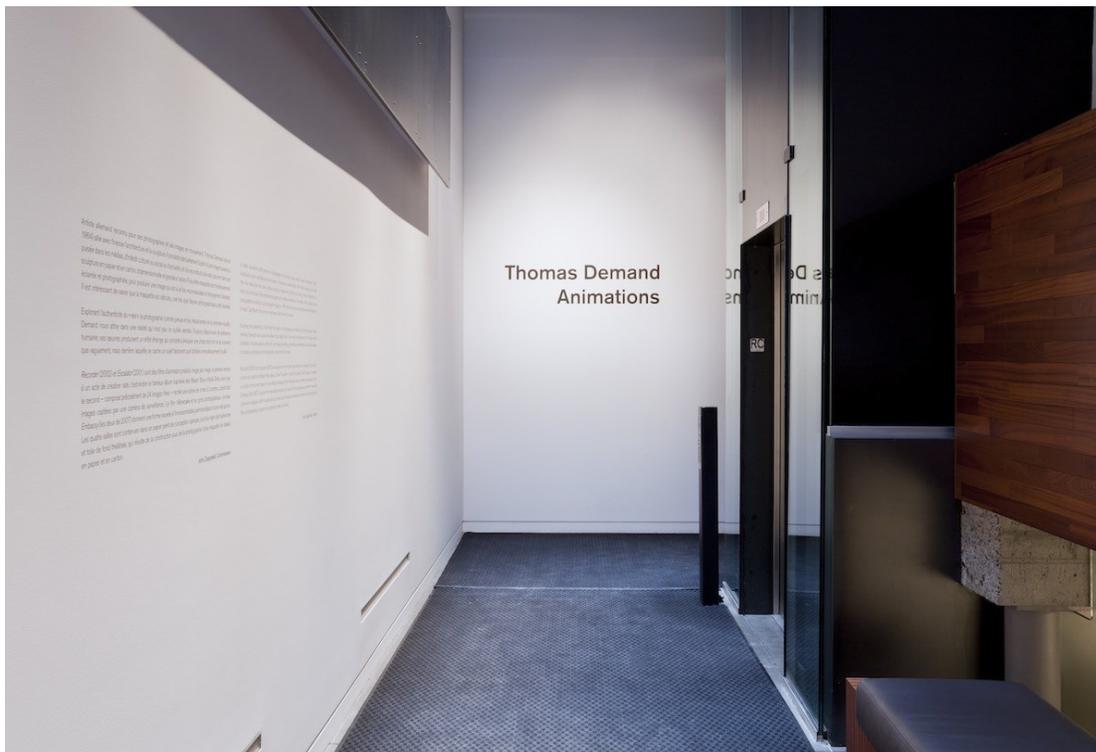
La figure de l'animatrice peut ainsi rester constamment en contact avec sa communauté de DHC/ART en focusant sur un concept clé, une anecdote de visite clé et une image clé qui sont en accord avec sa subjectivité en devenir. L'anecdote choisie pour mon texte de fiction est inspirée de toutes les visites interactives que j'ai animées dans l'exposition *Thomas Demand: Animations*, principalement des visites de groupes de cégep et d'université. Une visite en particulier a été particulièrement inspirante pour moi, ce fût celle que j'ai animée avec un groupe d'étudiants et d'étudiantes en danse de l'École de Danse Contemporaine de Montréal (EDCM) étant donné leur sensibilité à l'expérience somatique des œuvres. Mon anecdote fictive met donc en scène l'animatrice avec un groupe d'étudiantes en danse et leur professeure. Aussi, cette anecdote a été inspirée principalement par le concept migratoire d'Index, que j'ai pairé, à cause de ma perspective de phénoménologue, avec le concept de corporéité et aussi avec la situation de la réception somatique de l'œuvre. L'Index est un concept qui a été élaboré pour l'équipe par mon collègue Daniel Fiset, choix qui allait de soi étant donné ses intérêts de recherches doctorales qui portent sur les relations entre la photographie d'art contemporain et la culture visuelle.

Dans l'outil éducatif *Mouvements* et dans le *Scénario de visite*, Fiset affirme que le concept d'Index est une référence claire à une certaine théorie de la photographie des années 70 et 80 à laquelle appartiennent les ouvrages et théoriciens suivants : *Notes on the Index* de Rosalind Krauss (1977), André Bazin *l'Ontologie de l'image photographique* (1958), Susan Sontag *On Photography* et certains textes de Barthes comme *La rhétorique de l'image* (1964) et *La chambre claire* (1980). Pour ces penseurs, la Photographie représente le 'médium du Réel' par excellence. En tant qu'Index elle est un signe qui pointe, qui indique, qui existe uniquement en tant que trace d'un objet donné ayant existé dans la réalité dans le passé; la photographie est un signe créé via le contact avec l'objet.

La Photographie est donc la preuve de *ça-été-là, ça a existé en réalité*, basé sur le fait que la pellicule photographique analogique porte la trace matérielle d'un événement qui a eu lieu devant une caméra. D. Fiset ajoute, citant A. Bazin: « (...) [seul] l'objectif [de l'appareil photographique] nous donne de l'objet une image capable de 'défouler', du fond de notre inconscient, ce besoin de substituer à l'objet mieux qu'un décalque approximatif, [soit] l'objet lui-même, décalé des contingences temporelles » (outil éducatif *Thomas Demand: Mouvements*, 2013, p. 1).

Anecdote 4

Recorder: le silence de l'épistémologie du mouvement



Thomas Demand: Animations

Crédit: Avec la permission de DHC/ART Fondation pour l'art contemporain

Photo: Richard-Max Tremblay

Concepts migratoires : Index / corporéité /
Histoire / passé / mémoire

INT. COULOIR D'ENTRÉE DE L'ESPACE D'EXPOSITION
DHC/ART — JOUR

L'animatrice Marie-Hélène commence sa visite de l'exposition Thomas Demand: Animations en compagnie des étudiantes de l'École de Danse Contemporaine de Montréal et de leur professeure Valérie. À l'entrée de l'exposition, avant d'entrer dans la première installation de l'exposition, Recorder, elle expose brièvement la philosophie éducative de DHC/ART et la méthodologie d'interprétation de l'art favorisée lors de la visite.

MARIE-HÉLÈNE :

À DHC/ART, on considère que les visites de groupe constituent une occasion pour une interprétation en mouvement collaborative des œuvres d'art et de leur mise en exposition. Cette philosophie 'd'interprétation en mouvement' nous fait prendre en considération tout particulièrement les sensations et les perceptions de nos corps-en-mouvement dans l'espace d'exposition, tout ce qui se situe en dehors du langage et du discours. Aussi, elle prône le développement d'une réflexion qui accompagne l'expérience du corps, qui va s'articuler via chacune de nos paroles partagées après l'expérience physique de l'espace. Donc en entrant dans *Recorder* il s'agit de faire un 'effort de silence' d'abord, et d'être attentif au phénomène du mouvement.



Recorder (2002) de Thomas Demand

Crédit: Avec la permission de DHC/ART Fondation pour l'art contemporain

Photo: Richard-Max Tremblay



Dessin/collage par Marie-Hélène Lemaire

INT. INSTALLATION RECORDER – JOUR

Les étudiantes entrent dans l'installation Recorder, certaines traversent l'espace entre le faisceau de lumière du projecteur et l'écran, furtivement leur ombre caresse la surface du film, elle pénètre l'image et touche au magnétophone. Le projecteur et l'écran où est projetée l'image sont installés de façon telle que le visiteur n'a pas le choix de passer entre le projecteur et l'image, imprimant son ombre à l'intérieur de cette dernière. Par crainte de faire interférence dans l'image par leur ombre, d'autres étudiantes restent près de l'entrée, gardant la distance conventionnelle entre l'image projetée cinématographique et eux-même. L'animatrice leur laisse du temps pour faire l'expérience de l'espace.

Il s'agit maintenant, à la manière de Gallop, de théoriser cette anecdote. D'abord, l'image que j'ai choisie/créée est une photographie-collage-dessin qui peuple l'installation *Recorder* des ombres des visiteuses interprètes en danse, de l'animatrice et de la professeure du groupe: mon image est une image dans une image. C'est une anecdote de visite qui fait ressortir pour moi, en tant que chercheuse féministe phénoménologue, que lorsque le concept d'Index voyage vers moi et les interprètes en danse, nous faisons ressortir la dimension fortement tactile de cette notion: le lien profondément charnel qui existe entre le *spectator* et l'objet/événement capté par la caméra dans le passé du *ça a été*. Ceci est clair dans l'anecdote que j'ai rédigée et qui décrit les mouvements des corps et des ombres des danseuses qui traversent le faisceau du projecteur. Selon Fiset, la notion d'Index est présente dans l'œuvre *Recorder* via le film qui constitue une image qui documente un objet-assemblage papier d'une magnétophone multipistes ayant existé dans l'atelier de Demand, puis ayant disparu. La notion d'Index est aussi présente, à son avis, dans l'idée de la pellicule 35 mm en soi, car c'est une matière sur laquelle la lumière émanant du référent s'est imprimée.

3.2.5 La photographie Index silencieuse: vers la subjectivité absolue

Toutefois, je propose que le lien tactile s'établisse également entre les corps des étudiantes en danse et 'l'objet magnétophone de papier assemblé' passé photographié. Cette anecdote de visite affirme ma perspective phénoménologique: j'ai choisi un groupe d'étudiantes en danse afin d'approfondir la dimension somatique de la réception de l'exposition de Demand. Ce lien tactile entre le *Spectator* et l'objet photographié, Barthes l'exprime magnifiquement dans le passage que je reproduis ci-bas. Ce passage a été très frappant pour moi, car il venait, le plus

clairement – et le plus poétiquement –, exprimer le rapport très sensuel qui existe entre un corps *spectator* et une image photographique. Barthes affirme :

Car le noème ‘Ça a été là’ n’a été possible que du jour où une circonstance scientifique (la découverte de la sensibilité à la lumière des halogénures d’argent) a permis de capter et d’imprimer directement les rayons lumineux émis par un objet diversement éclairé. La photo est littéralement une émanation du référent. D’un corps réel, qui était là, sont parties des radiations qui viennent me toucher, moi qui suis ici ; peu importe la durée de la transmission (...) une sorte de lien ombilical relie le corps de la chose photographiée à mon regard; la lumière, quoique impalpable, est bien ici un milieu charnel, une peau que je partage avec celui ou celle qui a été photographié (1980, p. 126-127).

Ce passage exprime la grande tactilité de l’Index en qualifiant cette relation, entre la regardeuse et l’objet photographique, de charnelle et de fondatrice: cette relation est un ‘lien ombilical’, la lumière qui émane du référent est ‘une peau partagée’, ‘un lien charnel’. Aussi, la chose originelle photographiée est un ‘corps réel, qui était là’. Ce lien ombilical de Barthes, je l’interprète comme un lien/un lieu où il y a une possible *co-naissance* entre la chose photographiée dans le passé et la regardeuse. Lorsqu’une regardeuse a un rapport sensible avec une certaine photographie – une relation *punctum* – elle la *reconnaît* et ainsi elle la fait sortir de sa banalité, elle la fait naître à nouveau. Mais le rapport est réciproque; le *punctum* émane de la photographie, il choisit la regardeuse, il vient la frapper, la piquer, puis l’hypnotiser en la surprenant par une force de résonance qui la touche personnellement. Et ce, en faisant toujours attention au silence. Ce que souligne mon anecdote également, c’est l’importance de ‘l’effort de silence’, afin qu’il soit possible d’identifier l’image *punctum* pour soi-même.

Pour l'animatrice de musée, dans le contexte de sa pratique à DHC/ART, l'image résonante de point de départ est toujours choisie parmi la collection d'images de l'exposition en cours, ici l'exposition *Thomas Demand: Animations*. C'est l'image qui me perce, m'interpelle, m'affecte le plus; ici c'est celle de *Recorder*. Mais cette image est 'ouverte', au même sens de l'œuvre ouverte de Eco (1964). L'image de *Femme panier* (2010) de Blass avait une connection à une image passée fluctuante et chatoyante, au sens de Benjamin: la *Femme-Maison* de Bourgeois. Pour sa part, l'image de *Recorder* a un potentiel d'engendrer une image tirée de l'imaginaire et de la mémoire de l'animatrice: connectée à la fois à son passé et à son futur.

Mon image c'est un retour vers mon passé, vers la fabrication subjective d'une matière et vers la matérialité du papier. Via mon image, *Recorder* devient une autre image, tirée de l'imaginaire et de la mémoire de la figure de l'animatrice. Ici, pour moi, c'est l'élargissement de l'image du magnétophone multipliste pour accueillir mon dessin des rideaux de l'installation et mon collage des ombres des visiteuses. Les rideaux-papiers-peints que l'on retrouve dans l'installation *Recorder* viennent déjà éroder la perméabilité du mur: qu'est-ce qui s'y cache derrière? Mes propres rideaux, ce sont ceux de mon dessin-collage, tracés aux crayons de couleur. Aussi, j'ai ajouté des ombres noires en carton que j'ai collées sur une petite reproduction du magnétophone multipiste de *Recorder*, afin d'affirmer les présences des ombres des participantes à ma visite et aussi afin de redonner une matérialité forte à l'Image *Recorder* initiale. Cette image-collage-dessin me connecte à un geste associé à l'enfance; le dessin avec des crayons de couleur de bois, le jeu avec les couleurs. Via de dessin-collage, la figure de l'animatrice peuple l'installation *Recorder* des ombres et des présences des visiteuses interprètes en danse et d'elle-même.

Tel que déjà mentionné dans l'anecdote écrite ci-haut, le premier moment d'expérience de l'art se situe dans le silence – l'importance du silence ne peut être sous estimée – dans l'appréhension visuelle et sensible de l'image en mouvement de l'installation *Recorder*. Notre silence nous permet d'entendre la musique émanant de l'œuvre. Nous pouvons voir un vieux magnétophone à bandes multipistes, exposé dans sa fragilité de papier, qui joue en boucle une pièce de musique 'Bicycle Rider' composée par l'artiste Brian Wilson. La musique qui émane de l'œuvre est d'abord attirante, envoûtante, puis laisse sentir sa nature détraquée, aliénante dans sa répétition constante. *Bicycle Rider* est 'bloquée' en 1966, alors qu'elle faisait partie d'un projet créatif ayant avorté il y a plus de 40 ans, dû, entre autres, aux problèmes graves d'anxiété et de dépression de Brian Wilson.

Barthes prône ce premier rapport sensible et silencieux à l'image, il affirme s'intéresser à la photographie par sentiment, l'approfondir non pas comme une question (un thème), « mais comme une blessure ; je vois, je sens, donc je remarque, je regarde et je pense ... (...) Au fond, la Photographie est subversive, non lorsqu'elle effraie, révulse ou même stigmatise, mais lorsqu'elle est 'pensive' (1980, p. 42 et p. 65). Pour Barthes, c'est en retirant la Photographie du bla bla ordinaire, c'est dans la 'Photographie silencieuse' qu'émerge la subjectivité absolue. Cette étape est celle de l'ouverture de tous les sens potentiels, c'est l'étape de la polysémie (Barthes, 1964, p. 44).

L'anecdote permet aussi de réaliser que la voix de l'animatrice résonne haut et fort afin de revendiquer cet effort de silence en début d'appréhension de l'œuvre : *Je vous invite à 'interpréter en mouvement' l'installation Recorder, je vous invite d'abord à un 'effort de silence', puis portez une attention particulière aux sensations et aux*

mouvements de vos corps à l'intérieur de l'espace, ce qui se situe hors du langage, puis on réfléchira à cette expérience du corps. C'est ainsi que les visiteuses peuvent accéder à une identité autre, une transformation de l'être via leur rencontre engagée avec l'œuvre d'art, via une habitation subjective de l'image. Au départ, le silence donc, et l'œuvre qui peut ensuite s'exprimer avec son langage visuel énigmatique.

Tel que déjà mentionné, Sheets-Johnstone est très claire à ce sujet: pour qu'on puisse opérer un tournant vers le *mouvement* du corps – et non seulement vers le *corps* – il faut ce temps de silence (1999, p. xviii). Cet effort de silence est aussi, selon Irigaray (1992), nécessaire pour être à l'écoute de la nature de notre relation subjective à l'œuvre d'art: comment sommes-nous présents à l'œuvre d'art? Comment l'œuvre d'art est-elle présente à nous? Comment, dans l'espace d'exposition, laisser cette co-présence émerger, exister? Cet effort de silence est aussi nécessaire pour que la visiteuse appréhende l'œuvre avec attention et en prenant son temps: ralentir, s'arrêter, s'engager envers l'image. Ainsi devient possible cette naissance à autre chose, tel que déjà discuté en lien avec le caractère d'Index de l'image. Irigaray affirme:

Dans un silence presque absolu... Je t'écoute comme qui et ce que je ne connais pas encore, à partir d'une liberté et d'une disponibilité que je réserve pour cet événement. Je t'écoute: je favorise l'émergence d'un inadvenu, d'un devenir, d'une croissance, d'une naissance parfois. Je t'écoute ménage du non-encore-codé, du silence, un lieu d'existence, d'initiative, d'intentionnalité libre, de soutien à ton devenir (1992, p. 181)

Barthes propose: « n'est ce pas l'infirmité même de la Photographie, que cette difficulté à exister, qu'on appelle la banalité ? » (p. 40). Ainsi, le temps de *silence sensible* est crucial car c'est une façon de dépasser l'apparente banalité de l'image, de dépasser notre désintérêt face à

celle-ci, de tout à coup réaliser que nous sommes personnellement interpellées par une certaine image. Ce silence tactile nous permet de nous attarder devant l'image, de *ralentir les choses*, de prendre l'image en considération, car le risque est toujours, avec la Photographie, de ne pas s'y intéresser et donc de ne pas s'y investir (p. 42).

3.2.6 Recorder: la polysémie de l'image qui insiste et se répète

L'image de *Recorder* pulse, résonne, insiste, se répète – cette image d'un autre temps – qui donne à voir une technologie d'enregistrement sonore désuète. Par cette répétition, l'image affirme: *Je suis là, j'ai été là – et je suis toujours là*. Barthes propose: « La Photographie reproduit à l'infini ce qui n'a eu lieu qu'une seule fois: elle répète mécaniquement ce qui ne pourra plus jamais se répéter existentiellement » (p. 15). L'image *Recorder* est une image-objet; par le fait que l'écran est suspendu au milieu de la pièce, affirmant une trois dimension, par le fait aussi que les haut parleurs sont directement collés derrière l'écran et font en sorte que le son semble émaner directement du magnétophone. Cette image, qui affirme son caractère d'objet, affirme: « je suis située dans un espace, un studio de son réel-irréel, où ton corps est situé. *Tourne autour de moi. Explore-moi. Je t'hypnotise, et je t'aliène* ».

À cette étape de perception collective de l'œuvre dans le silence, nous sommes immergées dans la polysémie de l'image. Le danger est de s'y perdre, d'y rester bloquées, dans l'intensité étourdissante de cette image. Barthes affirme que toute image est polysémique et qu'elle implique, sous-jacente à ses signifiants, une « chaîne flottante » de signifiés, dont le lecteur peut en choisir certains et en ignorer d'autres. Aussi, « la polysémie produit une interrogation

sur le sens, au cinéma même, les images traumatiques sont liées à une incertitude (à une inquiétude) sur le sens des objets et des attitudes » (p. 44). Aussi se développent dans toutes les sociétés des techniques diverses destinées à « fixer » la chaîne flottante des signifiés, visant à « combattre la terreur des signes incertains » (Barthes, 1964, p. 44). Le message linguistique est l'une de ces techniques. Au niveau du message littéral, la parole répond, d'une façon plus ou moins directe, à la question: qu'est-ce que c'est? Elle aide à identifier purement et simplement les éléments de la scène et la scène elle-même: il s'agit d'une description dénotée de l'image. La fonction dénominative correspond bien à un ancrage de tous les sens possibles (dénotés) de l'objet, par le recours à une nomenclature (...) (p. 44). Barthes pose cette question fondamentale quant à la signification de l'image: « Comment le sens vient-il à l'image? Où le sens finit-il? Et s'il finit, qu'y a-t-il *au-delà*? » (p. 40). Ainsi, en visite de groupe, le moment post-appréhension somatique de l'œuvre, le moment où les paroles spontanées fusent pour décrire les éléments observés et ressentis de l'œuvre, ce moment correspond à ce que Barthes identifie comme le moment où la polysémie de l'image commence à se diriger vers une limitation des sens possibles, le moment de la dénotation et de la nomenclature.

Anecdote 5

Recorder: l'Image - le détraqué du cycle



Recorder (2002) de Thomas Demand

Crédit: Avec la permission de DHC/ART Fondation pour l'art contemporain

Photo: Marie-Hélène Lemaire

Concepts migratoires:

Répétition / loop / cycle / trauma /
endurance / matérialité / Index

Les étudiants en danse ont circulé dans l'installation pendant quelques minutes. L'animatrice les rassemble maintenant et s'adresse à eux.

Marie-Hélène

Je vous inviterais maintenant tout d'abord à identifier les différents éléments de l'image-installation, cette image au cœur de laquelle nous sommes immergés. Spontanément. À chaud.

Geneviève

Ce qui me frappe c'est le mouvement circulaire qui est présent partout: les bobines du magnétophone qui tournent tout le temps, la courte musique en loop, l'écran suspendu au centre de l'espace semble nous inviter à tourner autour... à aller voir ce qu'il y a de caché derrière.

Marie-Hélène

Oui! En effet, très juste, l'image/écran vous invite à l'explorer sous toutes ses facettes, alors allez-y, acceptez l'invitation!

Les étudiants se rapprochent du magnétophone et vont voir l'arrière de l'écran, ensuite ils se placent entre le faisceau de lumière du projecteur et l'image; leur ombre se projette ainsi sur l'image. Peu de temps après, ils reprennent leur conversation animée.

Sophie

C'est la circularité et la répétition qui sont aussi frappants pour moi: la proximité du projecteur 35 mm permet la perception de son cycle et de ses vibrations via tout le corps. La proximité du faisceau de lumière permet la répétition de notre corps qui s'implique à la fois comme surface charnelle sur laquelle projeter l'image, et aussi via son ombre comme présence en contact avec le magnétophone. Aussi, la deuxième projection de l'image du magnétophone sur le mur derrière l'écran qui crée un effet de télescopage. Aussi les rideaux papier-peints sont disposés tout autour de nous... ils nous entourent.

Geneviève

Avec le temps, ça devient dur pour tout le corps, aliénant, et il y a une sorte d'endurance du corps qui s'installe, car il est aux prises avec cette répétition. On devient étourdis, déboussolés et désorientés. C'est toujours la même musique, c'est toujours la même image, du même objet, le même magnétophone. Il y a quelque chose de super banal, d'ordinaire, à ce qui nous est montré: toujours la répétition *du même* alors que c'est un film et on s'attend à une série d'images qui se suivent et évoluent vers quelque chose d'autre. On ne s'attend pas à une seule image, à la fois fixe et en mouvement.

Marie-Hélène

Très pertinent comme remarque. C'est dur pour notre corps et c'est dur pour la pellicule dans sa matérialité aussi, qui est fragile et qui se dégrade constamment pour cause d'être en loop. Oui, aussi, vous avez remarqué l'arythmie du mouvement, le léger détraqué du cycle. Ces notions ressenties par le corps sont riches, non seulement physiquement, mais aussi conceptuellement: les concepts de 'cycle' et de 'répétition' sont essentiels au travail de Thomas Demand. Ce sont des concepts clés pour son travail.

Valérie

En lien avec la répétition, on retrouve à mon avis l'ambivalence de notre rapport à cette musique tirée du passé, qui au départ est une mélodie attirante qui évoque l'enfance et qui, avec le temps, devient troublante et évoque même la trame sonore de films d'horreur. Ce que nous ressentons me rappelle cette idée de Pina Bausch que le phénomène de répétition, avec le passage du temps, peut transformer une chose en son contraire: une caresse en agression.

Ce texte de fiction qui relate une anecdote inspirée de ma visite avec des étudiants en danse de l'EDCM ne dévoile qu'un fragment choisi, et ré-inventé, de l'entièreté du moment de l'interprétation de *Recorder*. Lors de la visite réelle, plusieurs autres commentaires et interprétations ont été émis. Entre autres, que les rideaux semblent se dématérialiser lorsqu'on s'avance vers les coins de la pièce, que la forte ambiance de la pièce nous enveloppe de façon agréable et nous étouffe à la fois, que l'image se fragmente quand notre corps fait interférence dans le faisceau lumineux, etc. Toutefois, via mon texte de fiction, le mouvement de l'écriture de fiction m'a amenée à concentrer mes observations aux concepts migratoires de 'cycle', de 'loop' et de 'répétition'. Bal l'a bien dit: les concepts migratoires ont pour rôle – *to focus interest*. Ces concepts ont tous un fort lien avec le corps et aussi ces concepts ont tous été réellement soulevés en début de description de l'œuvre par plusieurs étudiants. Ainsi, ces concepts possèdent une force de résonance et de vibration (Deleuze & Guattari, 1991) à la fois pour moi – ce qui s'est avéré dès le début de la période de recherche sur l'exposition de Demand, de par leur lien avec le corps –, pour les étudiantes en danse et pour mon équipe d'éducateurs et d'éducatrices. Ce sont donc des points de contact entre moi, les étudiantes et mon équipe.

L'approche phénoménologique a permis au groupe de décrire l'image-installation via leurs sensations et perceptions. Il y a une machine à enregistrer *vintage*, ses bobines tournent sans cesse, mais le ruban semble rester, étrangement, toujours au même point; le mouvement des bobines est donc à la fois mobile et fixe. L'image est projetée sur un écran suspendu au cœur de l'espace, derrière les caisses de son sont collées à l'écran, le son est donc émis, semblerait-il, directement via l'objet magnétophone. Un projecteur tourne sans cesse dans une cabine de projection, on sent sa vibration et son mouvement cyclique à travers le mur. Le faisceau de lumière issu du projecteur se jette au milieu de l'espace, à la hauteur de nos corps, on doit donc le traverser pour aller voir derrière l'écran. Les ombres des visiteuses qui traversent la lumière sont projetées sur l'image-magnétophone. Il y a des rideaux en papier peint tout autour de la pièce. Donc, c'est via la description collaborative de l'œuvre, via la description dénotée dirait Barthes, que les concepts clés majeurs émergent graduellement: loop, cycle et répétition.

Alors, on a bien répondu à la question: qu'est-ce que c'est? On a bien décrit ce qui est devant nous et ce qui nous entoure. Nous avons commencé par la question: qu'est-ce que je vois? Qu'est-ce qui me frappe? Cette question est en lien avec: qu'est-ce que je ressens? Nous n'avons pas abordé encore la *signification* de l'œuvre, mais plutôt nous avons abordé la *performance* de l'œuvre; ce qu'elle *fait* et ce qu'elle *nous fait*, ce qu'elle fait à notre corps. Il est important de commencer avec ces questions, car, tel que déjà mentionné, notre société cartésienne est obsédée par la *signification* des choses et néglige bien souvent la *performance* des choses. Qu'est-ce que l'œuvre *fait*? Et bien, elle tourne et tourne, il y a une banalité chez-elle, mais qui *insiste* quand on prend le temps de rester avec elle, et avec l'insistance, elle affirme sa présence, une présence qui interpelle notre corps de *spectator*: « je suis là, je suis là,

je suis là, et je répète cette musique, je répète cette musique ». S'ensuit alors une sorte d'état d'hypnose pour les étudiantes et l'animatrice, un engourdissement du corps, doublé d'un étourdissement du corps, puis avec le temps, une agression du corps par cette image obsédante, qui nous hante.

3.2.8 Recorder: le message linguistique pour articuler la signification

Après cette étape, il s'agit pour l'animatrice de passer à l'autre étape de perception collective de l'œuvre, celle de la signification de *Recorder*. La période de description de l'œuvre est encore polysémique, bien qu'elle amorce déjà une restriction des sens. La période de recherche de la signification de l'œuvre a pour effet de limiter les sens possibles davantage en se basant sur certaines informations et certains récits qui accompagnent l'image *Recorder*. Dans un article de Blogue, dans la série des *Concepts migratoires*, intitulé *What if I Don't See Anything*, ma collègue Pohanna Pyne Feinberg pose ces questions fondamentales :

Will sharing a narrative about the back-stories that Demand's work references frame the work's meaning and thus limit the visitor's conceptual inquiry? In particular, will the visitor be as encouraged to reflect on how their presence is implicated in making of the exhibition's meaning? Or will offering a context actually deepen one's appreciation of the work?

À ce stade-ci, après l'expérimentation phénoménologique de l'espace, j'affirme que oui, partager l'histoire et les histoires associées à *Recorder* avec les étudiantes en danse devient une occasion d'approfondir la signification des concepts de cycle, de loop et de répétition. Demand

choisit certaines images médiatiques parce qu'elles ont un fort impact sur lui, et l'histoire qu'elles racontent contribue de façon importante à la création de cet impact. L'événement fondateur auquel ces images sont associées – bien souvent une catastrophe, un crime, un drame, un trauma passé – contribue aussi à la force de cet impact. L'histoire de l'image et l'événement de l'image sont hautement significatifs pour lui et il se documente exhaustivement à leur sujet lorsqu'il crée ses œuvres.

Ainsi, il m'apparaît très clair que nous, en tant que visiteuses et animatrices, nous devons considérer notre première rencontre avec l'image comme une occasion de passer à une autre étape, celle qui nous permettra de connaître, creuser et approfondir l'histoire qui est associée à cette image. Cet envoûtement et ce caractère hypnotisant de *Recorder* sont une invitation à aller plus en profondeur. Aller au bout du geste c'est aussi ça: aller au bout de la signification qu'une œuvre a pour nous, se documenter au sujet des multiples contextes au sein desquels *Recorder* et *Smile* se situent et les analyser. Si on reste à l'étape de la sensation hors signification dans *Recorder*, éventuellement nous tournerons aussi en rond et les rideaux qui entourent l'œuvre vont graduellement se refermer sur nous et nous étouffer. Plutôt, nous devons concevoir ces rideaux, installés par Demand tout autour de l'installation *Recorder*, comme une invitation à les saisir, puis à les tirer tout au long des quatre murs et à découvrir ce qu'il y a derrière. C'est tout le paysage culturel qui s'ouvre alors à nous et qui ne demande qu'à être exploré. J. Zeppetelli décrit ainsi l'histoire associée à *Recorder*:

L'histoire apparemment impénétrable qui est associée à cette œuvre commence avec un album inachevé des Beach Boys, datant de 1966 et intitulé *Smile*. Il est considéré comme étant le plus célèbre des albums non publiés de tous les temps, probablement en raison de la dépression, causée par la consommation de drogues, de Brian Wilson pendant des séances d'enregistrement qui avaient mal tourné. L'album s'est acquis une aura considérable au fil des ans et des versions piratées circulent parmi les adeptes les plus convaincus. *Recorder* documente donc un acte de création raté (brochure d'exposition, 2013).

Certains fragments musicaux de *Smile* ont survécu, dont la pièce *Bicycle Rider* qu'on entend dans l'œuvre *Recorder*. Pour moi, cette histoire nous ramène dans le langage et la linguistique, et aussi dans la culture, avec grand bonheur. J'ai soudain l'impression d'acquérir un nouveau souffle, alors que je commençais à épuiser la vivacité première de ma rencontre sensible, emplie d'affects, avec *Recorder*. Cela permet de compléter l'approche somatique avec la mise en contexte et la signification de l'approche sémiologique. Barthes (1964) exprime cela très bien lorsqu'il affirme que toute image est polysémique et que cette polysémie produit une interrogation sur le sens. Selon moi, l'approche phénoménologique qui s'obstine à se situer complètement hors discours, en refusant la signification, a pour effet d'isoler le corps dans la sensation et l'empêche d'accéder à une réelle activité et subjectivité. À mon avis, devenir active et créative passe par une compréhension du (des) contexte (s) de l'œuvre, cela passe par une exploration de la (des) signification (s) de l'œuvre. Cela passe donc par la médiation, et par l'analyse sémiotique de Barthes et de Bal. Selon la perspective de la médiation, si nous voulons animer le corps il ne faut pas rester fixée sur le corps, il faut se concentrer sur les médiations, les contextes, les textes, les comprendre et les partager.

Dans *La rhétorique de l'image* (1964), Barthes s'intéresse à une image publicitaire des produits *panzani*, accompagnée d'un message linguistique. Ce message linguistique a, selon lui, un rôle d'ancrage: l'ancrage est la fonction la plus fréquente du message linguistique (surtout dans les messages publicitaires), cela sert à limiter les multiples sens possibles inclus dans l'image. Les étudiantes en danse peuvent maintenant, en plus de ressentir, *réfléchir* la notion de 'cycle', de 'répétition' et de 'loop' en dialogue avec le motif du studio de son, avec la notion de mémoire et d'histoire – sachant maintenant que l'événement fondateur de l'œuvre a eu lieu en 1966 et qu'il est en lien avec le studio de son dans lequel travaillait Brian Wilson. Les images de voyages en bicyclette viennent également ajouter une dimension particulière au mouvement cyclique du magnétophone et du projecteur, et le trauma psychique de Brian Wilson vient nous faire penser différemment, et de façon plus complexe, au concept de répétition. En terminant, accorder le temps aux visiteuses pour expérimenter physiquement l'espace d'abord, pour ensuite connecter cette expérience avec les histoires des images de Demand, cela a pour effet de redonner aux visiteuses confiance en la capacité cognitive de leur corps, en résulte un sentiment d'*empowerment* et de compétence que j'ai le plaisir de remarquer en visite. Car elles ont le sentiment d'avoir *ressenti* instinctivement certains éléments clés de l'histoire avant de connaître celle-ci.

3.2.9 *Recorder*: déployer les contextes, tendre vers les médiations

Réaliser soudainement l'importance vitale de partager et de rechercher les multiples contextes où se situe une œuvre telle que *Recorder* fait en sorte que je reviens, après un long détour, vers le concept clé de 'médiation'. Au début de mon doctorat, j'ai étudié très longtemps le concept de médiation culturelle et la figure de la médiatrice culturelle, pour éventuellement les laisser tomber pour aller vers le concept d'animation et vers la figure incorporée de l'animatrice culturelle. Je lance l'hypothèse maintenant: l'animation ne peut pas se passer de médiation, l'animatrice ne peut pas se passer de la médiatrice.

Ainsi, d'abord, la perspective phénoménologique de l'animation permet de complexifier le binaire actif/passif pour remplacer plutôt ce dernier par 'je peux'/'je ne peux pas'. Elle permet ainsi la rencontre entre des *corps*, des *objets* et des *environnements*, ce qui a le potentiel de transformer un état de passivité vers un graduel 'je peux', vers l'actualisation du soi. Ensuite, la perspective de la médiation – utilisée après la perspective de l'animation – permet *d'aller au bout du geste*: faire tendre le 'je peux' vers l'activité et la productivité, faire tendre le corps vers le sujet actif et créatif qui produit de la culture. La médiation est la rencontre entre des *sujets*, des *textes* et des *contextes*.

Selon Bal, qui opte pour une sémiologie phénoménologique, il n'y a pas à opposer 'sentiment' et 'signification', ni 'formes matérielles' et 'textes', dans nos interprétations des œuvres. Bal invite ainsi cette idée de la médiation, car elle trouve un grand avantage à concevoir des 'images' – ici je considère l'installation *Recorder* comme une image – comme étant des

‘textes’. Elle affirme qu’il y a un grand avantage à qualifier les images de ‘textes’, ainsi cela nous fait réaliser que les images produisent de la signification et qu’elles peuvent faire l’objet d’activités analytiques de même nature que la lecture. Pour Bal, l’utilité de parler des images comme étant des ‘textes’, c’est de rappeler à l’interprète que des lignes, des motifs, des couleurs, des surfaces, des textures, tout comme les mots, contribuent à la production de la signification. Ici, j’ajouterais que le mouvement de circularité partout présent dans *Recorder* est donc quelque chose de *signifiant*, et non uniquement une réalité cinétique. Aussi, tout comme les textes, les images ne dévoilent pas leurs significations immédiatement, tout comme les textes elles demandent le travail de lecture pour produire graduellement leurs significations. Beaucoup craignent que qualifier les images de textes va transformer celles-ci en fragment langagier. Au contraire, selon Bal, en refusant l’analogie linguistique, nous entrons dans une résistance à la signification et à l’analyse de l’objet d’art (2002, p. 26). Je suis tout à fait d’accord avec elle.

La position de Bal vient complexifier l’approche de C. Marvin (2006) qui traite de la communication en tant que corporéité et qui divise la ‘classe du corps’ de la ‘classe du texte’. Au début de mes recherches doctorales, j’ai déjà utilisé cette théorie de Marvin pour analyser le phénomène des écrits sur les murs d’expositions et dans les catalogues/brochures d’expositions – écrits qui sont perçus comme étant le Savoir hiérarchiquement supérieur aux savoirs des corps de visiteuses non-spécialistes qui circulent dans l’exposition. Je comprends les choses différemment maintenant: le texte au mur – pour *Recorder* il n’y en avait pas, mais il y avait l’histoire, qui était écrite dans la brochure – vient accompagner les interprétations des visiteuses. Aussi, la présence de l’animatrice/médiatrice, qui énonce à voix haute l’histoire de

Smile, tout en invitant les visiteuses à s'engager dans la discussion, a pour effet d'amoindrir la relation de pouvoir entre le texte dans la brochure (classe textuelle) et les voix incorporées des visiteuses (classe du corps). Considérer l'œuvre comme un texte, toujours après l'avoir d'abord appréhendé comme un corps performatif (qui *fait* quelque chose, qui *nous fait* quelque chose) lors de notre première rencontre somatique avec elle, nous permet de dire: « voici ce que je pense de cet objet, voici ce que je considère qu'il signifie, etc ». Et c'est ça qui fait de la visiteuse un sujet actif et créatif, en action dans les médiations. Car sinon, la visiteuse qui demeure dans le ressenti du corps risque fort de se trouver de façon permanente dans ce que J. Fornäs (2000) nomme le *Thanatos* ou la *pulsion de mort* de la culture. Il affirme:

The human urge to produce meaning by interpretive practices is accompanied by a tendency to actively or passively avoid meaning. Borrowing from Freud's terminology, one could perhaps talk of interpretation as an *Eros* of culture, followed by its shadow in the form of a *Thanatos* or death-drive of culture, where people not only have difficulties in reaching understanding but consciously or unconsciously erect defences against that meaning-production that is the crucial aspect of culture (p. 60).

L'interprétation de *Recorder* doit aller au delà des frontières de l'œuvre elle-même, en utilisant une approche des *Cultural Studies*. Pour ce faire, il s'agit de situer *Recorder*, et l'album *Smile* (1966) auquel il fait référence, dans un contexte culturel plus large: les discours publics et académiques traitant de ces œuvres et les différents contextes au sein desquels ces œuvres se situent. Les *Cultural Studies* analysent non seulement comment les textes sont produits et construits, mais aussi comment les publics les reçoivent et dans quels contextes.

Recorder et *Smile* se situent au sein de plusieurs contextes et leurs significations se situent au sein de multiples médiations. Selon G. Born (1991), qui œuvre dans le champ de la musique, il faut penser cette dernière comme étant, de façon inhérente, médiationnelle et intertextuelle; la signification de la musique se situe dans les médiations. Born conceptualise la musique – tout comme Bal le fait pour les images – comme un texte, puisqu'elle s'intéresse à sa signification et aussi parce qu'elle met en relation ce texte avec d'autres textes. À cet égard, la sociologie de la médiation d'A. Hennion (1993) m'est particulièrement utile. Pour Hennion, la médiation est conçue comme étant *active* et *productive*: elle *fait* l'œuvre d'art. Pour analyser l'œuvre, on regarde l'activité de tous les actants, humains et non-humains. Ces actants qui installent l'œuvre d'art ne sont pas des dispositifs instrumentaux – des canaux transparents que l'on doit traverser pour analyser une autre réalité –, ils sont des intermédiaires actifs et performatifs qui font *exister* l'œuvre d'art.

Tout comme Hennion, je crois qu'à la fois les objets d'art et les êtres humains font exister l'œuvre d'art par leurs interactions verbales et non verbales dans l'espace de perception qu'est le musée. Mais aussi, ces médiations dans la salle d'exposition de DHC/ART ne se comprennent pas dans l'unicité, elles doivent se mettre en relation avec toutes les autres médiations où l'œuvre *Recorder* et le disque *Smile* sont interprétés, dans la culture *at large*. Pour Born, il est impossible de conserver cette idée de l'expérience esthétique comme restant centrée sur l'objet d'art – comme objet ou texte singulier. Marcel Duchamp a d'ailleurs affirmé que l'art est peut-être là on ne l'attend pas: dans les contextes où il se situe, dans les processus de réception et de création. Ces idées l'ont mené à une définition explosée, ouverte et constellatoire de la signification de l'art.

Selon cette logique de la médiation, la signification de *Recorder* se construit en relation avec d'autres textes culturels qui y sont associés, comme par exemple le documentaire de David Leaf *Beautiful Dreamer: Brian Wilson and the Story of Smile* (2004). Pour l'animatrice, regarder ce documentaire a représenté un moment important d'élargissement des horizons d'interprétation de l'œuvre *Recorder*. Soudainement, métaphoriquement, elle tirait sur les rideaux qui entouraient l'œuvre et elle voyait une multiplicité et une complexité de significations s'ouvrir à elle. La courte histoire associée à *Recorder* s'étoffe et s'enrichit; les notions de 'cycle', de 'répétition' et de 'loop' s'ouvrent alors à quelque chose d'autre que seulement le cycle sans fin du trauma, de l'anxiété et de la dépression de Brian Wilson. En effet, après le visionnement du documentaire *Beautiful Dreamer*, on comprend que les concepts de répétition et de cycle, c'est aussi ce qui permet de concevoir une œuvre de création passée – ici, celle de *Smile* (1966) – comme pouvant être répétée, au sens de *répétition* générative, pour un futur concert. Cette musique de *Smile*, elle n'est pas, comme une façon linéaire de concevoir le passé et l'histoire, perdue à jamais et bloquée aux événements de 1966.

Beautiful Dreamer nous apprend qu'en 1995 une combinaison de circonstances dans la vie de Brian Wilson font en sorte qu'il réussit à se sortir, en partie, de la profonde torpeur de sa dépression, de son anxiété et de ses problèmes de santé mentale. En effet, Brian Wilson se marie et renoue avec des amis passés de façon telle qu'il reçoit enfin une sécurité émotionnelle tant recherchée. Ainsi, un groupe de musique aimant et affectueux se crée autour de lui: *The Brian Wilson Band*. Un groupe d'amis et de musiciens qui le supporte et lui est dévoué. Ces expériences et ces changements dans sa vie représentent une possibilité de guérison. À la fin du 20^e siècle, il devient, pour la première fois dans sa carrière, un *performer* de concert. Tout au

long de l'époque de popularité des Beach Boys, Brian Wilson ne participait pas aux concerts *live* du band, il est toujours resté à l'intérieur du studio de son, à composer la musique du groupe, car il vivait alors de l'anxiété à performer en public. Ainsi, à la fin des années 90, sa musique peut enfin être jouée *live*, par lui-même, et il peut ainsi recevoir de manière immédiate l'amour de ses fans. Sa musique composée il y a 30 ans est ainsi *rejouée, répétée*.

En 2001 survient alors l'impensable, lors d'un concert hommage en son nom, au Radio City Hall, et pour la première fois en presque 30 ans, Wilson a joué la pièce *Heroes and Villains* de *Smile*. Selon ses dires, cette expérience de concert a eu cet effet: « it gave me the confidence that the world was ready for this music ». Au printemps 2003, Wilson va à Londres et annonce l'impossible: qu'il performerait *Smile* en entier *live* au printemps 2004. S'est amorcé alors un processus de récupération, de réorchestration, de recomposition des chansons incomplètes de *Smile*. Accompagné de l'un des musiciens de son band, Darian Sahanaja, avec lequel Wilson se sent en sécurité et en liberté, il retourne dans ses archives sonores et entreprend un processus de ré-enregistrement des chansons de *Smile* pour les compléter. Van Dyke Parks, acteur, musicien et poète, son ami et comparse de 1966 est aussi invité à venir l'aider à récupérer toutes les paroles et à en composer d'autres. La musique de *Smile* est *répétée*, elle résonne à nouveau. En 2004, Wilson retourne sur scène, avec l'amour et le support de ses musiciens. Wilson réussit à rejouer *live* les enregistrements de *Smile*, 38 ans plus tard. Un membre du Band affirme : « It was the longest gestation period: he got pregnant in 1966 and gave birth in 2004 ».

Un autre texte culturel, celui de M. Heiser (2012), *Smile: Brian Wilson' musical mosaic*, permet de contribuer aussi à la signification des notions de cycle et de répétition en lien avec *Recorder* et *Smile*. Heiser nous fait réaliser que la notion de répétition se remarque dans l'entièreté de l'album de *Smile*, qui ne contient pas des chansons ayant un début et une fin dans le sens traditionnel, mais qui offre des pièces musicales où la frontière entre chacune se brouille et où des thèmes musicaux se répètent tout au long de l'album. Le concept de répétition peut aussi se comprendre ici en lien avec celui 'd'improvisation': un premier geste improvisé a pour effet de produire une pièce de musique nouvelle, ensuite, elle est rejouée et rejouée, elle est façonnée et re-façonnée, re-combinée, elle éclôt graduellement. C'est le cycle de la croissance de la matière, qui évolue constamment:

Wilson once described his compositional process as one emerging from playing with fragments: « I go to the piano and play 'Feels.' 'Feels' are specific rhythms patterns, fragments of ideas. Once they're out of my head and into the open air, I can see them and touch them firmly. Then the song starts to blossom and become a real thing ». (quoted In Leaf, 1990, p. 8) In particular, his evoking the senses of touch and sight as metaphors for shaping ideas is noteworthy (M. Heiser, 2012).

Heiser traite aussi de l'approche ludique et très proche de l'enfance de Wilson, ce qui nous fait comprendre la signification des notions de répétition encore d'une nouvelle façon: les enfants adorent la répétition lorsqu'ils jouent. La capacité de Wilson de trouver le merveilleux dans l'ordinaire de la vie fait en sorte qu'aucune idée ne semble trop ridicule à ses yeux, elle vaut toujours d'être essayée, et aucune version d'une idée n'est définitive. Il dira: *everything is 'fair game'*. Wilson, récemment, a utilisé ces mots pour décrire son projet artistique partagé avec ses comparses musiciens: « Childhood. Freedom. A rejection of adult rules and adult

conformity. Our message was: ‘Adults keep out. This is about the spirit of youth’ (Myers, 2011, In M. Heiser, 2012) ». L’absence d’une signification claire et logique était un problème majeur pour Mike Love, un des membres des Beach Boys de l’époque. Mais en fait:

SMiLE's many musical and lyrical elements don't really *mean* anything. It's modules, when considered as discreet units, represent a return to the pre-grammatical, non-linear and analogical (as opposed to logical) thinking of early childhood (Meares, 2005) – they are artefacts of *play* (M. Heiser, 2012).

Le psychiatre R. Meares (2005) distingue le langage non-linéaire intérieur de la pensée ludique du langage linéaire du discours public ordinaire. Il écrit: « The language of the playing child has a peculiar form. It shows abbreviations, it jumps, and it is not grammatical. It moves by analogy, resemblance, and other associations » (In Heiser, 2012, p. 38).

L’analyse de ces deux textes – l’un documentaire, l’autre article académique – me permet d’ouvrir l’interprétation phénoménologique effectuée avec le groupe de danse de L’École de Danse Contemporaine de Montréal (EDCM) vers les discours culturels et académiques plus larges et vers l’interprétation analytique. Le sens de l’œuvre *Recorder* et de l’œuvre *Smile* se situe dans les médiations qui l’interprètent, dont celle de la visite ayant eu lieu avec le groupe de l'EDCM. Donc, oui, toujours commencer par l’engagement somatique, mais ensuite il faut une recherche de signification des concepts identifiés par le somatique, il faut s’ouvrir vers toutes les médiations culturelles où le ‘texte’ *Recorder* et le ‘texte’ *Smile* sont abordés.

En terminant, je reviens vers ma question de recherche centrale: « comment la figure de l'animatrice muséale en art contemporain peut-elle transformer ses visites de groupe dans l'exposition d'art en expériences de mouvement » ? Tout d'abord, si je réfléchis à la nature de mes dialogues fictifs de ce chapitre 3, ils sont différents de ceux du chapitre 2, tout en les complétant. Dans le chapitre 2, mes dialogues étaient portés par l'image utopique alternative de l'animatrice théoricienne chercheure-crédation: ces dialogues n'étaient pas de nature à avoir lieu directement dans la pratique de mes visites de groupe réelles dans les salles d'expositions de DHC/ART. Ils étaient une forme de théorisation dialogique qui, oui, vitalisait ma pratique, mais par 'la marge'. Dans ce chapitre 3, c'est une autre facette de l'animatrice qui est exposée, et aussi une autre voix; c'est celle de la praticienne éducatrice à DHC/ART. Ici, mes dialogues fictifs, inspirés de mes visites avec des étudiant(e)s de l'EDCM dans *Thomas Demand: Animations*, sont tout à fait ancrés dans la pratique de ces visites. Bien qu'ils soient fictifs, plusieurs idées échangées ont eu lieu réellement dans l'installation *Recorder* lors de mes visites, et si elles n'ont pas eu lieu, et sont inventées par moi, elles sont de nature telle qu'elles pourraient avoir eu lieu dans la pratique de mes visites à DHC/ART.

Ces dialogues fictifs ancrés dans la pratique de mon travail à DHC/ART représentent un acte de réflexivité *immédiatement élaboré* au sujet de l'animation de ces visites ayant eu lieu dans les salles d'exposition: des actes de remémoration, d'imagination et d'analyse qui permettent ensuite de *retourner directement à la pratique*. Aussi, dans les dialogues écrits, il est très clair que ce sont toujours les commentaires des étudiantes en danse qui constituent l'amorce du dialogue au sujet de *Recorder*. La figure de l'animatrice travaille toujours d'abord avec ces commentaires, car ils représentent les intérêts spontanés des participantes du groupe. Ainsi,

cela augmente le mouvement lors de la visite, car tout est orchestré de manière à faire fructifier les intérêts des étudiantes. Aussi, le travail de l'animatrice consiste à contribuer à faire ressortir les concepts migratoires clés qui se trouvent déjà dans les propos des étudiantes, ainsi elle leur offre une possibilité de mouvement augmentée dans le champ de l'art contemporain, car ces concepts consisteront pour les étudiantes des possibilités de connections avec une communauté plus large en art contemporain, où ces concepts migratoires circulent. Ainsi, dans ce chapitre, il est question pour moi de m'ancrer profondément dans mon lieu de travail de plus en plus, et de manière active, créative et subjective.

Dans ce chapitre 3, qui porte sur *les images et le mouvement*, je poursuis ma réflexion sur l'image et son passé en approfondissant mes réflexions en dialogue avec les théories de Barthes sur la Photographie. D'abord, je souligne, à l'instar de Barthes, l'importance du silence en début d'expérimentation de *Recorder*: c'est dans la Photographie silencieuse que la subjectivité absolue se révèle. Le lien tactile entre la Photographie et la spectatrice est aussi élaboré plus profondément que lors de mon étude des images de Blass; la lumière qui émane de l'objet photographié constitue un peau partagée, un lien ombilical, entre l'objet photographié dans le passé et la spectatrice. Cette étape hors-langage de connection avec la Photographie comporte un risque pour les étudiantes en danse et pour l'animatrice; celui de rester bloquées à cette étape hors signification, dans une situation de *résistance au sens*, plongées dans l'aliénante répétition de l'image *Recorder*. C'est donc l'occasion pour moi de bien introduire l'importance du couple 'image et texte'. À l'étape de réflexivité, dans le cadre de sa pratique, l'animatrice à DHC/ART choisit toujours une image partagée par toute l'équipe de DHC/ART – Éducation, ici celle de *Recorder*. Ensuite, elle utilise le processus d'écriture créative et fictive afin

d'accompagner cette image; les dialogues fictifs accompagnés de textes analytiques ont pour fonction, et j'utilise ici les dires de Barthes, de d'abord offrir une description dénotée de l'image (ce qu'elle fait, ce qu'elle est, sa performance) pour ensuite aller plus avant et offrir une analyse de la connotation, de la signification de l'image (ce qu'elle signifie, ses contextes, ses histoires).

Chapitre 4

Concept de médiation

Les médias, les médiations et le mouvement

Étude de cas de l'exposition *Power Points* de Cory Arcangel à DHC/ART

Dans le chapitre 3, j'ai développé une étude de cas de l'exposition *Thomas Demand: Animations* à DHC/ART pour explorer la thématique des *images et du mouvement* dans le cadre de l'interprétation en mouvement de *Thomas Demand: Animations* lors de visites de groupe. J'y ai alors élaboré l'importance de l'écriture collaborative du *Scénario de visite* et du document pédagogique *Mouvements* pour l'équipe de DHC/ART – Éducation. Cette écriture collaborative du *Scénario de visite* et de l'outil *Mouvements* constitue une cristallisation des perspectives distinctes et complémentaires de chaque éducateur au sujet de l'ensemble de l'exposition en cours. Aussi, dans ce chapitre, affirmant ma perspective féministe, j'ai élaboré sur la notion de *Chora*, telle que discutée par Grosz (1995), afin d'insister sur l'importance pour la figure de l'animatrice, non seulement de contribuer à l'effort d'écriture collectif, mais aussi d'entretenir une pratique personnelle d'écriture créative et analytique (Richardson, 2000) et anecdotique (Gallop, 2002) en tant que réflexivité sur les visites interactives qu'elle anime.

Ce labeur d'écriture a pour effet de dépasser l'informe du devenir-autre potentiel (Deleuze, 1994; Grosz, 2005; Agamben, 1999) du corps de l'animatrice, tel qu'il s'expose dans les espaces lisses des visites de groupe (Deleuze, 1980). Ainsi le mouvement d'écriture permet de cristalliser un corps-sujet qui sait s'aménager des espaces striés de pause, de recul, d'organisation et de restructuration afin de contribuer activement et créativement à sa communauté d'éducateurs. Cette pratique d'écriture subjective permet de pousser l'interprétation des œuvres jusqu'à l'étape de la signification et ainsi de mener l'animatrice vers la médiation, qui complète l'animation.

Ce chapitre 4 constitue une investigation plus poussée du concept de médiation via l'étude de cas de l'exposition *Power Points* de Cory Arcangel qui a eu lieu à DHC/ART du 6 juin au 24 novembre 2013. La thématique principale du chapitre est la suivante: *les médias, les médiations et le mouvement*. Pour cette étude de cas, la même équipe d'éducateurs à DHC/ART apporteront leur contribution: Daniel Fiset, Emily Keenlyside, Pohanna Pyne Feinberg et moi-même .

4.1 Fragments du *Scénario de visite Power Points* de Cory Arcangel – une vue d'ensemble de l'exposition

Cory Arcangel, né en 1978 à Buffalo, vit et travaille actuellement à Brooklyn. Il a une formation en guitare classique et en technologie musicale au Conservatoire de musique d'Oberlin en Ohio. C'est un artiste contemporain multidisciplinaire qui fait des œuvres musicales, des dessins, des vidéos, des jeux vidéos modifiés et piratés, des performances et de l'art internet. Arcangel utilise souvent la stratégie de l'appropriation; il choisit comme matière

première des albums de musique pop, des vidéos amateurs sur You Tube, des étagères mobiles commerciales, des jeux vidéos, pour les réutiliser, les modifier et pour créer de nouvelles œuvres. Son travail brouille les frontières conventionnelles qu'on retrouve dans le monde de la culture contemporaine: entre la culture pop et la culture d'élite, entre le bon et le mauvais goût, entre le *Do-It-Yourself (DIY)* et l'expertise, entre le Low art et le High art. Il s'inscrit dans le courant de la culture participative et de la culture *Remix* où on tente d'abaisser les frontières entre les producteurs et les consommateurs de culture, en faisant de la réception un travail de création. Ce courant de culture participative considère que tout produit culturel est là pour être utilisé et approprié par ses fans et ses consommateurs. Le système de droits d'auteur est ainsi remis en question par ce courant étant donné qu'il pose des freins à la créativité de tous et chacun.



Vue d'exposition de *Power Points* (2013) de Cory Arcangel
 Crédit: Avec la permission de DHC/ART Fondation pour l'art contemporain
 Photo: Richard-Max Tremblay

L'exposition *Power Points* commence dans l'espace 451 rue St-Jean de la Fondation DHC/ART.

Espace G1



Série *Photoshop Gradient Demonstrations* (2011 à 2013) de Cory Arcangel
 Crédit: Avec la permission de DHC/ART Fondation pour l'art contemporain
 Photo: Richard-Max Tremblay

La série *Photoshop Gradient Demonstrations* (2011-2013) est constituée de cinq images à développement chromogène qui donnent à voir toutes sortes d'abstractions de couleurs. De par leur moyen et grand format, leurs compositions, la grande qualité de leur impression et de leur encadrement, ainsi que par le simple fait d'être exposées dans le site institutionnel de la Galerie d'art, ces images photographiques rappellent les peintures américaines typiques de l'abstraction moderniste et du courant Color Field des années 40 et 50. Toutefois, à bien y regarder, et aussi en lisant les titres des œuvres – par exemple: *Photoshop CS: 84 by 66 inches, 300DPI, RGB, square pixels, default gradient « Blue, Red, Yellow », mousedown y=25150 x=0, mouseup*

$y=50$ $x=19750$ –, on peut deviner que ces images ont été créées via le logiciel très accessible de création et d'édition d'images Photoshop. Ces œuvres amènent donc les visiteuses à réfléchir à la division que notre culture établit entre le *Low art* et le *High art* ; d'une part, les œuvres font référence à l'abstraction géométrique en peinture américaine, ce qui pointe vers l'art d'élite au fort capital culturel, mais d'autre part, elles font aussi référence à Photoshop, ce qui les fait pointer vers le DIY, l'art populaire et le *low art*. Le commissaire de l'exposition John Zeppetelli affirme à ce sujet: « Le geste de transformation d'Arcangel permet à un outil utilitaire appartenant à un logiciel d'imagerie populaire de se transformer en objet raréfié, presque spirituel, imprégné du prestige culturel de l'expressionnisme abstrait » (brochure d'exposition, 2013).

Pour le *Scénario de visite*, j'étais en charge de sélectionner les concepts clés de cet étage. De concert avec mes collègues, j'ai sélectionné la technologie / l'accès / la participation / l'installation / le high art-low art / l'humour / le jeu. En ce qui concerne l'idée d'installation et de jeu, le tapis duveteux mauve de la salle transforme l'accrochage de la série *Photoshop Gradient Demonstrations* en installation, où le corps entier du spectateur est impliqué dans l'œuvre et contribue à sa signification. Les visiteurs sont invités à s'asseoir par terre sur le tapis, une atmosphère ludique et détendue se forme. Une tension se manifeste dans le corps du spectateur entre la posture contemplative et la participation physique. Aussi, l'atmosphère est près de l'enfance; l'installation ressemble à une salle de jeu avec les couleurs vives du tapis et des œuvres, notre corps entier est plongé dans la tension 'art kitsch/art d'élite'. *Photoshop Gradient Demonstrations* traite de la notion d'accès via les problématiques d'inclusion et d'exclusion dans le champ social et culturel. Dans son livre *La Distinction*, P. Bourdieu

conçoit l'espace social comme un champ de forces où les différents agents sociaux occupent des classes et des positions relatives tout dépendant du volume de capital qu'ils possèdent (capital social, culturel, économique). Cet espace est fortement hiérarchisé et tous luttent constamment pour se distinguer. Pour être reconnu dans un champ, il faut s'y distinguer, mais s'y distinguer nous entraîne aussi en être écarté; il y a donc pour l'acteur social et culturel un ajustement constant à créer entre la distinction et la conformité. En ce qui concerne la notion de 'participation', j'ai fait référence aux théories de H. Jenkins, de M. de Certeau et de C. Bishop au sujet de la culture participative. *Photoshop Gradient Demonstrations* est une célébration des possibilités des productions culturelles des geeks, hackers, amateurs et fans.

Espace G2



Self Playing Nintendo 64 NBA Courtside 2 (2011) de Cory Arcangel
 Crédit: Avec la permission de DHC/ART Fondation pour l'art contemporain
 Photo: Richard-Max Tremblay



Self Playing Nintendo 64 NBA Courtside 2 (2011) de Cory Arcangel
 Crédit: Avec la permission de DHC/ART Fondation pour l'art contemporain
 Photo: Richard-Max Tremblay

La salle G2 donne à voir trois œuvres: *Self Playing Nintendo 64 NBA Courtside 2* (2011), *I Shot Andy Warhol* (2002) et *Clinton* (2011). L'œuvre *Self Playing Nintendo 64 NBA Courtside 2* occupera d'abord notre attention. Elle est constituée d'une console de jeu Nintendo 64 piratée par Arcangel et d'une projection grand format au mur où on peut voir l'avatar joueur de basketball Shaquille O'Neal qui fait des tirs au panier, mais rate constamment son coup. Sur le sol de l'espace d'exposition se trouvent la console de jeu, la manette, un projecteur, deux hauts-parleurs, un caisson *subwoofer* et une table de mixage.

D. Fiset était en charge de cette partie du *Scénario de visite*. De concert avec l'équipe, il a sélectionné les concepts de (ré) appropriation / hacking / *agency of the player* / *agency of the artist*. Entre autres, il discute du fait que la cartouche du jeu original Nintendo est ouverte par

l'artiste et que celui-ci modifie la puce pour que le jeu se mette à jouer par lui-même, en boucle, et pour que l'avatar Kobe Bryant soit remplacé par Shaquille O'Neal. Afin de modifier le jeu, il faut nécessairement briser la coquille de la cartouche pour avoir accès au système. Arcangel refuse d'interagir selon les paramètres établis par ceux qui ont développé le jeu original. L'artiste impose de nouveaux paramètres et se réapproprie la structure du jeu via le hacking.

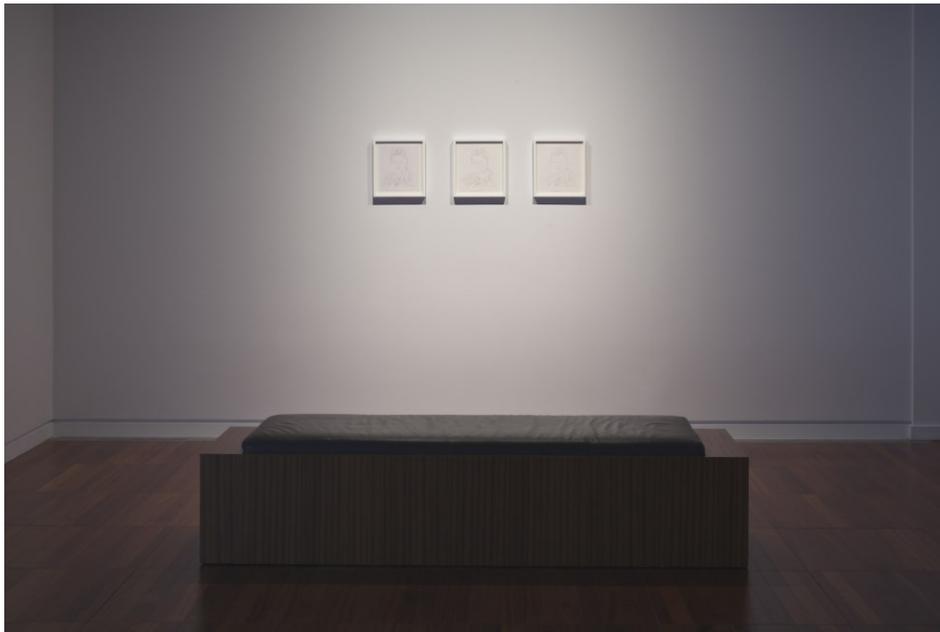


I shot Andy Warhol (2002) de Cory Arcangel
 Crédit: Avec la permission de DHC/ART Fondation pour l'art contemporain
 Photo: Richard-Max Tremblay

L'œuvre *I Shot Andy Warhol* (2002) consiste en une cartouche modifiée du jeu Nintendo *Hogan's Alley* de 1984. C'était un des premiers jeux vidéo à utiliser un fusil de lumière en tant qu'accessoire. Le joueur incarne un policier qui s'entraîne dans un stand de tir. Il tire sur des cibles en carton et il doit abattre les cibles de 'méchants' tout en prenant garde aux civils 'innocents'. Aussi, Hogan's Alley est un terrain géré par le FBI qui recrée un environnement urbain pour entraîner les nouvelles recrues. Le terme Hogan's Alley est aussi utilisé maintenant

de façon générale pour indiquer n'importe quel terrain de tir voué à l'entraînement. Le jeu piraté de Arcangel a transformé les personnages de méchants en Andy Warhol et les civils innocents sont devenus le pape, Flavor Flav et le colonel Sanders. *I shot Andy Warhol* fait aussi référence au film indépendant du même titre de 1996 qui porte sur la vie de Valérie Solanas, celle qui a tiré à bout portant Andy Warhol et le critique d'art et commissaire Mario Amaya le 3 juin 1968.

Dans le scénario de visite, D. Fiset formule quelques questions au sujet de *Self Playing Nintendo 64 NBA Courtside 2* (2011) et de *I Shot Andy Warhol* (2002). Entre autres, il questionne: « Talk about the relationship between virtual space and real space in both works: are they continuous from one another or do they « break » from each other? Is the relationship between the virtual space (video games, Internet) and the real space (of the museum and the referenced sites) in Arcangel's work one of continuity or of rupture? ».



Clinton (2011, 2012, 2013) de Cory Arcangel
 Crédit: Avec la permission de DHC/ART Fondation pour l'art contemporain
 Photo: Richard-Max Tremblay

Clinton est une série de trois portraits identiques (à quelques infimes détails près) de Clinton effectués au dessin avec un 'traceur à crayons' mécanique. Fiset a choisi les concepts suivants pour l'analyse des œuvres: mythe de l'auteur / aura / reproduction mécanique / *deskilling* – *reskilling*. Le traceur à crayons est une technologie d'impression obsolète qui a recours à des crayons réels. Les traceurs à crayons font des impressions en bougeant un crayon sur une surface de papier. Cette œuvre subvertit les critères habituels que nous utilisons pour identifier une œuvre d'art et aussi remet en question le mythe de l'artiste unique et de l'auteur: la main de l'artiste est simulée mécaniquement par le traceur à crayons, les matériaux sont énumérés de telle façon (crayon sur papier) sur le cartel que cela imite la présentation traditionnelle des dessins trouvés dans les collections muséales. Selon Fiset, cette œuvre dialogue également avec les théories de W. Benjamin au sujet de la perte de l'aura via la reproduction mécanique de l'art. L'aura pour Benjamin représente l'originalité et l'authenticité de l'œuvre d'art qui n'a pas encore été reproduite. Par exemple, une peinture possède une aura qu'une photographie n'a pas; la photographie est une image d'une image, alors que la peinture reste complètement originale.

Les trois portraits de Clinton d'Arcangel sont inspirés d'une image ayant circulé dans les médias de masse, à la manière des portraits de Marilyn Monroe effectués par Warhol. Aussi, les portraits sont faits en série et de façon mécanique avec le traceur à crayons. Warhol produisait en très grande quantité ses sérigraphies dans la FACTORY, ce qui mettait au défi les notions de savoir-faire, de labeur et d'originalité de l'artiste. Son portrait de Marilyn Monroe n'a pas été peint de sa main avec fort savoir-faire et technique, au lieu Warhol a trouvé une image célèbre de la star circulant dans les médias de masse et il l'a sérigraphiée sur une toile.

La sérigraphie est un processus mécanique qui constitue à transférer la photographie sur un écran et ensuite de presser l'encre à travers l'écran sur la toile.

Espace G3



The Bruce Springsteen Born to run Glockenspiel Addendum (2006),
partition et édition CD (2007) de Cory Arcangel
 Crédit: Avec la permission de DHC/ART Fondation pour l'art contemporain
 Photo: Richard-Max Tremblay

L'espace G3 présente les œuvres *The Bruce Springsteen Born to Run Glockenspiel Addendum* (2006), *AUDMCRS Underground Dance Music Collection of Recorded Sound* (2011-2012) et *Drei Klaviertücke op. 11* (2009). Pohanna Pyne Feinberg était en charge de cet étage pour le *Scénario de visite*. Les concepts de *authorship / original aura / remix / nostalgie* lui ont été utiles pour analyser *The Bruce Springsteen Born to Run Glockenspiel Addendum*. L'album original de Bruce Springsteen *Born to Run* contient trois chansons qui comportent du glockenspiel. Arcangel a ensuite piraté plusieurs autres chansons de *Born to Run* afin d'ajouter encore davantage de glockenspiel sur l'album. Il a aussi créé un disque vinyle qu'on peut faire jouer en même temps que l'album *Born to run* et qui ajoute du glockenspiel aux différentes

chansons. L'idée de l'artiste était en quelque sorte de corrompre le marché des archives publiques de *Born to run* en faisant circuler des versions des chansons de *Born to Run* avec davantage de glockenspiel, au point où il en résulte une confusion entre les pièces originales et les versions comportant un supplément de glockenspiel. *Born to run*, la chanson titre de l'album, était populaire durant la jeunesse d'Arcangel, c'était un hymne à l'amour, à la jeunesse et à la liberté.



Drei Klaviertücke op. 11 (2009) de Cory Arcangel

Crédit: Avec la permission de DHC/ART Fondation pour l'art contemporain
Photo: Richard-Max Tremblay

Afin d'analyser *Drei Klaviertücke op. 11*, Pyne Feinberg a choisi les concepts de *Remix culture* en tant que geste d'avant-garde / *cutting and pasting as technology DIY* / humour / *consuming as producing*. *Drei Klaviertücke op. 11* est une nouvelle itération de *Drei Klaviertücke op. 11* du compositeur de musique atonale Arnold Schoenberg. Celle-ci est créée en réalisant un montage complexe de 15 minutes 58 secondes de vidéos amateurs de chats jouant du piano, vidéos téléchargés à partir de You Tube. Op. 11 de Schoenberg est souvent considérée comme la 1ère pièce de musique atonale de l'histoire, où la musique rompt complètement avec

l'harmonie occidentale traditionnelle. Selon Pyne Feinberg, Arcangel a aussi été inspiré par la blague très répandue au sujet de la musique atonale qu'elle sonne comme un chat qui joue du piano. Arcangel se moque donc de la simplicité souvent associée à la musique atonale tout en révélant la complexité de sa stratégie de composition.



The AUDMCRS Underground Dance Music Collection of Recorded Sound (2011-2012) de Cory Arcangel
 Crédit: Avec la permission de DHC/ART Fondation pour l'art contemporain
 Photo: Richard-Max Tremblay

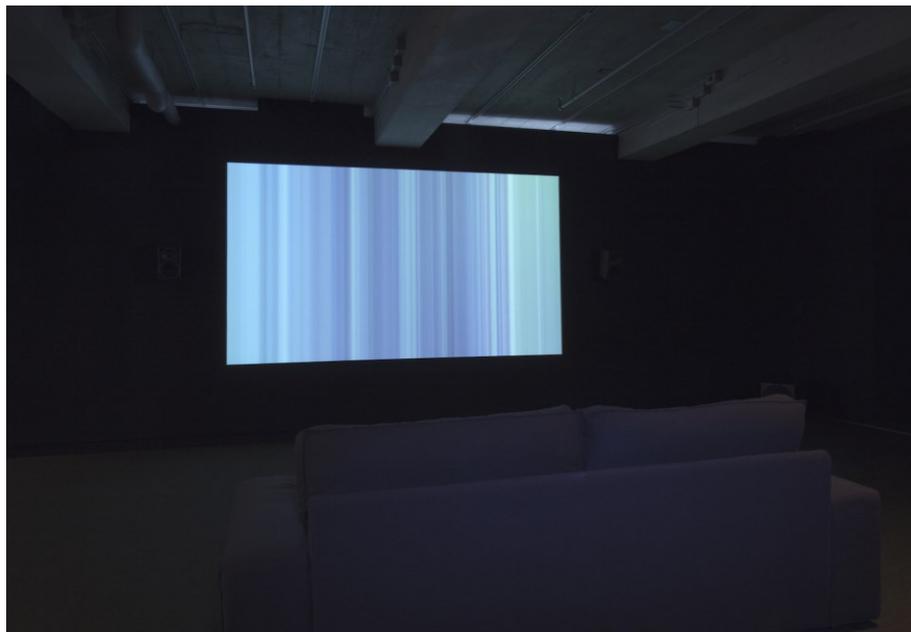
Afin d'analyser *The AUDMCRS Underground Dance Music Collection of Recorded Sound*, Pyne Feinberg a sélectionné, avec l'équipe, les concepts de nostalgie / DJ culture / *Trance* / *obsolescence and archival strategies*. *AUDMCRS Underground Dance Music Collection of Recorded Sound* (2011-2012) est une collection de 839 disques vinyles trance acquis par Arcangel d'un DJ à la retraite. Les vinyles ont été catalogués et archivés de façon professionnelle par Arcangel. Cette 'collection' est là pour être manipulée et écoutée – avec des gants – par les visiteurs et visiteuses. Elle peut aussi être écoutée sur le site internet de l'artiste. Au sujet de la nostalgie, Arcangel a dit :

It is said that the music we hear as teenagers is, and will always be, the most important music for the rest of our lives. For me, that music is techno, the cheap, voiceless machine age disco that became popular in the clubs of Chicago in the late 80s and from there quickly spread across the globe.

Pyne Feinberg nous permet aussi de comprendre ce qu'est le Trance. C'est une sorte de musique dance électronique qui s'est développée dans les années 90 en Allemagne. C'est plus mélodique et harmonieux que d'autres musiques dance. Le terme trance fait référence aux forts sentiments émotifs, à l'euphorie, aux élans intenses et emportés que les auditeurs ressentent lorsqu'il écoutent cette musique et dansent à son rythme.

Quant à la notion d'obsolescence et aux stratégies d'archivage, il est connu que les disques vinyles sont très résistants à la dégradation. Pyne Feinberg cite la recherche de 1959 de Pickett et Lemcoe au sujet des archives de la bibliothèque du Congrès. Ils affirment que la dégradation chimique d'un disque vinyle dans un environnement normal d'une bibliothèque ne devrait pas avoir lieu en moins d'un siècle. Ainsi, par son œuvre, Arcangel affirme que: « si ton disque dur d'ordinateur dure peut-être 5 ans, un disque vinyle de Joey Beltram de 1990, s'il est bien conservé et archivé, pourra durer 100 ans ».

Espace G4



Colors (2006) de Cory Arcangel
 Crédit: Avec la permission de DHC/ART Fondation pour l'art contemporain
 Photo: Richard-Max Tremblay

L'étage G4 présente, entre autres, l'œuvre *Colors* (2006). J'étais en charge d'analyser cette œuvre pour le *Scénario de visite*. De concert avec mes collègues, j'ai sélectionné les concepts suivants: pop culture / nostalgie / race / politique de la représentation / art abstrait / high - low / appropriation. L'œuvre *Colors* est une appropriation du film *Colors* de 1988 de Dennis Hopper – un film qui porte sur la violence des gangs de rue à LA – où Cory Arcangel utilise un logiciel qu'il a lui-même bricolé, *Colors PE* (sa version personnelle), afin de créer une abstraction à bandes verticales de couleurs avec le film *Colors* de Hopper. *Colors PE* est une application qui joue n'importe quel film quicktime en utilisant la technique *slit scan*: le film est projeté une ligne horizontale de pixels à la fois. Et chaque pixel est allongé en une ligne verticale qui va du haut jusqu'en bas de l'écran. La bande son reste intacte. Au deuxième visionnement, c'est la deuxième ligne de pixels qui est lue, et ainsi de suite. Pour passer au travers de toutes les lignes

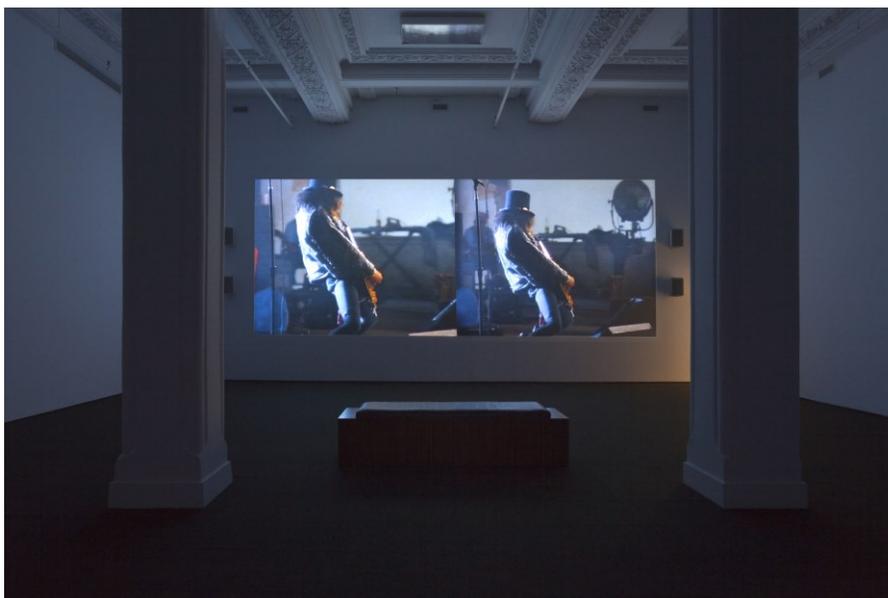
horizontales de pixels de l'image, le film de deux heures doit se répéter 404 fois, ce qui prend plus de 33 jours de visionnement.

Le film *Colors* constitue une certaine représentation des problématiques de race et d'identité dans la société américaine. D'une part, les policiers blancs, symboles stéréotypés de l'ordre, de la sécurité, de la raison (fins stratèges), du maintien du bon fonctionnement de la vie civile, de la loi. D'autre part, les gangsters noirs, hispaniques, évoluant dans un monde soumis au chaos, à la violence, à la déstructuration et aux instincts. S. Hall (1997) affirme:

(...) though binary oppositions – *white/black, day/night, masculine/feminine, British/alien* – have the great value of capturing the diversity of the world within their either/or extremes, they are also a rather crude and reductionist way of establishing meaning. (...) there is actually no pure 'black' and 'white', only varying shades of grey. (...) There is always a relation of power between the poles of a binary opposition (Derrida, 1974) (p. 235). (...) [The] racialized discourse is structured by a set of **binary oppositions**. There is the powerful opposition between 'civilization' (white) and 'savagery' (black) (p. 243).

La palette chromatique verticale qui pulse et bouge de gauche à droite vient insérer une série de variations chromatiques – qu'on peut identifier à la richesse de l'ambiguïté – dans un film au fonctionnement binaire: Blancs / Noirs, Civilisation / Sauvagerie. Aussi, cette palette de couleurs abstraites vient esthétiser un film à forte implication politique quant aux problématiques raciales et identitaires.

Espace G5



Sweet 16 (2006) de Cory Arcangel
Crédit: Avec la permission de DHC/ART Fondation pour l'art contemporain
Photo: Richard-Max Tremblay



Sweet 16 (2006) de Cory Arcangel
Crédit: Avec la permission de DHC/ART Fondation pour l'art contemporain
Photo: Richard-Max Tremblay

Emily Keenlyside était en charge de cette œuvre pour le *Scénario de visite*. Elle a choisi les concepts migratoires suivants pour son analyse: *remix culture* / nostalgie / hi-low culture. *Sweet 16* est une projection très large format de deux images vidéos justaposées qui donnent à voir et à entendre les 64 premières mesures de *Sweet Child O'Mine* de Guns N' Roses, et ce en boucle. Au début, les deux images et le son sont en parfaite synchronicité, puis graduellement ils se décalent, devenant de plus en plus désynchronisés, tant du point de vue de l'image que du son. Cela crée des effets et des modulations visuelles et sonores étonnantes et fascinantes.

Après 17 minutes de visionnement, l'image et le son retrouvent leur parfait synchronisme. Keenlyside cite Arcangel au sujet de *Sweet 16* comme étant une œuvre qui permet ceci: « as if Guns N' Roses edited in the style of 60s and 70s minimal composition ». Ces musiciens minimalistes de l'époque travaillaient avec la technique du *looping* et du *phasing*. Le déphasage se produisant lorsque deux pièces de musique identiques, jouées en synchronisme au départ, très graduellement se désynchronisent, créant des effets sonores vibrants et rythmiques.

4.2 L'écriture créative de fiction comme mode de théorisation de la visite de groupe dans *Power Points* de Cory Arcangel à DHC/ART – Éducation

4.2.1 Présentation du camp de photo d'été *Entre Quatre Yeux*

Les anecdotes écrites fictives qui suivent, et qui mettent en scène des visites de groupe animées par la figure de l'animatrice dans *Power Points*, sont toutes entières inspirées des visites que j'ai effectuées en compagnie de jeunes campeurs et campeuses du camp d'été de photo *Entre Quatre Yeux*. Depuis plusieurs années, DHC/ART – Éducation entretient une collaboration avec le camp photographique *Entre Quatre Yeux* où, durant tout l'été, des jeunes de 11 à 16 ans vont s'initier à la photographie dans une ambiance ludique, dynamique et rigoureuse. Chaque camp dure une semaine et ensuite une autre cohorte de jeunes arrive pour une nouvelle semaine d'activités. Durant la semaine du camp de photo, une visite à DHC/ART fait partie des activités régulières: les jeunes viennent faire une visite de l'exposition en cours et aussi effectuent un atelier de création. Ils viennent toujours accompagnés de leur animateur et l'équipe de DHC/ART – Éducation anime les activités. Il s'agit pour ces jeunes de s'ouvrir à l'art contemporain. Nous entretenons une collaboration étroite avec l'équipe de *Entre Quatre Yeux*: avant la saison d'été nous nous rencontrons pour adapter notre visite de groupe et notre atelier de création pour les besoins du camp. Le camp de photographie se situe dans les locaux de Photo Service, qui se situe à une très grande proximité de la Fondation DHC/ART, ce qui facilite grandement notre collaboration. Voici trois anecdotes de visite fictives inspirées de l'ensemble des visites que j'ai animées avec les jeunes photographes de *Entre Quatre Yeux*.

Anecdote 6

L'art d'Arcangel: entre *Color Field* et Photoshop



Série *Photoshop Gradient Demonstrations* (2011 à 2013) de Cory Arcangel
 Crédit: Avec la permission de DHC/ART Fondation pour l'art contemporain
 Photo: Richard-Max Tremblay

Concepts migratoires

Couleur / jeu / ambiguïté / saturation /

petite enfance

Marie-Hélène

Nous entrons dans le premier espace d'exposition. Prenez quelque temps pour vous déplacer à l'intérieur. Observez attentivement les œuvres d'art - où sont-elles? -, la relation entre votre corps en mouvement et l'espace, gardez le silence quelques instants.

Après quelques temps, l'animatrice invite les campeuses à s'asseoir sur le tapis.

Marie-Hélène

Quelles sont vos observations et impressions spontanées? Qu'aimeriez-vous partager avec le reste du groupe?

Annie

Ça ressemble à une salle de jeu pour des enfants. Le mauve et le moelleux du tapis, les couleurs vives, les lignes et les formes géométriques des images au mur. Le fait que le tapis nous attire à nous asseoir par terre aussi! Ça surprend dans un musée...

Marie-Hélène

Très juste comme observation, souvent il sera souligné dans les interprétations des œuvres d'Arcangel que celles-ci proposent un retour vers l'époque de l'adolescence: ses piratages de jeux vidéos, de vidéos clips et de disques pop de son adolescence par exemple. Toutefois, aussi, comme tu le remarques très justement, plusieurs de ses œuvres nous ramènent à un temps encore plus lointain: celui de la petite enfance et même celui de la période avant le langage, par la plongée du corps entier dans la couleur vive et éclatante.

Geneviève

On peut même imaginer que les œuvres accrochées au mur ont été faites par des enfants...

Annie

Oui mais...même si elles ont l'air de peintures, elles ont plutôt l'air d'avoir été faites avec l'ordinateur, à l'aspect des couleurs, électriques un peu...

Marie-Hélène

Ce que vous mentionnez là vient toucher à des questions fondamentales soulevées par les œuvres. À ce sujet, je vous lis le titre d'une des œuvres: *Photoshop CS: 84 by 66 inches, 300DPI, RGB, square pixels, default gradient « Blue, Red, Yellow », mousedown y=25150 x=0, mouseup y=50 x=19750*. Qu'est-ce que ça vous fait d'entendre le titre?

Madeleine

Ça veut dire que les images ont été fabriquées avec Photoshop!

Marie-Hélène

Oui, c'est ça! En plus, la formule du titre nous indique la marche à suivre pour recréer nous même la même image. Après, les images ont été agrandies et imprimées sur un papier photographique de grande qualité et encadrées dans des cadres aussi de qualité. Donc, quelles sont vos réflexions maintenant?

Madeleine

C'est facile d'utiliser Photoshop, en plus l'artiste nous donne la formule exacte pour faire ces images-là sur notre ordinateur à nous...Ça nous ramène à cette idée:« même un enfant pourrait fabriquer ces images-là »! Ou bien, « même un non-professionnel pourrait faire ça! ».

Marie-Hélène

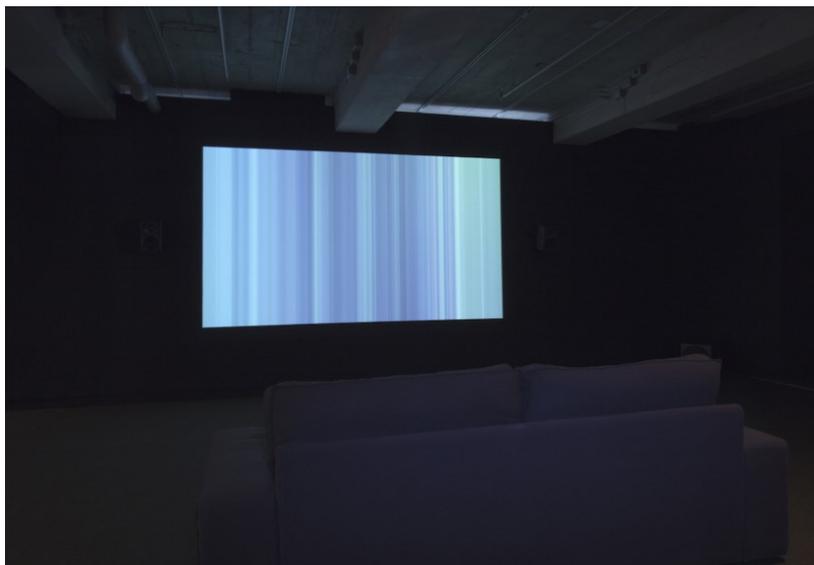
Oui, en même temps, il ne faut pas oublier que *Photoshop* n'est pas si accessible que ça pour plusieurs... Quant à ces images produites par *Photoshop*, je vous montre quelques reproductions de peinture d'abstraction géométrique des années 40, 50 et 60...

L'animatrice leur montre alors des reproductions de Barnett Newman: Who's Afraid of Red, Yellow and Blue II, Mark Rothko: Blue, Orange, Red.

Elle leur parle ensuite de la période du Color Field en peinture et de l'expressionisme abstrait. De la façon dont l'utilisation de Photoshop par Arcangel vient créer une tension entre l'art d'élite de la peinture Color Field et l'art populaire des créations photoshop. Mais aussi Arcangel nous force à réfléchir à l'expression : « mon enfant pourrait faire ça ». Cette affirmation qui pointe vers l'apparente simplicité des peintures d'abstraction géométrique de Newman et Rothko et qui pointe aussi à l'apparente accessibilité du logiciel photoshop.

Anecdote 7

Le film *Colors*: la saturation de couleurs



Colors (2006) de Cory Arcangel

Crédit: Avec la permission de DHC/ART Fondation pour l'art contemporain

Photo: Richard-Max Tremblay

Concepts migratoires : saturation / couleurs
/ ambiguïté

Après avoir parcouru les étages G2 et G3, l'animatrice a ensuite mené le groupe à l'étage G4 où se trouve, entre autres, l'œuvre Colors (2006). Comme toujours, elle leur a laissé un peu de temps en silence pour regarder l'œuvre et maintenant elle amorce la discussion.

Marie-Hélène

Si on repense à nos discussions qui ont eu lieu à l'étage G1 au sujet des *Photoshop Gradient Demonstrations*, le thème de la couleur est intéressant à explorer aussi dans cette œuvre-ci. *Colors* fait référence au film policier du même nom réalisé en 1988 par Dennis Hopper, un film ayant pour thèmes la vie des gangs de Los Angeles, les relations raciales et le rapport entre les forces de l'ordre et celles des hors-la-loi. Arcangel a transformé le film en utilisant sa version personnelle du logiciel Colors PE. Ce logiciel joue le film une ligne horizontale de pixels à la fois, chaque pixel allongé en une ligne verticale jusqu'en bas de

l'image. Ça donne une abstraction à bandes verticales, constamment en mouvement, qui pulse et fait miroiter une large palette de couleurs.

Simone

On dirait que cette palette de couleurs qui bouge tout le temps nous fait entrer dans une sorte de transe, on est hypnotisés. On ne voit plus les images du film, on ne voit que les traces de ses couleurs. Rester trop longtemps, cela devient trop intense...

4.2.4 La couleur: pulvérisation de l'unicité pour la multiplicité des significations

Le concept de couleur est un concept migratoire majeur en art contemporain (D. Batchelor, 2008). Certains critiques associent l'œuvre d'Arcangel, *Colors*, à la période moderniste en peinture, moment de l'abstraction géométrique et du *Color Field*. Par exemple, le Tate affirme: « *Colors* disrupts the cinematic image and the conventional logic of its narrative flow. It is a clever nod to colour field painting and also to the earliest experiments in abstract filmic animation by artists such as Oskar Fischinger, Walther Ruttmann and Viking Eggeling ». (<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/display/cory-arcangel>).

Pour sa part, Batchelor (2008) affirme que l'un des objectifs de son anthologie sur le concept de la couleur en art contemporain est de libérer le discours sur la couleur de son association conventionnelle avec le modernisme et le formalisme de la peinture abstraite des années 50 et 60 (p. 16). Ainsi, Batchelor revendique 'the boundlessness of color'. Il affirme que la couleur appartient à la fois aux arts et aux sciences, à la fois à la culture d'élite et à la culture populaire,

à la fois à la théorie et au *storytelling*. On peut retrouver dans les arts des récits passionnés au sujet de la couleur tout autant en littérature que dans le champ de la peinture, de la sculpture ou du cinéma. La couleur est profondément fluide: elle se déverse sur les sujets et s'infiltré entre les disciplines (p. 15). Ainsi, la couleur dans l'œuvre *Colors* peut se penser en dehors des références appartenant à l'Histoire de l'art officielle, en dehors de la référence au *Color Field*. D'ailleurs, dans *A Child's View of Colour*, W. Benjamin affirme que '*The rainbow is a pure childlike image*'. Il continue:

Children like the way colours shimmer in subtle, shifting nuances (as in soap bubbles), or else make definite and explicit changes in intensity, as in oleographs, paintings, and the pictures produced by decals and magic lanterns. For them colour is fluid, the medium of all changes (...). Their eyes are not concerned with three-dimensionality; this they perceive through their sense of touch (In Batchelor, 2008, p. 63).

Concevoir la couleur selon cette perspective nous fait prendre conscience de son caractère interdisciplinaire, de sa nature polymorphe et polysémique et de sa riche fluidité. Aussi, cela nous éveille à la façon dont elle transgresse les frontières conventionnelles pour créer des espaces immersifs d'ambiguïté.

Les jeux de couleurs nous font sortir de la représentation et nous plongent dans l'ambiguïté de la non-représentation. J. Kristeva (2008 [1972]) propose que la couleur pulvérise et multiplie la Signification Unique est une pluralité de significations. La couleur fait voler en éclats l'unité. Pour *Colors*, la représentation du film, où sont mises en scène des identités fixes et stéréotypées, se voit ainsi plongée dans le flux ambigu coloré de la non-représentation. C'est à travers la couleur que le sujet peut échapper à son aliénation à l'intérieur d'un code (de

représentation, idéologique, symbolique, etc.), qu'en tant que sujet conscient il accepte (p. 160). Kristeva ajoute que c'est via la couleur que la peinture occidentale a commencé à se libérer des contraintes de la narration et de la norme de la perspective (avec Giotto) et aussi de la représentation elle-même (avec Cézanne, Matisse, Rothko, Mondrian). Matisse affirme que c'est via la couleur que les révolutions dans les arts plastiques ont eu lieu:

When the means of expression have become so refined, so attenuated that their power of expression wears thin, it is necessary to return to *the essential principles which made human language*. They are, after all, the principles which 'go back to the source', which relive, which give us life. Pictures which have become refinements, subtle gradations, dissolutions without energy, call for beautiful blues, reds, yellows – matters to stir the *sensual depths in men* (In Batchelor, 2008, p. 161).

4.2.5 La couleur: lieu où résonne la puissance du rythme deleuzien

Selon Kristeva, la couleur ne supprime pas la lumière mais la segmente en brisant son unité indifférenciée dans la multiplicité spectrale. Elle provoque des entrechoquements de surfaces de différentes intensités. Cet appel de Kristeva à ce que l'on reconnecte avec l'expérience profonde de la couleur me rappelle l'invitation de Deleuze (2002 [1981]) à ce qu'on identifie et que l'on suive ce qu'il nomme 'l'unité rythmique des sens', quand il discute du corps hystérique et du corps sans organes. Il veut dépasser l'hypothèse phénoménologique qui invoque seulement le 'corps vécu'. Il affirme :

Mais le corps vécu est encore peu de chose par rapport à une Puissance plus profonde et presque invivable. L'unité du rythme, en effet, nous ne pouvons la chercher que là où le rythme lui-même plonge dans le chaos, dans la nuit, et où les différences de niveau sont perpétuellement brassées avec violence (p. 47).

Simone

Avec le temps, cela devient trop intense comme expérience.

Marie-Hélène

Cette palette chromatique à bandes verticales qui pulse constamment vient insérer une série de variations de couleurs qu'on peut identifier à la richesse de l'ambiguïté dans un film au fonctionnement binaire: Blancs/Noirs, Héros/Méchants, Ordre/Chaos. Mais en effet, être immergé dans cet espace de couleurs vibratoires et d'ambiguïté grise, enivre, sature.

Deleuze appuie cette notion qu'une plongée dans la couleur enivre, elle peut même nous assaillir avec une telle force qu'on en devient complètement saturée, à la limite de ce que le corps peut supporter comme sensation. Il affirme: « Aussi la sensation, quand elle atteint le corps à travers l'organisme, prend-elle une allure excessive et spasmodique, elle rompt les bornes de l'activité organique. En pleine chair, elle est directement portée sur l'onde nerveuse ou l'émotion vitale (p. 48) ». Il ajoute que « la peinture se propose directement de dégager les présences sous la représentation, par-delà la représentation. Le système des couleurs lui-même est un système d'action directe sur le système nerveux (p. 53) ».

Anecdote 8

Le potentiel du corps en échec



Self Playing Nintendo 64 NBA Courtside 2 (2011) de Cory Arcangel
 Crédit: Avec la permission de DHC/ART Fondation pour l'art contemporain
 Jeunes photographes du camp *Entre Quatre Yeux* photographiant l'œuvre
 Photo: Marie-Hélène Lemaire

Concepts migratoires:

Performance du visiteur / Corps / échec /
 potentiel

Marie-Hélène

Self Playing Nintendo 64 NBA Courtside 2 est une installation, elle comprend la projection grand format au mur, mais aussi tout l'appareillage sur le sol: la console de jeu, la manette, un projecteur, deux hauts-parleurs, un caisson *subwoofer* et une table de mixage. Je vous laisse un peu de temps pour vous déplacer en silence dans l'œuvre et ensuite on pourra discuter de votre expérience.

L'animatrice prend soin de préciser qu'il n'est pas permis de toucher à la manette du jeu qui est au sol. Les jeunes bougent dans l'espace et examinent les œuvres de tous côtés. Certains remarquent que leur ombre s'imprime dans l'image projetée et sortent rapidement du champ du projecteur, d'autres s'amusent avec le fusil de I shot Andy Warhol. L'animatrice invite tout le monde à s'asseoir devant Self Playing Nintendo 64 NBA Courtside 2 et demande aux campeurs de partager leurs impressions et observations spontanées.

Simone

On a envie d'aller jouer au jeu, de s'asseoir par terre et de prendre la manette. Mais on ne peut pas, alors c'est frustrant, on est mis à l'écart, parce qu'on ne peut pas jouer et on s'assoit sur le banc sur le côté.

Philippe

Ça ressemble à un vieux jeu Nintendo...mais c'est pas un vrai jeu parce que l'artiste l'a modifié pour qu'il joue tout seul... et tout le nécessaire du jeu placé sur le sol ça me fait penser à un sous-sol où on peut jouer des heures assis par terre à un même jeu vidéo.

Marie-Hélène

Dans vos commentaires, il y a l'idée d'échec, de frustration, de mise à l'écart, de nostalgie, d'indétermination aussi: c'est un jeu Nintendo et ce n'est pas un jeu...

L'œuvre *Self Playing Nintendo 64 NBA Courtside 2* est constituée d'une console de jeu piratée par l'artiste. Elle nous donne à voir une projection en boucle grand format où l'avatar joueur de basketball, Shaquille O'Neal, rate constamment ses paniers. Cette idée de frustration peut aussi se repenser en terme 'd'échec' ou de 'ratage'. Ici la notion d'échec se retrouve à la fois dans le processus de création, via la pratique du *hacking* - hacker c'est un processus d'essais et d'erreurs -, et aussi au sein de l'œuvre même, ayant l'échec pour thème. L'échec se situe aussi dans l'expérience du visiteur: il consiste à ne pas pouvoir jouer de manière conventionnelle au jeu vidéo. Qu'est-ce que ça nous fait alors?

Maxime

On n'a pas le choix d'être mis à distance, et comme ça, ça nous oblige à examiner le jeu vidéo autrement. Il y a quelque chose de très répétitif à ce genre de jeu, et même si on pouvait jouer et faire des paniers, ce serait aussi super répétitif...on réalise que ces jeux là sont obsédants, on est comme des robots quand on joue des heures à ça...

Marie-Hélène

Bonnes observations... et de pouvoir prendre une distance pour réfléchir à ces jeux, ça nous permet de prendre conscience aussi de la présence de notre corps dans l'espace de la Galerie et de nos corps en lien avec l'œuvre. Arcangel nous invite à adopter une autre forme d'interaction avec l'image en mouvement projetée. Étrangement, la notion d'échec permet de repenser nos habitudes conventionnelles d'interaction avec un jeu vidéo. Devant l'interdit de toucher à la manette, le visiteur doit se demander: « comment alors participer ? ».

Simone

C'est sûr que ce qui est différent d'un jeu vidéo à la maison, c'est le son très élevé du dribblage du ballon et du choc à l'anneau du panier quand le ballon frappe dessus. On parlait de saturation de couleurs tout à l'heure, mais là c'est la saturation du son. C'est fort! Et aussi, vu que les haut-parleurs sont sur le sol, le son fait vibrer tout le plancher et fait vibrer notre corps aussi. Ça réveille et agresse notre corps.

Marie-Hélène

C'est très pertinent! En effet, le son du dribblage et des lancers du ballon est si fort qu'il fait vibrer tout l'espace, le corps entier du visiteur résonne alors... Est-ce que c'est une expérience à laquelle on s'attend dans une Galerie d'art, dans un musée?

Simone

Pas vraiment je trouve... dans un musée normalement c'est calme et silencieux...aussi on ne voit pas des jeux vidéos dans des musées... c'est trop...commun?...populaire?

Marie-Hélène

Donc, il y a une sorte d'échec additionnel ici: l'échec de la posture silencieuse, passive et contemplative du spectateur de musée. Notre corps se réveille comme tu dis, il peut même devenir sportif. La grande échelle de l'image projetée brouille la frontière entre espace virtuel et espace réel, le terrain de basketball s'immisce et se déverse dans la galerie. Le projecteur est placé de façon telle que nos ombres pénètrent l'aréna virtuelle: elles dansent dans les gradins, essaient d'attraper le ballon.

Simone

Un autre échec! On ne peut pas regarder l'image projetée comme on le fait d'habitude...assis et caché dans le noir...et tout à coup on peut faire autre chose: s'amuser avec nos ombres!

4.2.7 *Self Playing Nintendo 64 NBA Courtside 2: un espace performatif dans la Galerie d'art*

En déroutant nos habitudes d'interaction avec un jeu vidéo, en brouillant les frontières entre espace réel et espace virtuel, entre corps réels et ombres de corps projetées, Arcangel nous contraint à complexifier notre façon de concevoir la notion de participation, à la fois celle du joueur de jeux vidéos et celle de la visiteuse de musée. Tel que déjà mentionné au chapitre 1, Garoian propose une perspective performative du musée. Il affirme qu'à la manière des stratégies performatives de l'Église, celles du musée sanctifient les artefacts culturels via une panoplie de conditions environnementales qui entraînent des réponses incorporées de la part des visiteurs. Le système technologique du musée qui maintient la température et l'humidité à un certain degré pour protéger les œuvres produit une atmosphère sublime pour les corps. Le degré d'éclairage tamisé pour protéger les artefacts d'illuminations qui pourraient les endommager soumet le visiteur à un état de méditation (p. 247).

Arcangel, via le travail du son, la grande échelle de la projection, le travail de la couleur, les stratégies de saturation, vient déranger cette posture contemplative de la visiteuse de musée et vient ainsi complexifier la notion de participation de la visiteuse de musée, pour toutes les raisons discutées ci-haut. Garoian croit en la capacité du visiteur de performer sa subjectivité pour résister aux narrations dominantes de l'Histoire de l'art. Ici, Arcangel vient appuyer ces dires de Garoian en provoquant les corps des visiteuses à performer de manière alternative, à devenir sportif, à se mouvoir différemment dans l'espace d'exposition et dans l'espace de l'installation *Self Playing Nintendo 64 NBA Courtside 2*.

4.2.8 *Self Playing Nintendo 64 NBA Courtside 2*: une appropriation féministe du corps plié du joueur de jeux vidéo

Par son œuvre, Arcangel fait à la fois référence à la posture conventionnelle assise, courbée, pliée, crampée, du joueur de jeu vidéo tout en la subvertissant; la figure du hacker qui est pliée parmi le matériel au sol, la figure de Shaq qui se plie et se déplie, la figure de la visiteuse dont l'ombre se plie dans la figure projetée de Shaq. Selon M. White (2006), qui théorise le rapport du corps aux écrans et à l'Internet, les spectateurs d'écrans sont souvent conceptualisés comme étant unifiés, *empowered*, en contrôle. Toutefois, elle souligne qu'on trouve aussi des comptes rendus de: « cramped and bent bodies, bloated forms, errant flesh, static positions, and aches and pains that occur because of the computer, keyboard, and screen » (p. 177). Certaines de ces images et de ces récits nous offrent une vision négative du spectateur moyen de l'ordinateur, de l'Internet et des jeux vidéo, qui est souvent mise en comparaison avec la position générative du programmeur possédant un grand savoir-faire et faisant preuve de discipline. Ce corps recourbé et plié, étant donné les mauvaises postures, les positions assises inconfortables, et les

tâches répétitives de déplacement de souris et de tape du clavier, est douloureux et il est difficile de lui assigner une signification.

De l'avis de White, les théoriciens et théoriciennes Bordo, Deleuze, Irigaray, Grosz et Theweleit nous offrent la possibilité de concevoir ce 'corps plié' de façon alternative et critique. Entre autres, les théories de Deleuze au sujet 'du pli' ouvrent vers les possibilités critiques du devenir-autre. Selon Grosz, la notion de devenir-autre permet de sortir de la perspective conventionnelle qui conçoit l'être comme étant uniforme et unifié pour ouvrir vers une position du sujet qui permet l'émergence de virtualités latentes, qui subvertissent la forme solide, centrée et stable. Selon Grosz et Deleuze, le corps-sujet est fluide et polyforme (p. 177).

Dans *Self Playing Nintendo 64 NBA Courtside 2*, le corps plié est celui de la figure du hacker, figure incarnée par Cory Arcangel, qui hante l'espace d'exposition. Ce corps plié est aussi celui de l'avatar Shaquille O'Neal, plié et déplié à répétition, et sans fin, pour lancer au panier puis le rater, et il est aussi celui de la visiteuse dans la Galerie. Ce phénomène de tâches répétitives dont il est question quand on parle du joueur de jeux vidéo, on le retrouve donc aussi chez l'avatar. Le pli se retrouve aussi dans la façon qu'ont les ombres des visiteuses de se fondre et de se plier dans le corps de l'avatar, lui conférant une possibilité de mouvement autre via ce pli-rencontre: l'ombre peut se plier dans la forme de l'avatar pour ensuite migrer vers les gradins, explorer tout l'espace du terrain, prendre la place d'un autre joueur. Aussi, de par le très grand format de la projection, et de par la position du projecteur qui entraîne l'ombre du corps de la visiteuse à entrer dans le terrain virtuel, il y a brouillage entre l'espace réel de la Galerie et l'espace virtuel du terrain de basketball. Il y a aussi un brouillage entre le corps réel matériel de

la visiteuse et l'ombre immatérielle de celle-ci. Tout cela nous place au cœur de ces virtualités latentes dont fait état Grosz en lien avec les théories du devenir-autre.

Aussi, cette rencontre-pli du corps de l'avatar et du corps de la visiteuse crée un double; un double virtuel puisque l'ombre de la visiteuse va dédoubler l'avatar. Mais, aussi, le double se crée alors que le corps de la visiteuse s'approche, se penche et explore la zone où se trouve, par terre, la manette, les caisses de sons, la console de jeu modifiée par le hacker-Arcangel, dont la présence/absence nous hante et se fait sentir parmi ce matériel exposé. Deleuze affirme, concernant le double, qu'il n'est pas une copie du même, ou quelque chose de complètement différent. Ce n'est pas un dédoublement de l'Un, mais bien un dédoublement de l'Autre; ce n'est pas une reproduction du Même, mais une répétition du Différent. Ainsi, pour Deleuze, cet état d'entre-deux du pli et du double, qu'il préconise, indique qu'il existe des problèmes avec la logique binaire et aussi avec cette idée que l'Être est stable et unifié (In White, 2006, p. 179).

Le travail de hacking de Arcangel retire le contrôle au joueur de jeux vidéos, car il ne peut pas prendre possession de l'avatar de manière conventionnelle pour faire des paniers, et aussi parce que son corps est contraint à devenir une caisse de résonance pour le dribblage d'un ballon qu'il ne maîtrise pas. Aussi, son corps se démultiplie malgré son vouloir par un positionnement alternatif du projecteur: l'ombre de son corps caresse la surface du corps de l'avatar Shaquille O'Neal. Selon White (2006), le corps masculin est construit par la culture patriarcale comme étant contenu, ferme, aux frontières bien établies. La perte de contrôle du corps, la fluidité de l'ombre qui caresse la surface de l'image pour se plier dans la forme de l'avatar, le corps qui passivement doit subir la résonance du ballon dans tout son corps, tout cela est associé avec le

féminin. Pour sa part, Irigaray se réapproprie ces conceptions culturelles qui situent la femme en proximité avec le corps, et en contact avec la chair, pour proposer une forme positive de corporéité féminine qui se plie constamment – *which constantly folds* (p. 192). Pour White: « Deleuze's emphasis on « what resists assimilation, what remains foreign even with a presumed identity » and other theories of the fold are useful in articulating fragmented and resistant spectatorial engagements and a feminist politics that thinks through the folded body to other positions » (p. 179).

4.2.9 La théorie de l'anecdote: vers la constitution du corps-sujet

Il m'apparaît clair maintenant que c'est via l'écriture des trois anecdotes fictives et créatives ci-haut, inspirées de mes visites de groupe dans *Power Points* avec les jeunes du camp de jour *Entre Quatre Yeux*, et aussi via l'écriture de textes analytiques théorisant ces anecdotes, que je peux cristalliser ma position de corps-sujet dans la communauté d'éducateurs de DHC/ART. Dans son analyse de la théorie de l'anecdote de Gallop, N. Loveless (2011) affirme que cette théorie en tant que pratique n'est pas un appel à l'ouverture personnelle (*overtly personal*) en opposition à la théorie abstraite et impersonnelle (*impersonally abstract*). Plutôt, c'est un appel à l'élaboration d'un amalgame complexe de ce que Gallop appelle *theory in the flesh of practice*. Loveless précise au sujet de cette théorie de Gallop:

[it is] an embedded and responsive movement between the seemingly particular and the seductively generalizeable, a *working-through* of a series of life events that are intimately entwined with a theory-making practice in which neither has priority or can be disentangled from the other. In this way, making claims for the *scene* of transmission, Gallop insists on a reflexive engagement with not only the *incident* but the *occasion* of theorizing (p. 27).

Gallop insiste alors sur l'importance d'un engagement réflexif avec, non seulement *l'incident* mais *l'occasion* de théoriser. Pour moi, la série de mes anecdotes fictives 6, 7 et 8 constitue cette série de cet 'apparemment particulier' (*seemingly particular*), ces moments-*incidents* connectés entre eux et connectés à la réalité de mes engagements envers la visite de groupe dans l'exposition d'art. Et cet appel de Gallop à théoriser ces anecdotes fictives écrites, j'y réponds de plus en plus systématiquement, pour cristalliser et pour façonner mon corps-sujet toujours davantage, pour développer cet engagement réflexif non seulement avec *l'incident* mais avec *l'occasion* de théoriser. Car, sans théorisation par le travail de l'écriture analytique, *l'incident* se répète sans cesse.

Et ces courts textes de fiction, qui me connectent à *l'incident*, ils me fournissent cet objet-cristal médiateur si nécessaire aux yeux de Bal. Tel que déjà discuté, Bal considère l'œuvre d'art comme un objet théorique qui appelle un engagement physique de proximité, engagement qui nous apprend à penser, à parler et à écrire au sujet de l'art. Ensuite, elle considère les concepts migratoires comme constituant un 3^e terme médiateur pour prendre une distance analytique de l'œuvre et éviter une proximité trop grande qui se situerait uniquement dans la matérialité, la corporéité et le non-signifiant. Donc, pour Bal, à la fois – et ce, en alternance constante – l'objet d'art/image-objet peut constituer ce 3^e terme entre les différentes visiteuses lors des conversations de la visite interactive, d'abord, et aussi, ensuite, les concepts migratoires utilisés pour analyser l'objet d'art constituent des 3^e termes, cette fois-ci entre les visiteuses et l'objet d'art.

À mon avis, le texte anecdotique fictif-cristal écrit par l'animatrice constitue aussi, en étape réflexive, un 3e terme médiateur entre l'animatrice et l'objet d'art, et aussi entre l'animatrice et les contributions orales des autres participantes à la visite interactive. C'est un cristal-événement, un cristal-incident, qui, tel que Gallop insiste, appelle à ce qu'on saisisse l'*occasion* pour qu'il soit analysé théoriquement. Cet objet-cristal-texte est celui que l'animatrice a le plus de risque de négliger, mais il faut qu'elle fasse cet effort de reconnaissance de la valeur de cet objet, car c'est en saisissant l'occasion de le théoriser qu'elle développera une subjectivité animée.

4.3 Un débat en *Cultural Studies*: pour ou contre la médiation?

4.3.1 La médiation: une conscience du passé? Un élan vers le nouveau?

Dans le champ des *Cultural Studies*, il existe un débat autour du concept de médiation. D'une part, J. Fornäs (2000) affirme le caractère central de la médiation en *Cultural Studies* et plaide pour le développement d'un modèle communicationnel pour la culture. Selon Fornäs, la culture c'est d'abord la *signification*. D'autre part, L. Grossberg (1998) veut se débarrasser de la notion de médiation et appelle au développement d'une théorie non-médiationnelle de la culture. Grossberg affirme qu'il y a trop de signification dans la culture, il cherche à éviter la textualité et la médiation en faveur d'un supposé accès direct à la réalité, à la matérialité et à l'expérience vécue. Grossberg défend le trope suivant: *skipping all the old stuff and reaching directly to the true, essential real*. Il hérite de ce trope du principe de 'réorientation radicale' de plusieurs penseurs, dont Deleuze (In Fornäs, 2000, p. 47).

Dans ma réflexion sur l'animation, les théories de Deleuze me sont fondamentales: ses concepts d'unité rythmique des sens, de lignes de fuite, d'espaces lisses et espaces striés m'aident à réfléchir à ce qui constitue la dimension profonde de l'animation, ce *toucher puissant et intime* qui connecte l'animatrice et les visiteuses au Réel et, par ce faire, les fait tendre vers ce devenir-autre. Deleuze (2002 [1981]) a réfléchi à cette sensation puissante alors qu'il théorisait son rapport aux peintures de Francis Bacon. Ce faisant, il cherche une certaine logique à cette forte sensation et il discute de cette unité rythmique des sens, qui ne peut être découverte qu'en dépassant l'organisation des organes du corps. Pour Deleuze, « Le corps sans organes s'oppose moins aux organes qu'à cette organisation des organes qu'on appelle organisme. C'est un corps intense, intensif » (p. 47). Il ajoute : « (...) le corps sans organes est chair et nerf; une onde le parcourt qui trace en lui des niveaux; la sensation est comme la rencontre de l'onde avec des Forces agissant sur les corps, « athlétisme affectif », cri-souffle; quand elle est ainsi rapportée au corps, la sensation cesse d'être représentative, elle devient réelle (...) » (p. 48). La ligne de fuite est pour moi cette ligne qui est connectée à ce corps intense, intensif, enracinée au Réel, elle propulse celui-ci vers l'avant. Selon Grosz, Deleuze est l'un des rares philosophes engagé à réfléchir *le nouveau*, à ouvrir la pensée vers le futur (2005, p. 93).

Selon Fornäs, il n'est pas possible pour Grossberg, inspiré de Deleuze, de se libérer 'de toutes les vieilles choses' et d'échapper complètement au passé, à l'Histoire. Toutefois, Fornäs ne nie pas complètement l'importance de penser le nouveau, mais plutôt il voit 'ce nouveau' comme toujours imprégné du passé. Pour lui, le passé est toujours engagé dans le présent et il invoque à ce sujet les théories de W. Benjamin au sujet de l'Histoire, où ce dernier fait référence à l'Histoire via sa figure de l'ange inspirée de l'ange du peintre Paul Klee: « (...) like Benjamin's

new angel looking backwards to the past while flying into the future and never standing still » (p. 47). En discutant de la notion d'image, Bal (2002) fait aussi référence à cette philosophie de l'histoire de l'art de Benjamin: « The past can be seized only as an image which flashes up at the instant when it can be recognized and is never to be seen again. For every image of the past that is not recognized by the present as one of its own concerns threatens to disappear irretrievably » (p. 62). Pour Bal, la philosophie est un discours du présent et, contrairement au discours historique, il engage la pensée passée dans le moment présent (p. 63). Selon Benjamin, le passé est toujours engagé dans le présent et prend la forme d'une image évanescence qui émerge, chatoie et risque de disparaître si elle n'est pas reconnue.

L'art d'Arcangel possède tout à fait cette conscience du passé engagé dans le présent. Pyne Feinberg a discuté de cette idée via sa réflexion sur le concept migratoire de nostalgie dans notre document pédagogique *Cory Arcangel: Mouvements* (2013). Elle souligne que plusieurs œuvres d'Arcangel provoquent un sentiment de nostalgie pour les visiteurs par les références culturelles américaines des années 1990 auxquelles elles renvoient. Ces chansons, jeux vidéo et films, autrefois populaires, sont transformés par l'artiste en réflexions conceptuelles via les procédés du piratage, du remix ou du déphasage. Pyne Feinberg affirme, concernant la nostalgie: « En voyageant dans nos souvenirs, nous faisons l'expérience du présent par un regard qui est à la fois éclairé et embrouillé par notre engagement avec le passé. Par la nostalgie, nous entrons dans un interstice de conscience localisé entre l'alors et le maintenant » (p. 3). Face à *Self playing Nintendo 64 NBA Courtside 2*, par exemple, la visiteuse a cette conscience du passé à toutes sortes d'égards: l'évocation du jeu Nintendo *Kobe Bryant in NBA Courtside*, sorti en 1998 sur Nintendo 64; la figure de Shaquille O'Neal, figure vedette passée

du basketball américain, maintenant à la retraite; l'ambiguïté/superposition entre l'espace domestique personnel du passé (sous-sol, enfance, adolescence) et l'espace réel de la Galerie dans l'ici/maintenant de l'expérience.

Toutefois, aussi, l'interaction de l'ombre des visiteuses avec l'image projetée situe les visiteuses dans le présent de l'expérience de l'œuvre. Aussi, la résonance intense du dribblé du ballon ressentie dans tout le corps, combinée à la forte matérialité des éléments du jeu placés sur le sol, crée une forte conscience du positionnement du corps dans l'espace réel de la Galerie dans le présent. Il y a donc une tension dans l'espace d'exposition entre Image passée/Image présente, expérience passée/expérience présente, réalité/piratage de cette réalité. À cet effet, Barthes discutait du *punctum* – cette sensation passé-présent qui m'aide à réfléchir à l'animation – et affirmait qu'il est de la nature de la Photographie de nous placer au cœur de cette conscience de l'alors et du présent :

(...) dans la photographie, je ne puis jamais nier que *la chose a été là*. Il y a double position conjointe: de réalité et de passé. (...) Ce que j'intentionnalise dans une photo (...) ce n'est ni l'Art, ni la Communication, c'est la Référence, qui est l'ordre fondateur de la Photographie. Le nom du noème de la Photographie sera donc: « *Ça-a-été* », ou encore: l'Intraitable (p. 120).

La photographie numérique et les possibles manipulations des images viennent dorénavant remettre en question cette conception de la Photographie en tant qu'Index, en tant que « médium du Réel ». En fait, plutôt, dorénavant l'image fixe ou en mouvement possède un statut hybride en tension constante entre 'document' et 'fiction', entre preuve objective d'un événement réel donné et manipulation/fabrication de cet événement. Arcangel, avec *Self*

Playing Nintendo 64 NBA Courtside 2, met la visiteuse en contact avec cette réalité passée où assise, manette à la main, elle entrait dans la peau de l'avatar Kobe Bryant pour marquer, sans cesse, des paniers. Mais Arcangel ensuite transforme, expérimente, pirate l'image: l'avatar devient Shaquille O'Neal, la possibilité d'enfiler paniers réussis avec paniers réussis est transformée en échec constant du lancer du panier, et l'impossibilité de toucher la manette nous frustre et nous déjoue. Nous sommes devant une fabrication, une duperie, mais aussi devant une fiction générative, qui puise dans la réalité du jeu passé, encore très vivant pour plusieurs, mais qui se l'approprie pour créer un *nouveau possible*.

4.3.2 La textualité versus les 3 E: Empirique, Expérientiel, Ethnographique

Dans l'essai de Fornäs (2000), A. McRobbie remet en question le 'textualisme' des *Cultural Studies* et prône l'importance de l'expérimentation et de l'expérience du corps. Elle considère que les *Cultural Studies* féministes ont perdu de vue l'expérience vécue et elle appelle ainsi à sauver les 3 E: l'empirique, l'ethnographique et l'expérientiel. Cette notion d'expérientiel nous ramène au corps potentiel de Agamben (1999), celui qui expérimente, qui est mis en échec et qui, ainsi, est constamment mis en contact avec son incapacité. Tel que déjà discuté, ce stade d'expérimentation et d'expérience du corps hors signification se retrouve dans l'œuvre *Self Playing Nintendo 64 NBA Courtside 2*: le caractère expérimental du processus de hacking, l'expérimentation du corps de la visiteuse qui se voit refuser l'interaction habituelle avec le jeu vidéo, l'expérimentation du corps de la visiteuse qui ne peut plus adopter la posture contemplative conventionnelle du visiteur de musée – expérimentations de mouvements

alternatifs où l'essai et l'erreur mènent vers une nouvelle occupation de l'espace par le corps. Toutes ces expérimentations et sensations du corps dans l'œuvre *Self Playing Nintendo 64 NBA Courtside 2* sont intimement liées à la non-sensation, à l'anesthésie: corps ne pouvant pas manipuler la manette, corps relégués aux bancs périphériques, corps ne pouvant jouer le jeu, corps ne pouvant pas échapper à la vibration du ballon. Dans le mouvement, entre sensation/anesthésie, il y a un mouvement alternatif qui s'installe, soudainement, des possibilités qui s'ouvrent à nous (Agamben, 1999, p.182).

Fornäs affirme que oui, nous pouvons parler de la réalité, mais uniquement en en parlant, c'est à dire en utilisant toute une série de médiations symboliques qui nous offrent le potentiel de créer des significations en pointant vers quelque chose qui est absent dans le temps et/ou dans l'espace. Il ajoute : « Intersubjective understandings and lived experience are constituted through expressive forms, and can only be reconstructed by means of detours through textual interpretations (p. 52) ». Le champ des *Cultural Studies* est hanté par ces tensions non résolues qui surgissent sans arrêt, sous différentes formes, et qui maintiennent certains dualismes. Celui qui oppose 'l'expérience' à la 'textualité' en est un fondamental, qui est coincé entre la 'présence immédiate' et 'l'expérience vécue' d'un côté et la 'distanciation textuelle' et les 'structures objectifiantes' de l'autre côté. Concernant cette dualité, selon Fornäs, le problème de réification des théories textuelles ne sera pas résolu en faisant appel au culte romantique de l'immédiateté (p. 54). Je suis tout à fait d'accord avec lui.

Les cristallisations écrites que constituent mes trois anecdotes représentent un engagement sensible textuel vers la signification, par la suite mes textes analytiques viennent m'engager plus à fond dans le processus de signification. Du même coup s'opère la cristallisation graduelle de mon identité d'animatrice dans le champ de l'art contemporain; il s'agit donc d'un engagement personnel et subjectif envers la signification selon ma perspective de la Série *Photoshop Gradient Demonstrations* (2011 à 2013), *Self Playing Nintendo 64 NBA Courtside 2* (2011) et *Colors* (2006).

Par exemple, en mai 2013, au début de la rédaction du *Scénario de visite*, avant l'ouverture de l'exposition *Power Points*, j'ai travaillé à élaborer la signification de la série *Photoshop Gradient Demonstrations*. J'y exposais alors les théories de Bourdieu autour des politiques d'exclusion et d'inclusion des acteurs sociaux dans le champ social et culturel et des positions relatives qu'ils occupent en fonction du volume de capital qu'ils possèdent. J'élaborais également au sujet de la culture participative en faisant référence aux théories de H. Jenkins et de M. de Certeau. Puis aussi je traitais de la technologie du DIY et du logiciel photoshop en lien avec le courant du *Color Field* en peinture américaine, courant représentant un fort capital culturel et associé à plusieurs peintres masculins. Il est assez remarquable, avec le recul, que toutes ces notions n'impliquent pas clairement la notion de corps, de corporéité, de mouvement et, aussi, ne représentent pas particulièrement une perspective féministe.

Par la suite, après avoir animé plusieurs visites interactives avec les campeurs et campeuses de *Entre Quatre Yeux* dans l'espace de *Photoshop Gradient Demonstrations*, j'ai écrit mon anecdote fictive et créative #6. C'est alors que le processus d'écriture créative et analytique –

doublé de mes animations orales spontanées et réflexives – m'a menée instinctivement vers ma perspective féministe phénoménologique. L'élaboration plus profonde du concept migratoire de la couleur, dans son caractère immersif, incorporé et interdisciplinaire, constitue un bel exemple de cela. Il y avait une sorte de confusion de ma perspective dans ma rédaction initiale du *Scénario de visite*, bien que j'ai effleuré la notion d'installation, en lien avec le corps du visiteur, mes références aux théories de Bourdieu, de Jenkins et des technologies DIY brouillaient la clarté de ma position, pour moi et les autres.

La même situation a cours pour l'œuvre *Self Playing Nintendo 64 NBA Courtside 2*. L'accumulation de mes animations de visites de groupe et mon processus d'écriture fictive et créative de mon anecdote #8 ont eu pour effet de m'entraîner spontanément à développer l'analyse d'une vision performative de l'institution d'art (C. Garoian, 2001), du corps en échec, du corps potentiel et du corps dans l'installation. Ce processus d'écriture analytique, élaboré de concert avec les théories féministes de White (2006), au sujet du corps des spectateurs de l'écran et de l'Internet, m'a permis de migrer vers d'autres concepts clé pour ma perspective. Non spécifiquement négociés avec mes collègues éducateurs, ces concepts étaient les suivantes: le corps recourbé et plié (*the folded body*) du spectateur d'écran d'Internet, la notion du pli (*the fold*) de Deleuze, en lien avec le corps unifié, *empowered*, en contrôle du spectateur d'écrans. Le dialogue avec les théories de White a aussi été initié par moi-même, puisque ses théories ne faisaient pas partie des références que DHC/ART – Éducation avait mises en commun lors de la recherche pour cette exposition.

Ainsi, j'ai réalisé combien il est important que je dialogue avec ma communauté de théoriciennes et artistes phénoménologues à l'extérieur de ma communauté de DHC/ART afin d'ensuite nourrir à nouveau ma communauté de DHC/ART avec ces idées alternatives, et ainsi affirmer et consolider ma perspective. Aussi, riche de mes explorations analytiques des possibles liens entre le concept d'animation et le concept de médiation, pour créer le concept d'animation réflexive – réalité qui se situe entre le corps et le texte, entre le non-signifiant et le signifiant –, je peux aussi contribuer aux réflexions académiques qui se situent de part et d'autre du camp de l'animation et de la médiation et voir comment on peut développer l'espace d'entre-deux de ces camps. Tel que déjà discuté, à cet effet, la théoricienne, sémioticienne, phénoménologue Bal sera une figure clé pour m'accompagner dans ce travail.

Une discussion au sujet de la médiation ne saurait être complète sans la perspective de A. Hennion (1993) sur la chose. Pour Hennion, la médiation nous permet d'échapper au jeu binaire de la socialisation ou de la naturalisation des objets; il s'agit plutôt alors de faire de l'oscillation naturalisation / socialisation notre thème. Et que se passe-t-il au sein de cette oscillation qui constitue la médiation? D'abord, la médiation, selon Hennion, c'est une 'prise en compte des choses' et l'amateur constitue une figure qui porte cette attention soutenue aux objets. Dans leur existence obstinée, dans leur matérialité, il les prend au sérieux. L'amateur, dit Hennion: « est aux prises avec les choses en train d'advenir et qui résistent ». La médiation, c'est un respect de 'l'objectivité' de l'objet, et cette objectivité signifie que l'objet est un tissu d'associations et de liens qui s'éprouvent et qui résistent plus ou moins. La médiation redéfinit l'objet comme un « nœud de relations » qui transforme les collectifs.

L'œuvre *Self Playing Nintendo 64 NBA Courtside 2* (2011) d'Arcangel est un bel exemple de cela. La figure du hacker qu'incarne Arcangel – une forme d'amateur qui se passionne pour les jeux vidéos des années 80 et 90, appartenant à la culture populaire, et qui, dans sa passion, pirate et transforme constamment ces jeux vidéos vintage – est constamment aux prises avec un objet qui s'obstine et qui le met à l'épreuve. Cet objet qui affirme sa matérialité dans l'espace d'exposition (caissons, manette, console, projecteur, cables, etc.), mais aussi entre les mains du hacker. Le hacker bidouille, expérimente, joue d'échecs et de tâtonnements avec les entrailles physiques du jeu, il le crée et le recrée constamment. Le jeu original *Nintendo 64 courtside 2 featuring Kobe Bryant* devient autre, l'avatar est transformé en Shaq, l'image sort du cadre du moniteur télé pour se projeter en très grand format sur le mur de l'exposition. Les permutations sont constantes aussi, car Arcangel transforme d'autres jeux vidéo Nintendo des années passées: *Various Self Playing Bowling Games* (2011), *I Shot Andy Warhol* (2002), etc. En ce qui concerne *Self Playing Nintendo 64 NBA Courtside 2* (2011), de par le grand format de l'image, et par la force du son de driblage, l'objet impose sa présence, sa force, son battement, il fait résonner tout l'espace. La figure de Shaq sur le terrain de basketball prend vie et aussi s'obstine dans son échec. Les amateurs nous aident à mieux comprendre cette « épreuve de l'objet » et insistent sur cette définition des choses comme étant: « ce qui résiste, ce qui dépasse, qui déborde, qui revient, ces objets qu'on fabrique et qui nous fabriquent en retour, qui ont leur capacité d'agir ».

L'animatrice en tant qu'amateure de *Self Playing Nintendo 64 NBA Courtside 2* et ses collègues éducateurs, en tant qu'amateurs eux aussi, jouent également ce jeu qui s'engage envers la présence concrète et performative des choses. Avec son groupe de campeurs de *Entre Quatre*

Yeux, l'animatrice encourage un rapport performatif et sensible toujours renouvelé à *Self Playing Nintendo 64 NBA Courtside 2*. Pour nourrir sa performance, elle se sert de la partition de concepts migratoires qu'est le *Scénario de visite*, elle réutilise et réinvente des questions clés à poser aux participants. Elle joue et rejoue avec l'œuvre, en discussion avec ses collègues éducateurs qui exercent le même 'sport', tout au long des 5 mois d'expositions, toujours en collaboration avec des participants de tous âges et de tous horizons. Pour tenter de conceptualiser ce processus, j'ai eu un entretien avec ma collègue éducatrice Véronique Lefebvre en 2006, au Parc Lafontaine, alors que toutes les deux nous étions éducatrices au Musée d'art contemporain de Montréal. Par la suite, j'ai rédigé un texte théorique mi-fictif de cet entretien. En voici un extrait:

4.3.2 Une fiction au Parc Lafontaine: deux animatrices dialoguent avec Antoine Hennion au sujet de la médiation

Entretien Parc Lafontaine
août 2006

Médiatrice

Anonyme 2

Oui, nous avons instinctivement saisi ça au cours de notre pratique au MAC. Lors de nos dernières visites, on ne voulait plus rien «présenter» ou «définir» en introduction – mettre les choses dans des cases (voici l'artiste, voici qui il est, voici ses prix, cette exposition est une première en Amérique du Nord, voici les thématiques dont nous traiterons, bla, bla, bla). Non, nous disions simplement: «nous allons vivre une expérience ensemble». Plongeons! Les propos énoncés avant de plonger dans l'exposition me semblaient de plus en plus inutiles... détachés... «désincarnés». Ces mots (cette réflexion) ne cherchaient qu'à s'ancrer (se frotter) aux œuvres, sauter dans l'arène de l'exposition! Je pense ici à une comparaison avec le théâtre. La

performance de deux acteurs peut se comparer à un jeu de balle: l'un énonce les mots d'une certaine manière, son corps, ses gestes parlent également et il lance ainsi sa «balle» à l'autre et l'autre reçoit et renvoie à son tour... toujours un peu différemment, de cette légère différence naît la vie, de cette présence entière et incarnée (et partagée) dans l'ici/maintenant naît la performance... il s'agit d'une certaine « énergie» aussi: la balle (les mots) doivent être lancés avec énergie, désir... On dit jouer au théâtre et non travailler.

Antoine Hennion

La variété des dispositions, le «style» à avoir, les codes de la partie (donc du social), mais tout autant l'adresse, les finesses du geste (du corps), la prise en compte du sol et des obstacles (donc de l'objet de la situation), c'est bien tout cela qui, joué, rejoué, ironiquement sur-joué fait tout l'attrait de la performance. (...) Comme l'amateur, le sportif est un autre professeur de pragmatisme, à la fois par le réseau hétérogène de compétences à mobiliser (le corps, le collectif, les dispositifs, le mental, la technique, etc.) et par l'évidence de ce qui fait l'attrait du sport: non pas que plus ces compétences sont accumulées plus le résultat est certain, mais l'inverse, que tout ce cadrage d'une activité sur un objectif précis permet d'en maximiser l'imprévisibilité. #32

Ainsi, l'animatrice performe ce rapport à l'œuvre et soutient les participantes à exercer ce rapport également, exercer cette activité qui nous rend plus sensibles à l'existence pleine des choses, plus sensibles aussi à notre rapport incorporé et subjectif à ces choses, à la situation de la rencontre dans l'ici/maintenant avec l'objet. Ainsi, tout comme pour le hacker/amateur Arcangel, pour l'animatrice et ses collègues éducateurs l'objet est toujours créé et re-créé à chaque événement/visite de groupe. Puis, en retour, cet objet crée et re-crée l'animatrice et les éducateurs. L'objet *advient* ou non – il résiste aussi. Pour l'animatrice, la visite est toujours l'occasion de tourner autour de l'objet, de passer et de repasser devant, derrière, de s'approcher,

de s'éloigner. *Self Playing Nintendo 64 NBA Courtside 2* illustre bien cela; notre ombre qui s'y imprime, qui grandit, qui rapetisse, qui se plie et se déplie, notre rapport à l'appareillage sur le sol, on marche dedans? On recule? On s'assoit à côté? On prend la manette? Par ces mouvements très variés qui l'impliquent, l'objet acquiert de plus en plus de matérialité, de texture et de densité. Il insiste: « avez-vous tout exploré de moi? » Et l'animatrice le sait bien: quelque chose se passe ou *ne se passe pas* lors de ce type de visite, en mouvement, improvisée, en collaboration et en dialogue.

Self Playing Nintendo 64 NBA Courtside 2 est 'socialisé' par l'activité d'interprétation de la visite de groupe. Selon la perspective de la médiation d'Hennion, on socialise l'objet lorsqu'on le réinsère dans ce tissu de relations, de corps, de dispositifs, d'histoires incorporées, de redéploiement du collectif, ces liens qui se nouent et se renouent (p. 6 et p. 11). L'objet socialisé est un tissu hétérogène d'humain, de matériel, de corporel, de collectif: caissons, projecteur, console de jeu, corps du hacker, corps des participantes aux visites, espace physique de la Galerie, espace de l'ici/maintenant de la visite, etc.

Ce qui fait la médiation aussi, selon Hennion, c'est sa dimension réflexive. Cette dimension réflexive sera l'objet principal du chapitre 5 de cette thèse. Il affirme:

Je me suis intéressé aux amateurs comme experts de cette épreuve conséquente avec les objets, comme personnages attachés à leurs objets de passion. Ce qui ne veut pas dire qu'ils s'illusionnent sur lui, mais qu'ils le prennent au sérieux, qu'ils font ce qu'il faut pour l'éprouver, à tous les sens du mot, et accumulent ainsi une expérience sans cesse remise en cause sur la façon dont ces objets déploient leurs effets (#20, 2009).

Avant d'aller au chapitre 5, je tiens à revenir sur ma question de recherche centrale, qui est la suivante: « comment la figure de l'animatrice muséale en art contemporain peut-elle transformer ses visites de groupe dans l'exposition d'art en expériences de mouvement et d'animation réflexive »? Si je réfléchis à nouveau à la nature des dialogues fictifs élaborés dans *Power Points*, il me semble que je réussis, pour la première fois, à réellement bien amalgamer la facette de l'animatrice praticienne à DHC/ART avec la facette de l'animatrice/médiatrice théoricienne phénoménologue et féministe, en réussissant à pousser mon geste plus à fond vers la réflexivité, vers l'analyse et la théorisation de la signification des œuvres.

Il y avait au chapitre 3 de Thomas Demand, la première indication de l'importance vitale de l'écriture en tant que mode privilégié pour l'animatrice littéraire que je suis de cristalliser sa forme, et ensuite de faire sens de cette forme, en tirer une signification, via l'écriture analytique. Avec ce chapitre de Cory Arcangel, je vais plus loin dans l'étape de l'écriture analytique et théorique, en saisissant l'occasion de *théoriser l'incident* (Gallop, 2002). Ce monde théorique est constitué des concepts migratoires phénoménologiques de 'couleur', via des échanges avec Deleuze et Kristeva, de 'corps plié' et de 'corps en échec', en dialogue avec Deleuze, Irigaray, Agamben, Grosz, White, et aussi du concept de 'médiatrice' en dialogue avec Förnas, Bal, Grossberg et Hennion. C'est peut-être ça la cristallisation de la figure; œuvrant efficacement dans sa pratique d'animatrice/médiatrice à DHC/ART, sachant comment mettre en œuvre ses réflexions théoriques adaptées à chaque groupe de participantes; sachant aussi *garder vivant* son espace théorique réflexif où elle échange en compagnie de diverses théoriciennes féministes phénoménologues.

Il y a dans ce chapitre, tout comme pour les chapitres 2 et 3, une grande importance accordée à l'image en mouvement et à son passé. Via *Photoshop Gradient Demonstrations* (2011 à 2013) et *Colors* (2006), l'image abstraite colorée est à l'honneur, ce qui nous plonge dans la non-représentation. Cette couleur, selon les dires de Kristeva, fait éclater la Signification unique, elle nous libère de la représentation, c'est l'espace de l'ambiguïté toujours changeante. À mon avis, cette ambiguïté et cette polysémie ont partie à lier avec notre conscience du passé de l'image; Barthes parle à cet effet de la nature Indicielle de la Photographie, connectée à *cette chose passée* qui était là devant la caméra. La couleur dans son caractère immersif nous ramène à l'époque pré-linguistique de notre existence, nous connecte à nos tous premiers instants de vie. *Self Playing Nintendo 64 NBA Courtside 2* est tout aussi un bon exemple de cette image dans le présent qui porte en elle une conscience du passé: le jeu Nintendo des années 90, dans sa matérialité, dans sa présence sonore, fait résonner sa présence passée dans les corps des visiteuses qui circulent dans l'ici/maintenant de l'espace de la Galerie.

Tel qu'analysé en chapitre 2, *l'Homme souci* de Blass constitue une forme pulsante et radiante qui se cristallise via les pliures du corps deleuzien. C'est sa nature de corps plié cristallisé qui en fait une forme féministe qui peut mener vers le pouvoir d'agir. Dans l'installation, *Self Playing Nintendo 64 NBA Courtside 2*, le corps plié deleuzien est aussi présent, et partout, il se pose donc en écho à *l'Homme souci*. Le corps plié est présent dans la figure du hacker, chez les visiteuses et l'animatrice, chez l'avatar Shaquille O'Neal. Irigaray propose pour les femmes de se réapproprier cette conception culturelle négative qui les associe à la proximité du corps, qui les dévalue et les exclue du champ de la philosophie, pour proposer une forme positive de la

corporéité – *un corps qui se plie constamment* – (Deleuze) (Irigaray In White, 2006, p. 179, 192) vers un nouveau possible.

Concernant le concept controversé de médiation, Fornäs et Grossberg semblent à prime abord situer la médiation et la non médiation en oppositions dualistes: signification / sensation, textualité / corporéité, dématérialité / matérialité. Toutefois, c'est un débat stratégique, un geste effectué dans le milieu académique. Grossberg, trouvant qu'il y a trop de signification et trop de textualité dans notre culture contemporaine et dans les *Cultural Studies*, prône: *skipping all the old stuff and reaching to the true essential real*. Cette propulsion vers l'avant et le futur, Deleuze la propose tout comme Grossberg, les figurations féministes le font aussi avec leur création de l'image utopique alternative (Kember, 1998). Grosz aussi encourage cette pensée propulsée vers le futur, ancrée dans un corps en mouvement. Fornäs de son côté, tout comme Bal, affirme qu'on ne peut pas se libérer de notre passé, ils invoquent tous les deux les idées de Benjamin à cet effet.

En fait, je ne crois pas du tout que les positions de Grossberg et de Fornäs soient incompatibles et via mon concept d'animation réflexive je tente de brouiller les dualismes. L'animation réflexive comporte *à la fois* la matérialité des corps en mouvement, le non signifiant – l'unité du rythme de Deleuze, le corps qui se plie sans cesse de Deleuze et Irigaray, la ligne de fuite vers le nouveau, vers le futur de Deleuze – *et aussi* cette conscience de l'image passée, de Benjamin et Fornäs, et la conscience de cette image comme texte, de Bal. Donc oui, comme dit Fornäs, il existe des formes matérielles expressives vécues dans un corps non langagier, mais il ne faut pas résister à analyser ces formes et à en tirer de la signification. Aussi, penser le futur,

penser le nouveau, n'est pas du tout incompatible avec cette attention au passé, cette prise en compte philosophique du passé dans le présent.

Hennion se propose aussi de brouiller les dualismes. Sa perspective de la médiation considère l'objet dans son existence matérielle, dans son pouvoir d'agir, en train d'advenir, de résister; ce que j'associe à cette forme matérielle expressive de Fornäs, ce que j'associe à l'objet théorique de Bal (2001) et à l'objet performatif de E. Van Alphen (2005). C'est un objet qui nous fabrique; nous sommes happés par lui. Ce mouvement est un mouvement de la sensation du corps. Mais aussi cet objet il est socialisé dans le sens qu'il est un 'nœud de relations'; via la perspective de la médiation, on réinsère l'objet dans ce tissu de relations, de corps, de dispositifs, d'histoires incorporées, de redéploiement du collectif, ces liens qui se nouent et se dénouent. L'objet est donc un tissu hétérogène de matériel, de corporel et de collectif. Et c'est dans l'analyse de toutes ces composantes que se situe la signification qui est entremêlée, toujours, à la matérialité des corps et des objets.

Chapitre 5

Concepts de réflexivité et d'animation réflexive

Mouvement vers la pensée poétique

Étude de cas de l'exposition *Valérie Blass* au MACM (2012)

Via le chapitre 4, par mon investigation des médias, des médiations et du mouvement, j'ai amorcé mon positionnement au cœur du débat en *Cultural Studies* qui oppose sensation / signification, corps / texte, animation / médiation. Pour me situer, je tente de sortir de ces oppositions dualistes via le phénomène de la cristallisation qui amalgame sensations, significations, textes, sensorialité, langage, corps, esprit, mouvements, médiations, et, et, et – vers la constitution du corps-sujet.

5.1 L'animation réflexive via l'écriture de création et l'écriture analytique: où et comment habiter?

Le chapitre 5 me permettra de poursuivre ce projet en élaborant plus avant au sujet du concept d'animation réflexive, en insistant davantage cette fois-ci sur sa dimension réflexive. Ce qui me permettra une investigation *du mouvement vers la pensée poétique, du mouvement vers l'intériorité de la figure de l'animatrice* et, ultimement, du mouvement vers la constitution du corps-sujet. Pour moi, la dimension réflexive de l'animation est connectée à la notion de réflexivité somaesthétique de R. Shusterman (2009); une réflexivité qui constitue pour l'animatrice un retour d'abord sur son propre corps animé et non un retour sur le corps animé

des autres. Je souligne que cette réflexivité sur le corps est plus difficile pour les femmes étant donné leur socialisation qui en font des êtres d'abnégation de soi et de service aux autres. Tel que déjà amorcée au chapitre 3, j'approfondis dans ce chapitre ma réflexion au sujet de la notion platonique de *Chora* pour établir les fondations culturelles et philosophiques des notions du lieu et de la spatialité dans un monde cartésien patriarcal. Une des dimensions de *Chora* consiste à être associée aux fonctions que nous attribuons à la féminité: élever, nourrir, contenir, envelopper, protéger, soigner, mener au monde/à l'existence. Ainsi, les femmes sont construites culturellement afin d'être campées dans ce rôle de soutien des autres (Grosz, 1995, p. 112.)

Face à cette difficulté, je considère l'écriture poétique, l'écriture du soi, comme un moyen pour les femmes de résister à ce délaissement du soi pour aller vers les autres. Cette écriture poétique nous aide à façonner lentement, mais sûrement, cette réflexivité somaesthétique. Et ainsi, nous aide à développer notre réflexivité sur nous-même, suffisamment jusqu'à la constitution du corps-sujet conscient, signifiant et contribuant activement à sa communauté. Cette écriture poétique est pour moi différente de l'écriture créative de fiction développée aux chapitres 2, 3 et 4, elle est plus personnelle, singulière, et encore plus profonde. L'idée de 'révolution par le langage poétique' de J. Kristeva (1985) m'aidera dans ce projet de réflexivité somaesthétique et m'offrira la possibilité, et la permission je dirais, de performer ce mouvement d'écriture vers le poétique et l'intériorité. Les différentes facettes de la figure de l'animatrice se développent via tous les textes créatifs et fictifs que j'ai rédigés aux chapitres 2, 3 et 4. La facette de la profonde intériorité de celle-ci s'élaborera via l'écriture poétique de ce chapitre 5, une poésie qui constituera une rêverie contemplative intérieure. Ainsi, l'animation

réflexive est une réflexivité sur le corps-soi en mouvement, ce que Shusterman définit comme la réflexivité somaesthétique. De l'avis de Shusterman, cette réflexivité somaesthétique est nécessaire, toutefois plusieurs autres théoriciens ne l'encouragent pas et proposent plutôt de s'en tenir au mouvement spontané du corps. Shusterman croit pourtant qu'on ne peut pas encourager uniquement le mouvement spontané du corps, puisque ce qu'on considère comme un 'mouvement spontané' est bien souvent un produit de l'habitude – de mauvaises habitudes.

5.1.1 La forme cristal: réconcilier l'épistémologie des fluides et des solides

Selon moi, lors des visites interactives, soit le corps de l'animatrice, par mauvaise habitude, performe un rapport au monde rationnel et détaché, brimant et niant le corps par un détachement valorisant l'esprit; soit, tel que déjà discuté dans les chapitres précédents, par mauvaise habitude toujours, le corps de l'animatrice favorise une corporéité qui se maintient dans la fragmentation et la fluidité, un rapport spontané tactile et charnel au monde qui désolidifie et fait fuir sans cesse son corps. Dans le premier cas, le corps féminin rationnel docile, en maîtrise, bien contrôlé et contenu, se doit de ne pas couler (enfin il se doit de réprimer le plus possible les fuites incontrôlables du corps associées au désir), il se veut corps-armure, corps contenu. L'animatrice ici tend vers la posture de la rationalité et de l'objectivité de l'éducateur muséal magistral. Ce qui n'est pas du tout la posture souhaitée.

D'autre part, si le corps de l'animatrice se laisse aller à la tactilité, aux lignes de fuites, s'il se déverse, et bien, selon une construction culturelle, il ne doit rien produire de solide avec ces fluides provenant du corps désirant, il ne doit pas procréer de solide cristallisé. Dans ce

deuxième cas, la mauvaise habitude de ce corps féminin consiste à ne rien produire de tangible, solide et signifiant avec ces lignes de fuites qui coulent de son corps et avec les fluides qu'il accueille en son corps. Ce faisant, c'est la nature profonde d'elle-même comme corps-sujet que l'animatrice laisse fuir et lui échapper, sans cesse. Alors, ma question est la suivante: « est-il possible de réconcilier épistémologie des fluides et épistémologie des solides? ». Irigiray (1977) relate leur incompatibilité culturelle et affirme la prédominance de la mécanique des solides dans l'épistémologie cartésienne patriarcale, et ce, jusque dans nos mécanismes inconscients. Elle affirme:

Et, comment empêcher que l'inconscient même (du) « sujet » ne soit prorogé comme tel, voire réduit dans son interprétation, par une systématique qui remarque une « inattention », historique, aux fluides? Autrement dit: quelle structuration du/de langage n'entretient pas une *complicité de longue date entre la rationalité et une mécanique des seuls solides?* (p. 106).

Je veux affirmer dans ce chapitre 5 que la forme cristalline représente ce solide dynamique, mobile, toujours changeant, qui vient cristalliser les fluides en un solide kaléidoscopique. C'est le type de forme qui permet à mon avis de réconcilier mécanique des fluides et des solides, car il est organique, toujours en croissance, tirant sa sève et ses matières, sans cesse, de l'animation du corps écrivant. Ce même corps féminin de l'animatrice, qui ose la réflexivité via une réelle et profonde animation de l'écriture poétique du soi, façonne dans le temps ses lignes de fuites, crée des trames entrecroisées avec celles-ci, agglomère ces fragments liquides, se crée et se re-crée en formes en circonvolutions. Le corps-sujet de l'animatrice devient forme-cristal via la pensée et l'écriture poétique; elle habite enfin son corps.

La pensée poétique, pour la figure de l'animatrice en art contemporain, débute par l'identification d'un rapport de résonance entre elle et une image située dans une exposition d'art contemporain. On revient ici à la figure féministe qui produit des images utopiques politiques du chapitre 2; ce sont encore une fois les figures de Blass qui l'interpellent. Comme nous l'avons vu, au chapitre 2, la méthodologie de la figure de Barthes permet à l'animatrice de ressentir un rapport de résonance, tout particulièrement, vers deux images de figures de Blass: la *Femme panier* (2010) et *L'Homme souci* (2009) dans l'exposition *Valérie Blass* (2012) au Musée d'art contemporain de Montréal. C'est la même chose qui a cours ici dans le chapitre 5. Toutefois s'ajoute dans ce dernier chapitre une troisième figure-image, celle de la *Femme planche* (2010), qui a pour rôle d'éclairer, guider, encourager la vision qu'a l'animatrice de la *Femme panier* et de *L'Homme souci*, vision qui implique la pratique et la mythologie du yoga. La *Femme planche* (2010) s'impose donc aussi comme image résonante en tant que portail, qui mène vers l'écriture poétique de l'animatrice au sujet de la *Femme panier* (2010) et de *L'Homme souci* (2009).



Vue de l'exposition *Valérie Blass* (2012)
 Crédits: avec la permission du Musée d'art contemporain de Montréal
 Photo: Richard-Max Tremblay



Vue de l'exposition *Valérie Blass* (2012)
Crédits: avec la permission du Musée d'art contemporain de Montréal
Photo: Guy L'Heureux



Femme planche (2010)
Crédits: avec la permission du Musée d'art contemporain de Montréal
Photo: Richard-Max Tremblay

L'animatrice se sent devant ces figures de Blass en situation de reconnaissance: son corps *se reconnaît* dans ces fragments de discours, il reconnaît son *expérience vécue*. Barthes (1977) dit: « La figure est cernée (comme un signe) et mémorable (comme une image ou un conte). Une figure est fondée si au moins quelqu'un peut dire: « Comme c'est *vrai*, ça! Je reconnais cette scène de langage » (p. 8). Le fragment de discours *connecte* à son corps. Lorsque Barthes fait état du sentiment de reconnaissance, il en fait état face à un discours. À cet effet, il faut bien noter, et Bal le fait très bien, que l'image et le texte se fusionnent, l'image-est-texte et donc, les images-figures de Blass sont des textes qui appartiennent au discours. Dans sa rhétorique de l'image, Barthes aussi faisait état du fait que l'image peut s'interpréter de la même manière qu'un texte. À mon avis, ce sentiment de reconnaissance dont fait état Barthes correspond également à cette notion d'habitation et à ce concept de 'chez-soi' – *home* – dont font état Irigaray, Grosz, Bruno et Kristeva. Nous traiterons plus tard des concepts d'habitation et de *home* dans ce chapitre.

5.1.2 Le concept de réflexivité en *Cultural Studies*

D'abord donc, avant d'élaborer autour de l'animation réflexive, qu'en est-il pour les autres chercheurs de la notion de réflexivité? Car la réflexivité est réfléchie par plusieurs chercheurs dont Sheets-Johnstone (2011), M. Alvesson & K. Skoldberg (2000) et O. Chapman (2012). À la lumière de leurs définitions, de quelle façon puis-je développer ma propre perspective féministe de l'animation réflexive? Pour sa part, Sheets-Johnstone mentionne en effet la réflexivité (ce qu'elle nomme *reflection*) et semble l'inclure dans la notion d'animation. Elle cite le philosophe phénoménologue L. Landgrebe qui affirme que la réflexivité peut être

conceptualisée comme étant la façon dont nous sommes entraînés, dans notre vie quotidienne, à interrompre la performance de nos actes afin de réfléchir à leur succès ou à leur échec. On se demande alors: pourquoi n'as-tu pas été capable de faire ça ? Ainsi, la réflexion est principalement, et toujours, un *retour vers ce que nous sommes capables de faire*. Ainsi, selon Landgrebe et Sheets-Johnstone, nous découvrons ce que nous sommes capables de faire en mettant en pratique notre capacité de faire ce que nous sommes capables de faire. Husserl était sur le point de découvrir cela lorsque, dans son analyse des habiletés kinesthésiques, quand il a dit: « the 'I move' precedes the 'I can' » (pp. 199-200).

Sheets-Johnstone et Landgrebe semblent associer la réflexivité à un mouvement qui reste plutôt intuitif, affectif et physique. Encore ici, Sheets-Johnstone met l'accent sur le corps résonant hors langage; la réflexivité est un *entraînement*, un *mouvement* du corps, à interrompre la performance de nos actes. La réflexivité est *un retour* sur les succès et les échecs de nos actes, ce que nous sommes capables ou non de faire. Je crois que ma définition est assez différente, avec cette idée que, ce qui nous occupe d'abord, c'est un mouvement réflexif qui doit se façonner plastiquement jusqu'à une cristallisation de la matière via l'écriture poétique, pour ensuite opérer un travail cérébral d'analyse de cette matière cristallisée. Donc oui, le corps résonant en mouvement contribue à créer cette matière cristallisée, mais le corps langagier et analytique vient aussi contribuer au processus de réflexivité, dernière étape que je ne retrouve pas dans la perspective de la réflexivité de Sheets-Johnstone et Landgrebe.

Aussi, dans leur définition de la réflexivité, Landgrebe et Sheets-Johnstone mettent l'accent sur les mouvements que nous effectuons dans notre vie quotidienne. Pour ma part, l'inclusion de l'écriture poétique rêverie en tant qu'élément fondamental de la réflexivité de l'animatrice place cette dernière dans un espace profond d'intériorité en marge des mouvements de la vie quotidienne, ce que Irigaray nomme la 'hors-scène *cryptique*' et ce que Kristeva identifie comme 'la marge' et l'espace du sémiotique. Et bien que cette hors-scène *cryptique* soit profondément connectée à la vie quotidienne, oui, elle l'irrigue et la vitalise, elle est tout de même 'hors-scène' et 'cryptique', d'abord secrète, cachée et hors du quotidien. Il est clair pour moi que la réflexivité doit aussi évoluer dans un espace hors du quotidien, un espace souterrain profond, pour revitaliser et guider nos gestes dans notre vie quotidienne.

Pour leur part, Alvesson et Skolberg (2000) font la promotion d'une approche réflexive dans la recherche en sciences sociales. Ils affirment: « By a 'reflective approach', we mean that due attention is paid to the interpretative, political and rhetorical nature of empirical research ». Ils ajoutent:

Reflection (reflexivity) is thus above all a question of recognizing fully the notoriously ambivalent relation of a researcher's text to the realities studied. Reflection means interpreting one's own interpretations, looking at one's own perspective from other perspectives, and turning a self-critical eye onto one's own authority as interpreter and author » (p. 7).

Alvesson et Skolberg se situent dans la textualité académique plus conventionnelle et, selon moi, dans une définition plus rationnelle de la réflexivité. Encore une fois, de mon côté, j'insiste à l'effet que la réflexivité animée implique une nécessaire plongée dans l'espace poétique en tant que geste d'immersion dans une sensation puissante du corps – et ce même dans l'espace académique. Et cette plongée, se fait via un travail d'écriture poétique en mouvement, un façonnement, massage, sculpture de la matière poétique, qui se cristallise peu à peu. Kristeva (1985) identifie l'espace sémiotique comme celui de l'espace poétique et l'espace symbolique comme celui de l'espace à la textualité symbolique structurée et cohérente.

Concernant la réflexivité dans le champ de la recherche-crédation, Chapman (2012) affirme que l'activité de l'art assemble des choses en sachant ce qui peut advenir de cette juxtaposition, en sachant qu'avec le travail de l'art et de la réflexivité, il y aura éventuellement un processus de 'dévoilement', et il fait le lien entre le processus de dévoilement et une disposition réflexive de l'esprit. Il affirme que « l'art peut être considéré comme un moyen de faire avancer la connaissance, l'énergie, la matière façonnée et d'autres types d' « être » vers la « non-occultation » – un processus que M. Heidegger nomme « dévoilement ». (...) Le dévoilement artistique suppose un processus technologique qui met ensemble des éléments, et qui s'accompagne d'une interrogation sur ce que peut produire leur juxtaposition » (pp. 63-64). Selon Chapman, « c'est dans cet assemblage, dans cette « mise ensemble », que ce qui est dévoilé apparaît clairement – souvent dans un moment de surprise ou d'improvisation. Le dévoilement relève d'une disposition de l'esprit, d'une façon réfléchie de voir les choses (...) » (p. 64).

Mais n'y a-t-il pas, je pose la question, entre le processus d'assemblage et le moment du dévoilement, un long et lent travail acharné, passionné, souffrance/plaisir, de façonnement, sculpture, polissage, épuration de la matière qui va jusqu'à une organisation cristallisée de cette dite matière ? Chapman évoque dans son essai l'idée de 'matière façonnée' – donc un façonnement de la matière a cours, oui –, mais il semble affirmer que l'*assemblage* est l'objet sur lequel on doit réfléchir, ce qui laisse, à mon avis, les choses fragmentées et désorganisées encore une fois. Je crois de mon côté que la *matière cristallisée* constitue l'objet sur lequel on doit réfléchir, et non l'assemblage des choses.

5.1.3 Pour ou contre la réflexivité somaesthétique?

Ma propre conception de la réflexivité s'articule via mon concept d'animation réflexive, qui elle-même tire ses racines de la notion de réflexivité somaesthétique de Shusterman (2009). Ce dernier prône la réflexivité somaesthétique alors que plusieurs théoriciens du corps ne la prône pas. Ceux-ci vont encourager l'action spontanée du corps, une utilisation active spontanée du corps dans le travail et l'exercice, mais pas le projet de réfléchir après coup aux gestes de ce corps en action. Kant, par exemple, est de cet avis, il affirme que ce type de réflexivité somatique entraîne la démence de l'hypocondrie et un abattement morbide. Également, Kant avance que l'introspection somatique fait dériver l'activité de l'esprit vers le corps ce qui l'empêche de réfléchir à autre chose, ce qui serait néfaste pour la tête (p. 134).

W. James également, un philosophe pourtant favorable au corps, mettait en garde contre l'utilisation de la réflexivité somatique dans la vie pratique et morale, de crainte que cela encourage une auto-absorption malsaine des individus la pratiquant, ce qui aurait pour effet

d'entraîner une hypocondrie dépressive. Aussi, à son avis, la réflexion inhibe l'action du corps et ainsi interfère avec cette action. Il propose donc, pour atteindre une performance sensorimoteur qui réussit: « trust your spontaneity and fling away all further care » (p. 134). Même Merleau-Ponty, un autre philosophe du corps, abonde dans le même sens que James; il croit que la spontanéité corporelle et la perception non-réflexive vont toujours nous servir davantage dans notre vie quotidienne: « The body marvelously guides us among things only on condition that [we] do not reflect expressly on it » (p. 135).

Shusterman (2009) de son côté prône la réflexivité somaesthétique car il affirme que cette action spontanée du corps que nous encourageons est bien souvent constituée de mauvaises habitudes du corps. Ainsi il est nécessaire de pratiquer une réflexivité post-action qui permet d'identifier les mauvaises habitudes du corps pour s'en défaire. À cet effet, il élabore autour des théories de M. Foucault et de P. Bourdieu, qui ont tous deux analysé la façon dont différents régimes et institutions de pouvoir cherchent à conserver et à élargir leur pouvoir en instillant en nous des habitudes corporées de docilité et de conformité. Ces mauvaises habitudes du corps sont néfastes pour nous, mais elles sont difficiles à identifier car ce sont des mauvaises habitudes de conformité pour le corps qui sont socialement endossées comme étant de *bonnes* habitudes du corps. Selon Foucault et Bourdieu, elles sont mauvaises car elles affaiblissent notre pouvoir de résistance et ainsi nous maintiennent dans un état de subordination non-critique à des pouvoirs qui nous contrôlent et nous dominent (p. 143).

Toujours selon Shusterman, lorsqu'on se détourne de la philosophie occidentale pour nous tourner vers le champ de la philosophie orientale, on y retrouve un débat similaire entre ceux qui prônent la réflexivité et le contrôle conscient du corps et ceux qui prônent la performance spontanée non-réflexive du corps. Toutefois, il est intéressant de noter que malgré le fait que la tradition Daoïste prône une spontanéité non-réflexive du corps (une philosophie qui s'élabore dans les textes classiques du *Zhuangzi* et du *Liezi*), on y retrouve également un profond respect pour l'auto-examen somatique. Le *Zhuangzi* insiste:

When I speak of good hearing, I do not mean listening to others. I mean simply listening to your self. When I speak of good eyesight, I do not mean looking at others; I mean simply looking at yourself. He who does not look at himself but looks at others, who does not get hold of himself but gets hold of others, is getting what other men have got and failing to get what he himself has got. He finds joy in what brings joy to other men, but finds no joy in what would bring joy to himself.
(p. 136)

Le *Liezi* aussi affirme la valeur de l'auto-examen: « You busy yourself with outward travel and do not know how to busy yourself with inward contemplation. By outward travel we seek what we lack in things outside us, while by inward contemplation we find sufficiency in ourselves. The latter is the perfect, the former an imperfect kind of travelling » (p. 137).

5.1.4 La réflexivité vers le soi: une appropriation féministe de la notion de *Chora*

Toutefois, il est à noter que pour les femmes il est beaucoup plus difficile de pratiquer ce *voyage vers soi* que pour les hommes, car le monde des femmes, selon des constructions culturelles patriarcales, en est un d'abnégation de soi et de voyage vers les autres. Aussi, il ne faut jamais oublier que cette réflexivité somaesthétique a lieu à l'intérieur d'espaces/architectures précis, ici l'institution patriarcale du musée d'art, et que ces architectures exercent des forces de contrôle et de maîtrise sur les corps des femmes y étant situées.

Irigaray, Kristeva et Grosz (1995) s'intéressent aux femmes et à leur place dans l'espace et dans l'architecture et m'aident ainsi à réfléchir à la situation de l'animatrice dans l'espace patriarcal du musée. Elles élaborent autour de la notion de *Chora* conceptualisée par Platon. Selon Grosz, il est possible de retracer les fondations culturelles de nos notions de spatialité et de lieu via cette idée de *Chora* élaborée par Platon, qui serait, selon le philosophe, « un pont mythologique entre l'intelligible et le sensible, l'esprit et le corps (p. 112) ». Toujours selon Grosz, une des dimensions de *Chora* consiste à être associée aux fonctions de la féminité. Elle est « une sorte de pure perméabilité, infiniment transformable, ouverte à toutes les spécificités de n'importe quelle chose concrète qu'elle mène à l'existence – mais elle-même ne peut avoir ni attributs, ni caractéristiques qui seraient à/de Soi (p. 114) ». La fonction de *Chora* consiste à être une production neutre et sans trace, elle contient, enveloppe, élève, mais ne laisse derrière elle aucune trace de ses contributions (p. 114-115).

Grosz (1995) ajoute, concernant *Chora*, que les hommes ont bâti un univers fondé sur l'effacement des corps et des contributions des femmes et des mères et, ainsi, sur un refus de reconnaître la dette que tous doivent au corps maternel. Les hommes ont évidé leur intériorité et l'ont projetée vers l'extérieur pour ensuite exiger des femmes qu'elles deviennent le support de cet espace vide et creux dans leur corps. Les femmes deviennent les gardiennes du privé et de l'interpersonnel, alors que les hommes bâtissent des mondes conceptuels et matériels. Les hommes se sont approprié le droit de définir et d'utiliser une spatialité qui reflète leurs propres auto-représentations. Aussi, il se conçoivent comme étant *self-made* et, en désavouant complètement la dette maternelle, ils se sont laissés, tout comme ils ont laissé les femmes, en déréliction, sans abri, sans 'chez-soi'. La question de l'habitation – « Où et comment habiter? » demande Irigaray – en est donc une cruciale, à la fois en ce qui a trait à la maîtrise du corps des femmes par les hommes et en ce qui a trait aux difficultés qu'on les femmes à acquérir un espace autonome qu'elle peuvent occuper et habiter en tant que femmes (p. 121). Grosz cite Irigaray:

J'étais ta maison. Et, quand tu pars et plus n'habites ce lieu, je ne sais que faire de mes murs. Ai-je jamais eu un corps autre que celui que tu m'as construit à ton idée? Ai-je jamais éprouvé autre peau que celle que tu me voulais pour demeure? (1982, p. 60).

Alors, où et comment habiter pour l'animatrice? Kristeva lui offre une voie, un moyen pour le voyage vers son habitation intérieure: l'espace, le langage et l'écriture poétiques. Grosz précise que pour Kristeva la notion de *Chora* est une notion majeure qui lui permet de réfléchir à la question de la stabilisation et de la déstabilisation du sujet parlant (1995, p. 112). Tout comme Irigaray, Kristeva tente une réappropriation féministe de la notion de *Chora* pour que les

femmes façonnent leur lieu d'habitation intime et, par le fait même, accèdent à la subjectivité active via la déstabilisation/stabilisation du sujet.

Anecdote 9

Femme panier: où et comment habiter?



Femme panier (2010) de Valérie Blass

Crédit: Avec la permission du Musée d'art contemporain de Montréal

Collection du Musée d'art contemporain de Montréal

Photo : Richard-Max Tremblay

Concepts migratoires: habitation / hors-scène
cryptique / mécanique des fluides / mécanique des
solides / éthique du corps amorphe et informe

Tadasana. Une voix douce nous invite:
 «*Virabhadrasana II*. Sautez les jambes écartées.
 Tournez le pied gauche vers l'intérieur, le pied
 droit vers la droite. Pliez le genou droit à
 angle droit... gardez du poids dans la jambe
 gauche. Gardez le tronc perpendiculaire au sol.
 Étirez les bras jusqu'au bout des doigts, tournez
 la tête vers la droite... Respirez».

Tadasana. Une voix douce nous invite à nouveau:
Virabhadrasana I. Sautez les jambes écartées. Le
 pied gauche complètement vers l'intérieur, le pied
 droit vers la droite, tournez le tronc vers la
 droite, alignez-le avec la jambe droite, étirez
 les deux bras au-dessus de la tête, les paumes de
 mains l'une contre l'autre, étirez-vous jusqu'au
 bout des doigts... Pliez le genou droit, gardez du
 poids dans la jambe gauche... levez la tête vers
 les mains... Respirez».

Tadasana. Une voix douce nous invite, toujours,
 sans fin: « *Virabhadrasana II*, puis *Virabhadrasana I*,
Virabhadrasana II, puis *Virabhadrasana I*... »
 Soudain: Noir. Je peine à respirer... prostrée,
 écrasée ... ma cage thoracique... mes poumons...
 percés, je tente une inspiration, l'air siffle, se
 dissipe... un coup de poing dans mes viscères, une
 giclée acide dans l'estomac. Des fuites par les
 énormes trouées de mon corps. Prostrée, écrasée,
 mon dos se courbe. J'effectue un mélange
 douloureux et imparfait de *Virabhadrasana I* et de
Virabhadrasana II, j'arrive à peine à étirer mes
 bras de parts et d'autres de mon corps. Arme en
 main droite, main gauche noire, crispée, à tête de
 mort... dos courbé, sans tête; tout à la fois je
 charge et je bats en retraite.

Tadasana. Une voix douce, toujours, sans fin:
 « *Virabhadrasana II*, puis *Virabhadrasana I*,
Virabhadrasana II, puis *Virabhadrasana I*... ».
 Soudain: Noir. Mes jambes nues toutes écartées;
 douleur et honte. Mes jambes nues toutes écartées,
 couvertes de collants à résilles. Séductrice
 alors? Que non: ridicule exposée, le collant
 pendouillant misérablement à mon entrejambe.
 Prostrée, exposée, je suis sans tête; tout à la
 fois je charge et je bats en retraite.

5.1.6 *Femme panier*: le mythe de Shiva

Dans la tradition du yoga, les asanas *Virabhadrasana I, II et III*, aussi nommées ‘postures du guerrier’, sont ancrées dans un mythe hindou impliquant le père et prêtre Daksha, sa fille Sati, l'époux de celle-ci, Shiva, et le guerrier Virabhadra. Le mythe raconte que le prêtre Daksha a organisé une célébration où doit avoir lieu un rituel de sacrifice et n'a invité ni sa fille Sati ni l'époux de celle-ci, Shiva. Daksha est en froid avec sa fille Sati car celle-ci l'a défié en mariant Shiva, allant à l'encontre de sa volonté qui se refusait de bénir ce mariage. Sati décide d'aller quand même à la célébration présidée par son père. Arrivée là bas, elle finit par se quereller avec celui-ci et, ne pouvant tout simplement plus endurer ce combat, Sati affirme fermement à son père *qu'elle ne souhaite plus, dorénavant, vivre dans ce corps qu'il lui a donné*. Elle décide de résister d'une autre façon. Défiante, elle va s'asseoir par terre au milieu du lieu de célébration, ferme ses yeux, pratique des exercices de respiration, plonge au plus profond d'elle-même, entre dans un état de transe, allume peu à peu son feu intérieur, ce faisant son corps s'enflamme et se consume complètement.

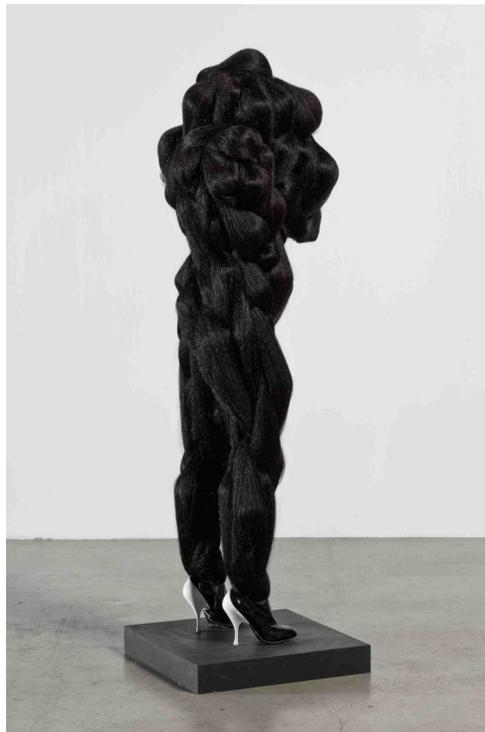
Marie-Hélène : Sati dit à son père : « je ne souhaite plus, dorénavant, vivre dans ce corps que tu m'as donné ».

Luce Irigaray : Tu m'attribues l'espace, tu m'attribues mon espace. Mais, pour cette opération, tu m'as toujours déjà enlevée au déploiement de mon lieu. Tu me destines la place qui convient à la nécessité que tu as de moi. Tu me découvres la place où tu m'as fixée pour que je demeure à portée de tes nécessités. Et, s'il t'arrive de m'en déloger, il faut que j'y reste pour que, en ton univers, tu te tiennes installé (1982, p. 57).

Dévasté par la nouvelle de la mort de Sati, Shiva arrache une touffe de cheveux de sa tête et la lance sur le sol, de cette touffe de cheveux émerge un guerrier: il le nomme Virabhadra. Le premier aspect de Virabhadra correspond à l'asana *Virabhadrasana I*; c'est l'image de son émergence et de son apparition, il sort de la terre, en s'étirant vers le haut, les mains vers le ciel, une épée dans chaque main. Son second aspect correspond à *Virabhadrasana II*; il combat Daksha. Dans son troisième aspect, *Virabhadrasana III*, il décapite Daksha avec son épée. Shiva arrive ensuite sur la scène du crime et voit le carnage de Virabhadra. Shiva absorbe Virabhadra à nouveau dans sa forme à lui. Empli de mélancolie et de regrets, Shiva trouve le corps de Daksha et, en lui donnant la tête d'une chèvre, il lui redonne vie. Sati reviendra aussi, éventuellement, à la vie.

Anecdote 10

L'Homme souci: la noirceur de l'espace crypté



L'Homme souci (2009)

Crédit: Avec la permission du Musée d'art contemporain de Montréal

Collection du Musée d'art contemporain de Montréal

Photo : Richard-Max Tremblay

Concepts migratoires: habitation / hors-scène
cryptique / mécanique des fluides / mécanique
des solides / lignes de fuites / éthique du
corps amorphe et informe

Tadasana. Une voix douce raconte: «Apprenant la mort de Sati, Shiva arrache une touffe de ses cheveux et de celle-ci émerge le guerrier Virabhadra».

Tadasana. Une voix douce invite: «*Virabhadrasana I, Virabhadrasana II, puis Virabhadrasana III, Virabhadrasana I, Virabhadrasana II, puis Virabhadrasana III* ». Soudain: Noir. Je peine à étirer mes bras au dessus de ma tête, tout à coup mes mains, mes bras, s'effilent, deviennent cheveux noir-de-jais, ils se plaquent violemment sur ma tête, ils s'entremêlent, enserrant ma tête, engloutissent ma tête. Mes jambes refusent de s'écarter, les touffes de cheveux se démultiplient, elles viennent entourer mes jambes, les saisissent et les plaquent. Cheveux longs obscurs en volutes prennent d'assaut tout mon corps. Talons aiguilles: je suis *L'Homme souci*, Shiva? Ou bien la *Femme panier*, Sati?

5.1.8 L'embrasement de la mystérieuse d'Irigaray

Cet embrasement de Sati (à la fois représenté par la *Femme panier* et par *L'Homme souci*), ainsi que la mèche de cheveux et les volutes noires de Virabhadra (incarnés par la *Femme panier* et aussi *L'Homme souci*), créent une image de quelque chose de vital concernant la notion d'habitation selon Irigaray. Discutant d'une figure qu'elle appelle 'la mystérieuse', Irigaray (1974) nous relate l'embrasement de cette figure et nous propose que le lieu à habiter se situe dans une 'hors-scène... une autre scène, pour elle *cryptique*' et que ce lieu peut être potentiellement *partagé*; entre elle et lui (p. 238)¹¹.

¹¹ Cryptique tire ses racines de *kruptos* — caché. Secret, caché, lieu secret, action secrète, intérieurement.

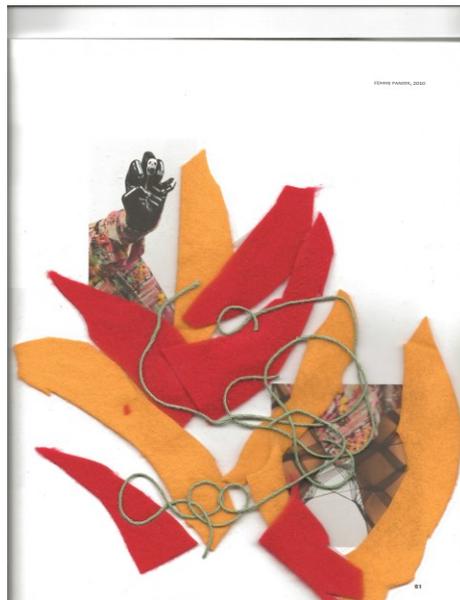
Pour les figures de Blass et pour la figure de l'animatrice, cette autre scène cryptique est celle qui existe en marge des scènes visibles dans l'espace d'exposition. Par l'absorption esthétique, l'animatrice entre dans un état de conscience subjectif de remémoration et d'imagination. Elle prend conscience alors que sa pratique de yoga Iyengar peut alimenter son interprétation des figures de Blass, et elle imagine une mythologie personnelle, nourrie par la mythologie hindoue. Dans ce lieu secret, la *Femme panier* s'enflamme et tout son corps lutte péniblement et féroce­ment, en guerrier Virabhadra, contre les forces patriarcales qui le maîtrisent: poumons percés, estomac frappé, entrejambes exposé, armes en mains. Dans ce lieu caché, *L'Homme souci* lutte et résiste aussi péniblement et féroce­ment: prolifération des cheveux noirs, aveuglement, mutisme, perte des bras, force obscure, muscles velus et tendus, forte radiation d'énergie.

Luce Irigaray

La scène cryptique « c'est le lieu où elle ne se maîtrise plus, cette « nuit obscure » mais encore ces feux et flammes où elle s'abîme pour son extrême confusion. C'est le lieu où «elle» parle – ou lui mais par recours à «elle» – de l'éblouissement par la source de lumière, logiquement refoulée, de l'effusion du «sujet» et de l'Autre dans un embras(s)ement qui les confond comme termes, du mépris de la forme comme telle (...) [C'est le lieu aussi] où elle parle de la sécheresse désolée de la raison (...) Ce lieu est le seul dans l'histoire de l'Occident où elle parle, agit, aussi publiquement (p. 238).

5.1.9 La hors-scène cryptique: un lieu de rencontre entre *elle* et *lui*

Il y a, dans les deux figures de Blass, si on les lit via la perspective du mythe de Shiva, Daksha, Sati et Virabhadra, un 'elle' et un 'lui' qui s'entremêlent et se confondent. De par sa posture, *Femme panier* évoque le guerrier Virabhadra, qui serait brisé et prostré, et, par sa dénomination, son physique et ses habits, elle évoque le féminin, et donc Sati, une/un guerrier(ère) percé(e) et décapité(e), mais qui charge tout de même vers la figure du patriarche Daksha. En *Femme panier*, la fille Sati et le guerrier Virabhadra s'entremêlent pour incarner une force s'opposant au Père Daksha. On peut voir même, par l'absence de tête de la figure *Femme panier*, qu'il est possible de dessiner une sorte d'association entre Daksha – qui sera décapité par Virabhadra – et Sati, une tentative ambivalente d'empathie de Sati pour la figure du père. C'est aussi, de façon intime et cachée, une figure qui, par des exercices yogiques de respiration, se consume en flammes: « je ne souhaite plus dorénavant vivre dans ce corps que tu m'as donné ».



Sati enflammée par Marie-Hélène Lemaire
Matériaux: feutrine et fil

À la lumière du mythe de Sati, Shiva et Virabhadra, *L'Homme souci* est lui aussi un lieu où le 'elle' et le 'lui' s'entremêlent. Les souliers à talons haut Miu Miu font de la forme obscure en circonvolutions une figure hybride femme/homme. Aussi, de par la forme qui évoque des volutes en flammes, une forme qui se consume, se diffuse, prolifère, il y a association au corps-brasier résistant de Sati. Il y a une claire connection à Virabhadra aussi de par les cheveux noirs qui poussent du sol vers le ciel pour créer une figure musclée, qu'on peut imaginer issue d'une mèche de cheveux. Et l'homme a du 'souci': il est préoccupé, son existence ne suit pas son cours sans heurts, au contraire, il est mélancolique. À l'intérieur des figures visibles dans l'espace d'exposition se situent toujours des figures secrètes très personnelles à l'imaginaire de la figure de l'animatrice, vues via sa vision haptique, nourrissant l'émergence de sa subjectivité. Ces figures intimes sont mes images pour penser et pour panser la subjectivité profonde et incorporée de l'animatrice et pour actualiser cette subjectivité dans la pratique.

Luce Irigaray

Ce lieu, le seul où dans l'histoire de l'Occident la femme parle, agit, aussi publiquement (...) le masculin s'y hasarde, y descend, y condescend, quitte à s'y brûler. (...) Tombant – dirait sans doute Platon – dans le piège de les mimer, de prétendre jouir comme «elle». Jusqu'à ne plus s'y retrouver comme «sujet», et se laisser mener là où il ne voulait surtout pas aller: à sa perte dans cette atypique, atopique, mystérie.

Retraverser donc cette demeure où il est maintenant confiné, et l'obscurité de la nuit jusqu'à re-sentir à nouveau cette lumière que les formes et tous autres revêtements (spéculatifs) ont voilée au regard dans une réduction techniquement menée de toute incandescence. Qui laisse l'homme, aussi, sur sa faim, sa soif. Du moins parfois...

Mais comme l'œil est déjà gardien de la raison, d'abord faut-il arriver à sortir sans être vu(e). Et d'ailleurs sans trop y voir. Percée, aveugle, de la chambre fermée du philosophe, de

la matrice spéculative où il s'est cloîtré pour
clairement considérer le tout. Échappée de
l'«âme» hors d'elle qui pratique une
antr'ouverture par où elle pourra (re)pénétrer
(1974, pp. 238-239)

Dans cette hors-scène, le masculin y descend jusqu'à y brûler son corps, jusqu'à 'jouir comme elle' – en tant que modalité de fuite, de déversement. Il se perd comme sujet, va à sa perte – se perd, mais aussi il est *perte*, coulure abjecte – dans cette mystérie. Il renonce à la vision optique du philosophe pour le devenir-aveugle, le devenir-haptique. La plongée dans la mystérie peut être effectuée aussi par le masculin, comme manière d'entrer en relation avec elle d'une autre manière, profonde, d'une manière poétique. Selon Irigaray (1974), la mystérie refuse le discours ordonné pour la clameur quasi inarticulée: « Mieux vaut donc se refuser à tout discours, se taire ou s'en tenir à quelque clameur si peu articulée qu'à peine elle forme *un chant*. Tendant aussi l'oreille vers tout frémissement annonçant un retour (p. 241) ». Ainsi, pour moi, cette clameur quasi inarticulée, ce chant qui annonce un retour, une renaissance, c'est l'espace du sémiotique de Kristeva.

5.1.10 Le sémiotique de Kristeva: un lieu d'habitation par l'écriture poétique

Le sémiotique de Kristeva est une dimension du langage fluide, déstructurée, musicale, rythmique, sonore, puisant son énergie dans la phase infantile pré-Œdipe et dans l'espace *Chora* (Schippers, 2011). Ce sémiotique se situe en marge de la communication formelle, logique, organisée, publique, qui correspond au symbolique. Selon Schippers (2011), en interprétant la théorie de Kristeva, on retrouve une expression du sémiotique, entre autres, dans le langage poétique, qui vocalise comme l'écholalie du bébé, qui joue avec la matérialité, la texture et la sonorité des mots, qui est rythmique et musical – j'ajouterais un langage qui est

imagé. Ce langage *autre*, celui du poétique, est la preuve qu'une forme de langage existe en marge du langage symbolique, une forme de langage qui est *signifiant* en dehors du symbolique. Cette exploration de la *signification dans les marges* est un leitmotiv du travail de Kristeva (p. 27). Pour Kristeva, et aussi pour Lacan, la sémiotique est associée au maternel et le symbolique au paternel.

Ce lieu du sémiotique pour l'animatrice est donc le lieu de l'écriture poétique du soi, ce qui représente pour celle-ci le type d'écriture qu'elle performe dans ses anecdotes 9 et 10. Cette écriture poétique n'est pas directement utilisée dans ses visites interactives ayant cours sur le terrain de l'espace d'exposition, mais *elle a pour rôle d'énergiser vitalement* ses animations de visites. Ce type d'écriture est surtout une alternative nécessaire et cruciale aux textes académiques conventionnels, écriture poétique nécessaire car c'est via celle-ci que l'animatrice effectue ce voyage vers soi que Shusterman prône, un *voyage vers soi très profond*, plutôt qu'un voyage vers les autres. Et ce voyage est *partagé* – Irigaray témoigne de cela dans son texte sur la mystérie – par les théoriciens et théoriciennes, écrivains et écrivaines, ainsi que les artistes, qui réfléchissent aux mêmes notions et idées, qui plongent aussi, tout comme elle, dans ces espaces cryptiques. Mes écrits poétiques anecdotiques 9 et 10 ont pour but de réfléchir aux concepts migratoires 'd'habitation' et de 'réflexivité somaesthétique'. Ces notions sont aussi réfléchies par les écrits poétiques et théoriques de la philosophe féministe Irigaray et du philosophe Agamben. Tout comme *L'Homme souci* et la *Femme panier* partagent un espace mystérie; moi, je partage mon espace poétique, mon lieu d'habitation profond, avec la parole poétique de Irigaray et d'Agamben. Et ce lieu sensible est aussi *signifiant*.

La notion de signification est d'ailleurs un des intérêts majeurs de Kristeva, qu'elle théorise via ses notions du sémiotique et du symbolique, qu'elle considère comme étant interreliés. À la fois le mode sémiotique et symbolique produisent de la signification: pour le sémiotique, c'est une signification marginale, mobile, chaotique, constamment changeante; pour le symbolique, c'est une signification exposée au grand jour, logique, rationnelle, analytique, ordonnée, organisée. Tel que déjà mentionné, le sémiotique tire ses racines de la période pré-Œdipe. Cette période est caractérisée par la relation symbiotique mère/enfant au cours de laquelle l'enfant est dominé par ses besoins corporels et incapable de contrôler ses pulsions. Il est alors soutenu par la mère. Kristeva est en accord avec Lacan dans sa façon de présenter le passage du sémiotique au symbolique comme un moment où l'enfant entre dans la phase post-Œdipe. Toutefois Kristeva se distingue de Lacan par la suite en affirmant que le sémiotique *persiste en tant que force subversive* au cœur du symbolique. Lacan, pour sa part, n'est pas de cet avis, pour lui la phase symbolique atteinte, il n'y a pas de retour au sémiotique ensuite.

En complément des idées de Kristeva au sujet du sémiotique, Irigaray a pour projet de trouver des manières d'habiter pour les femmes. À la fois Irigaray et Kristeva proposent une lecture féministe de la notion de *Chora* et visent à se réapproprier la dimension maternelle sous entendue par le terme et ainsi réorienter la façon dont l'espace est conçu, vécu et utilisé. Leurs préoccupations sont toutes entières dirigées à établir un espace/temps viable que les femmes peuvent occuper en tant que femmes (Grosz, 1995, p. 120). Et leur projet est inclusif: il consiste à transformer la relation à l'espace à la fois pour les hommes et pour les femmes. Kristeva utilise la notion de *Chora* et se réapproprie sa fonction maternelle, et puise dans son énergie vitale, pour élaborer la possibilité d'une écriture poétique féminine, un *langage femme*.

Toutefois, selon une perspective féministe, il est important de noter que le sémiotique n'est pas un espace maternel et nourricier qui échappe aux forces patriarcales de maîtrise et de domination, non, le sémiotique est constamment ordonné par les forces patriarcales et donc, même dans le sémiotique, il y a une lutte à engager pour les femmes; utiliser la force de l'écriture poétique afin de résister aux forces de remise à l'ordre patriarcales.

L'animatrice

Sati respire profondément - difficilement -
jusqu'à l'embrasement.
La *Femme panier* respire profondément -
difficilement - jusqu'à l'embrasement.
Devient un corps brasier pulvérisé, éclaté
Résiste à la Loi du père
Qui embaume, qui enserre.

L'Homme/La Femme souci s'embras(s)ent [Irigaray]
Shiva/ Virabhadra /Sati s'embras(s)ent [Irigaray]

Tout brûle, tout file, plus rien ne se contient.

Un feu de fils noirs
Le corps entier: un muscle noir
Le corps entier: un œil noir
Lueur blanche au talon aiguille
Flamme blanche au pied noir,
Vers une marche, un pas lumière et puis l'autre,
vers une avancée possible

Pour renaître à la fin, ensemble;
Shiva-Virabhadra, Sati-Virabhadra,
Daksha-Devenir-chèvre.

Luce Irigaray

[La mystérieuse] ne sait pas où [elle] va, elle va
devoir marcher sans méthode, et dans la ténèbre.
Son œil étant accoutumé à une évidence qui
justement cache ce qu'elle cherche. C'est *l'ombre
même de son regard* qu'il va falloir reparcourir
(1974, p. 240).

Giorgio Agamben

When we do not see (that is, when our vision is
potential), we nevertheless distinguish darkness
from light; we see *darkness*. The principle of
sight «in some ways possesses color», and its
colors are light and darkness, actuality and
potentiality, presence and privation (1999, p.
181).

Ce type d'écriture poétique de l'animatrice, qui s'articule en dialogue avec l'écriture d'Agamben et Irigaray, a pour rôle d'opérer pour l'animatrice cette révolution dans le langage dont parle Kristeva. Selon Schnippers (2011):

The importance of poetic language and, by extension, of the semiotic lies in the potential to initiate a 'revolution in language', based upon a transgressive capacity that is said to engender change in the subject and within society at large; it contains a focus on practice, derived from the semiotic's operation within the symbolic on the one hand, and its transgression and renewal of the symbolic on the other. Kristeva's emphasis on practice encapsulates her critique of structuralism's neglect of the agentic subject on the one hand, and of the 'necrophiliac' rationalist philosophies of language on the other (p. 27).

Selon Schippers, pour Kristeva, le sujet est conçu comme 'ouvert et fluide' et il façonne son identité à la fois en explorant les processus sémiotiques et aussi en utilisant les modes de significations symboliques. Selon elle, il faut que le symbolique soit constamment nourri par l'énergie pulsionnelle sémiotique: « The influx of the semiotic is essential, as it generates, via drive energy, the possibility of symbolic exchange; without drive energy, meaning (and the symbolic) collapse (p. 27) ». Le sujet se déstabilise via l'écriture poétique et se restabilise via le langage symbolique, et ce, dans un processus sans fin. Pour Kristeva le sémiotique doit toujours se comprendre en relation avec le symbolique et vice, versa.

Il s'agit pour moi de faire dialoguer les idées d'Irigaray au sujet de la mystérieuse et de son existence dans la hors-scène cryptique avec les idées de Kristeva au sujet de la signification dans la marge qui s'opère dans le langage sémiotique, alors qu'il subvertit, revitalise, le langage

symbolique. La plongée dans l'espace poétique, dans mes analyses des figures de Blass, m'a permis par exemple de me servir de mon expérience de pratique du yoga, et par extension du mythe de Sati et Virabhadra, afin de réfléchir aux idées d'Irigaray sur la notion d'habitation, et aussi afin de comprendre que ce lieu d'habitation profond peut être *partagé* entre 'elle' et 'lui'. Je n'aurais tout simplement pas pu découvrir cet entremêlement 'elle et lui' dans l'habitation, ce dialogue cryptique entre elle et lui, si ce n'était de l'écriture de ces anecdotes poétiques 9 et 10.

Anecdote 11

La *Femme panier* – objet surréaliste



Vue d'exposition *Volta 6* à Basel

Valérie Blass, *Femme Planche* (2010) styromousse, peinture, pelle, céramique

Valérie Blass, *Femme Panier* (2010) collant, chemise trouvée, outil, panier, peinture, mannequin, Image de Parisian Laundry.

Crédits: Nicolas Winter

Concepts migratoires: Textiles / objet
surréaliste / fétiche / l'objet mannequin / mode

Marie-Hélène

Nous avons déjà parlé de la nature d'assemblage de cette sculpture et aussi de sa non-monumentalité. Vous l'avez bien remarqué: son caractère 'bricolé', son allure plutôt ridicule et désolée aussi. Il n'y a rien de grandiose ici! Elle s'inscrit dans une histoire de l'art qui rompt avec une unité d'un corps classique et bien contenu, celui de la statuaire grecque par exemple.

Maintenant, explorons une autre perspective. On peut s'interroger au sujet du titre de la figure: *Femme panier*. Qu'est-ce que cela peut stimuler comme réflexion ou comme observation ce titre?

Valérie

Pour moi, le panier il se trouve tout autant dans la trame d'osier du panier, un panier percé, situé au cœur du personnage, que dans la trame des fils des bas résilles qu'elle porte. Justement, les bas résilles semblent être là pour contenir les jambes, le corps, telle une gaine, contenir ce corps de mannequin, qui, au lieu de rester bien immobile, droit, au port altier et docile, veut fuir, s'écarter, se désarticuler, éclater, brandit des outils et ses poings. La *Femme panier* refuse son statut d'objet mort, son rôle de support immobile pour des vêtements.

Annie

Les bas résilles sont aussi associés à la séduction, au désir...C'est un accessoire stéréotypé du fétiche; qui fétichise une partie du corps. Ils recouvrent les jambes tout en les dévoilant par parties. Mais ici, ils pendouillent à l'entrejambes, la pauvre *Femme panier* est pitoyable; elle se veut désirable et elle est ridicule, il y a ici une annulation du désir. Ou peut-être elle se veut non désirable, arme à la main, poing fermé; ce qu'on attend d'elle, d'être un objet fétiche qui attise le désir, et annule sa subjectivité, elle le refuse! - elle abaisse ses collants et nous envoie promener...

Geneviève

Et ça nous amène au monde de la mode et à la place du corps de la femme comme objet dans ce monde et aussi au rôle des mannequins-objets dans ce monde de la mode et de la consommation. Les femmes en particulier, nous sommes construites culturellement pour désirer ces vêtements portés par les mannequins de vitrine, désirer ces objets qui nous collent à la peau et ce, sans cesse. Car la mode change constamment pour attiser chez-nous un désir de changer toujours aussi, de devenir une nouvelle femme, via les nouveaux habits que nous portons. Notre capacité de séduction et notre capacité de nous renouveler, on nous convainc que c'est via ces vêtements à la mode qu'il se trouve et non à l'intérieur de nous-même.

Marie-Hélène

Toutes vos observations sont très justes: le mannequin comme objet mort qui tente d'éclater, de s'échapper de son immobilité, de s'animer: les bas résille comme gaine pour ce corps qui résiste; les bas résille comme textile de séduction aussi, qui font des jambes un objet fétiche, mais où ici le désir est annulé par le ridicule de la figure. La mode qui change tout le temps, ces vêtements vers lesquels les désirs des femmes se dirigent, castrant la force de leur désir qui les mènerait vers d'autres choses, d'autres corps, vers l'exercice fécond de leur force créative aussi...

(...)

En utilisant le mannequin comme objet sculptural, Blass s'inscrit dans une lignée artistique qui nous fait remonter, entre autres, vers les artistes surréalistes. Est-ce que quelqu'un est familier avec le mouvement surréaliste? Et aimerait en parler un peu avant que je ne le fasse?

Geneviève

Je sais que les Surréalistes s'intéressaient beaucoup au rêve et je connais leur technique d'écriture automatique: écrire rapidement toutes sortes de choses en tentant de ne pas utiliser notre raison, en essayant de faire s'exprimer notre inconscient directement. Je sais aussi que les idées de Freud sur la division et la fragmentation de l'être entre 'être conscient' et 'être inconscient' influençaient les surréalistes.

Marie-Hélène

Très juste! Et dans ce contexte, le mannequin était un objet qui fascinait les Surréalistes, il est devenu un 'objet surréaliste'. Il engendrait, selon l'artiste surréaliste André Breton, le «merveilleux surréaliste» et, tel que tu le disais Geneviève, ce merveilleux surréaliste avait partie à lier avec les idées de Freud, surtout son idée d'inquiétante étrangeté; le mannequin est un objet familier mais qui est à la fois animé et inanimé, il évoque le vivant, mais il est inerte. Il fascine, émerveille et trouble l'humain; pour ce dernier/cette dernière, faire face à cette figure à son image, qui est en quelque sorte 'morte-vivante', est source d'angoisse¹².

Valérie

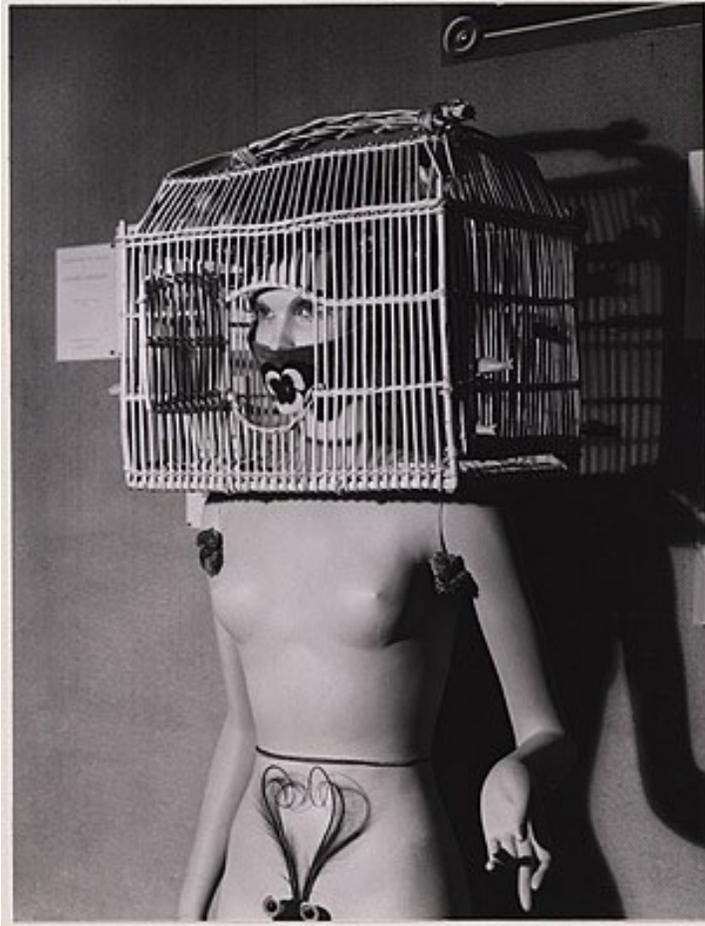
Oui, et la *Femme panier* de Blass c'est un mannequin de vitrine qui exprime et expose ouvertement cette angoisse débiliteuse pour les femmes. Elle refuse de rester dans les rangs, de rester docile, elle défie l'ordre qu'on veut lui imposer. Elle n'est pas cette entité parfaite, contenue et sophistiquée du mannequin habituel. Elle se montre ouvertement dans son caractère de morte-vivante (elle a même une tête de mort à son poing noir), elle montre son caractère de beauté décapitée, beauté/monstre, femme sans tête, apeurée et agressive.

Marie-Hélène

Bien sûr! Et il y a aussi l'incorporation de l'objet panier incongru qui transporte ce mannequin dans un monde d'étrangeté. Les Surréalistes faisaient souvent ce genre de chose: ils incluaient des objets bizarres dans un mannequin pour établir un lien avec un autre monde. Le spectateur était ainsi guidé vers la surréalité. Et l'objet familier, issu du quotidien, se transforme en objet étrange, en objet poétique¹³.

¹² (<https://portail.lapossession.ac-reunion.fr/wordpress/blogt1-2014/?p=47&ticket=>, consulté le 8 mars 2015)

¹³ (<https://portail.lapossession.ac-reunion.fr/wordpress/blogt1-2014/?p=47&ticket=>, consulté le 8 mars 2015)



Man Ray
 (Mannequin avec un cage d'oiseau sur sa tête)
 Résurrection des Mannequins, 1939-66.
 Mannequin par André Masson
 Photographie, gelatin silver photograph
 18.4 h x 13.6 w cm
 Purchased 1978
 National Gallery of Australia

S. Buck-Morss (1991) affirme que les Surréalistes étaient fascinés par le phénomène urbain et ils en faisaient l'expérience comme quelque chose à la fois d'objectif et de quelque chose de rêvé; les Surréalistes concevait la réalité comme étant un rêve (pp. 33-34). À la même époque, au début du vingtième siècle, W. Benjamin, inspiré par les idées surréalistes, concevait les Arcades de Paris comme une phantasmagorie, un spectacle d'ombres chinoises, d'illusions optiques. À son avis, les Arcades brillaient de tous leurs feux dans Paris à la manière des

grottes de fées, elles attiraient les foules, les faisaient rêver. Benjamin était intéressé par la philosophie de l'expérience historique telle qu'elle s'articule via ce rêve; à son avis ce n'était pas tellement la marchandise-dans-le-marché qui importait dans cette nouvelle phantasmagorie moderne, mais bien la 'marchandise-en-exposition', c'était sa valeur de représentation qui était soudain en premier plan. Buck-Morss affirme:

Everything desirable, from sex to social status, could be transformed into commodities-as-fetishes on display. The Arcades were the original temple of commodity capitalism. (...) constructed like a church, these publicly traversed passages displayed commodities in window showcases like icons in niches (pp. 81-82).

Buck-Morss affirme que le projet des Arcades (*Passagen-Werk*) de Benjamin est une théorie sociopsychologique séculaire de la modernité en tant que monde de rêve, accompagnée de cette idée qu'un réveil collectif, pour sortir de ce rêve, serait synonyme d'une révolution de la conscience de classe. Selon celle-ci:

(...) the theory [of Benjamin] is unique in its approach to modern society, because it takes mass culture seriously not merely as the source of the phantasmagoria of false consciousness, but as the source of collective energy to overcome it. (...) Benjamin's central argument in the *Passagen-Werk* was that under conditions of capitalism, industrialization had brought about a *reenchantment* of the social world and through it, a « reactivation of mythic powers » (pp. 253-254). Underneath the surface of increasing systemic rationalization, on an unconscious « dream » level, the new urban-industrial world had become fully reenchanté (p. 254).

C'est donc là, en observant, en désirant et en achetant les marchandises-en-exposition, que les êtres activent, de manière souterraine, leur potentiel inconscient de rêve. La société capitaliste, selon Benjamin, crée un mécanisme sournois qui détourne le désir des êtres vers les marchandises. Ainsi, cela empêche ces derniers de faire fructifier leurs désirs envers les corps, les choses et les environnements de leur vie quotidienne envers lesquels ils n'ont pas une relation marchande, mais bien une réelle connection – potentiellement et actuellement – animée. Le désir du corps qui s'exprime et s'actualise, c'est aussi la force vive créative de chaque individu, tel que nous l'avons exposé dans les chapitres précédents. Cela correspond, pour la figure de l'animatrice, au cristal qu'elle produit par l'écriture, qui façonne les matières désirées assemblées: ce cristal-écriture du Soi qui est *sa chair*.

Et le monde de la mode est particulièrement assassin pour le corps des femmes. Buck-Morss affirme que selon Benjamin: « Fashion is the medium that lures [sex] ever deeper into the inorganic world – the « realm of dead things » (p. 101). Le monde de la mode réifie dans les marchandises la promesse utopique des forces de transition et de changement. Ainsi, pernicieusement, la capacité de transformation et de fécondité des corps vivants et animés des femmes se voit niée par la société capitaliste qui détourne cette force de changement vers la marchandise. Benjamin affirme:

[Fashion] is the dialectical switching station between woman and commodity — desire and dead body. With its power to direct libidinal desire onto inorganic nature, fashion connects commodity fetishism with that sexual fetishism characteristic of modern eroticism, which « lowers the barriers between the organic and inorganic world ». Just as the much-admired mannequin has detachable parts, so fashion encourages the fetishistic fragmentation of the living body. The modern

woman who allies herself with fashion's newness in a struggle against natural decay represses her own productive power, mimics the mannequin, and enters history as a dead object, a « gaily decked-out corpse » (p. 101).

Les êtres humains, mais surtout les femmes en ce qui concerne le monde de la mode, sont donc culturellement construits pour rêver et désirer les marchandises. Benjamin souhaite un réveil collectif pour sortir de ce rêve, car cela entraînerait une révolution de la conscience de classe. Dans ce même ordre d'idées, cité par S. Leigh Foster (2002), J. Cage affirme: « [one must wake up] to the very life we're living which is so excellent once one gets one's mind and one's desires out of its way and lets it act of its own accord (p. 128) ». En réponse à Cage, Y. Rainer toutefois établit une mise en garde quant au caractère optimiste des dires de celui-ci, elle affirme: « *Whose* life is so excellent and at what costs to others? Let's focus on the means by which we will awaken to this excellent life: by getting our minds and desires out of the way, by making way for an art of indeterminacy to be practiced by everyone, an art existing in the gap between life and art » (p. 128). Le mannequin *Femme panier* expose bien cette lutte typiquement féminine qui tente de faire éclater cette coquille dure qui l'enserme, créée par la culture patriarcale et capitaliste, et qui tente de réanimer un corps pétrifié, de réunifier un corps fragmenté: *who's life is so excellent, and at what costs to others?*

En conclusion du chapitre 5, je retourne à cette question centrale: « comment la figure de l'animatrice muséale en art contemporain peut-elle transformer ses visites de groupe en expériences de mouvement »? Cela se fera via une pratique régulière d'écriture poétique et analytique qui façonne une forme cristallisée qui amalgame corps, signification, texte, matérialités, sujet, objet, et, et, et. Ce cristal est constamment signifiant, quelquefois signifiant dans les marges, dans la hors-scène *cryptique*, quelquefois signifiant au grand jour, dans la

scène publique et pratique. Cette forme kaléidoscopique fluide/solide, proliférante/organisée, démultipliée/contenue est composé des deux espaces sémiotiques et symboliques entremêlés. (Kristeva, 1974). Dans ce cristal, le force sémiotique – la source vive et jaillissante de l'être – se déverse constamment dans l'espace symbolique pour le renouveler et le vitaliser; puis, en retour, la force symbolique agglomère et structure le sémiotique. Kristeva ne veut pas que le corps reste prisonnier dans cet espace rêvé, musical, résonant, déstructuré du sémiotique, pour elle cet espace ne vaut rien s'il n'est pas mis à contribution pour animer et vitaliser la femme sujet active et consciente qui parle et agit publiquement dans la pratique. Ainsi, pour Kristeva il est important de considérer que la 'femme sujet fluide, ouverte et en processus' se doit d'être active *dans la pratique* et ne doit pas rester dans une existence intérieure, abstraite et déconnectée de sa vie quotidienne matérielle.

Ainsi, en tant qu'animatrice écrivaine, il est vital que j'entretienne une pratique d'écriture poétique qui élabore mon rapport profond, inconscient et subjectif aux œuvres des expositions dans lesquelles je travaille. Et même si ces écrits ne pourront pas être utilisés directement en visite, il pourront l'être indirectement. Cette écriture très intérieure me permet d'établir un dialogue avec les écrits de d'autres théoriciens d'une manière qui ne pourrait pas avoir lieu autrement, des théoriciennes féministes, mais aussi avec des théoriciens hommes, qui explorent les mêmes zones que moi, qui réfléchissent au même projet que moi. Après avoir saisi mon rapport intérieur et profondément subjectif aux œuvres, via des textes poétiques cristallisés, je me dois, constamment, de revenir à un langage symbolique plus structuré et logique afin de retourner dans ma pratique d'animatrice.

Dans ce chapitre 5, j'ai donc rédigé mon anecdote écrite fictive dialoguée 11 intitulée *La Femme panier — objet surréaliste*. Selon moi, cette anecdote-cristal représente bien cette forme dialoguée poétique qui est à la frontière du sémiotique et du symbolique. D'abord, contrairement à mes anecdotes 9 et 10, qui sont des dialogues profondément sémiotiques et cryptiques, cette anecdote 11 est tout à fait un dialogue qui pourrait avoir lieu dans la pratique des visites interactives que j'anime. C'est mon exemple à moi d'un espace sémiotique/espace symbolique qui a été engendré vitalement par l'influx des anecdotes 9 et 10. L'anecdote 11 n'aurait pas pu exister de cette façon si les anecdotes 9 et 10 n'avaient pas été écrites.

Conclusion

6.1 L'animation réflexive: une méthodologie à inventer par la communauté de DHC/ART – Éducation

6.1.1 L'animation réflexive: une méthodologie d'écriture collaborative créative et analytique pour l'innovation

Réfléchir à cette méthodologie collaborative de l'animation à DHC/ART – Éducation c'est avant tout considérer la dimension d'écriture collaborative de cette méthode. Aussi, c'est de comprendre combien cette méthode d'écriture créative et analytique représente une réelle méthodologie de recherche pour que les éducateurs et éducatrices puissent réfléchir à leurs animations de visites de groupe dans l'exposition d'art contemporain. Tel que je l'ai élaboré maintes fois dans ma thèse, cette méthode de recherche est conceptualisée par Richardson (2000) lorsqu'elle définit ses *Creative Analytic Practices* (CAP). Dans la communauté de DHC/ART, cette écriture réflexive se développe dans le *Scénario de visite*, dans l'outil *Mouvements*, ainsi que dans la série *Concepts migratoires* du Blogue. Je souligne le caractère *Être potentiel* de cette pratique d'écriture réflexive – au sens où l'entend Agamben (1999) –, car il est évident que nourrir celle-ci dans le quotidien du travail à DHC/ART constitue toujours un immense défi pour toute l'équipe. Ainsi, il faut trouver les voies pour actualiser cette potentialité toujours davantage.

Plus on affirme pleinement, en tant qu'équipe, la valeur épistémologique de nos écrits anecdotiques en tant que réelles élaborations théoriques (Gallop, 2002) sur l'animation de l'art contemporain, plus cela favorisera, chez tous et chacun, la capacité de trouver des moyens pour aménager des espaces où cette pratique d'écriture, personnelle et collaborative, pourra se développer et se cristalliser. À cet effet, il est à noter que pour l'exposition *Power Points* de Cory Arcangel, par exemple, l'équipe avait trouvé le temps et les moyens pour publier plusieurs essais de Blogue tout à fait substantiels et variés. Ce qui a eu pour effet de dynamiser constamment le *Scénario de visite* au lieu de le considérer comme fixe, défini et immuable. Ces écrits nous aident à constamment accentuer le mouvement dans nos visites de groupes: voici une idée énoncée par une participante au sujet de telle œuvre, une idée qui est restée en moi, qui résonne, quelle voie à prendre pour la faire fructifier? Quelle est ma perspective quant à cette idée? Et comment la remettre en jeu? Voici un fragment de conversation ayant eu lieu avec ma collègue, qui persiste en moi, où puis-je le mener? Comment puis-je y répondre? Quels sont les éléments vitaux et essentiels à inclure dans mon écrit-anecdote pour me/nous mener plus loin?

Pour Richardson, la dimension créative des CAP permet de développer un espace complètement ouvert à la recherche, à la découverte et à l'invention. Cultiver cet espace d'ouverture est essentiel pour DHC/ART – Éducation pour toujours aller de l'avant avec son projet de développer une approche de l'animation en tant qu'éducation muséale alternative complètement novatrice. Nous devons pouvoir ensemble *penser le nouveau* quant à soi, se découvrir *soi*, dans notre potentiel de pédagogue et ainsi contribuer notre perspective unique à cette approche d'animation. Aussi, il nous faut être ouverts à l'*altérité* de notre sujet d'étude: les mouvements et conversations de nos collègues éducateurs, les mouvements et conversations des participantes à notre visite de groupe,

les mouvements dans l'exposition en cours, ceux qui ont cours lors des événements culturels, etc. Richardson affirme: « When using creative analytic practices, ethnographers learn about their topics and about themselves that which was unknowable and unimaginable using conventional analytic procedures, metaphors, and writing formats » (p. 931). J'associe cette manière de développer de la connaissance, qui puise dans le mouvement du corps créatif en écriture, à ce que R. Crease nomme la 'pédagogie disjonctive', qui permet un jeu d'idées et d'images qui expose une Connaissance qui autrement resterait cachée et inconnue. En performant l'écriture CAP, chaque membre de l'équipe de DHC/ART – Éducation provoque cette relation disjonctive entre le contenu en Histoire de l'art dominante et son propre contenu autobiographique en lien avec les œuvres d'art. En faisant cela, les éducateurs et les éducatrices peuvent imaginer et créer de nouvelles possibilités pour les œuvres d'art et les expositions au sein de leur vie culturelle contemporaine (In Garoian, 2001, p. 236).

En encourageant la pratique constante de cette écriture CAP, Richardson nous met en garde contre la perte de soi entraînée par le modèle traditionnel d'écriture académique, qui favorise la mécanisation de l'écriture et qui diminue notre sens du soi. Elle prône une méthodologie d'écriture qui favorise la cristallisation d'un *soi animé*, qui s'éloigne du modèle mécanisé académique. Selon ce modèle traditionnel, le champ universitaire entraîne la chercheuse à considérer l'écriture, après ses recherches de terrain, comme une étape non créative et non générative qui consiste à transposer ses recherches dans un format écrit, sans faire évoluer sa pensée dans le mouvement l'écriture. Cette façon de faire brime la créativité et la sensibilité de l'écrivaine (p. 925).

Ainsi, les éducateurs de DHC/ART développent leur réflexivité au sujet de l'animation de leurs visites de groupe via une écriture créative, poétique, analytique – dans l'actualité et dans l'*Être potentiel*. Dépendant de chaque éducateur, le texte sera plus ou moins situé dans l'un ou l'autre des pôles créatif, poétique ou analytique, mais surtout naviguera toujours un peu entre les trois. Car, plus spécifiquement, ces textes sont à mon avis une sorte de va et vient constant entre l'espace sémiotique et l'espace symbolique (Kristeva, 1974), entre l'espace lisse et l'espace strié (Deleuze, 1980). Si dans la théorie l'espace sémiotique et l'espace symbolique, ainsi que l'espace lisse et l'espace strié, semblent occuper des espaces distincts, les éducateurs de DHC/ART réalisent sans cesse, dans leur pratique, tout comme Kristeva et Deleuze, qu'espaces lisse et strié, ainsi qu'espaces sémiotique et symbolique, sont en constante interaction, se revitalisant sans cesse l'un et l'autre; qu'ils se déploient dans l'oralité ou dans l'écriture.

Par exemple, le *Scénario de visite* est une forme d'écriture ouverte (Eco, 1965) et fragmentée, composée d'un assemblage de blocs de textes, prenant ainsi la forme d'une courtepointe, espace lisse par excellence pour Deleuze (1980). Il nous dit: « [le patchwork] c'est une collection amorphe de morceaux juxtaposés, dont le raccordement peut se faire d'une infinité de manières (...). L'espace lisse du patchwork montre assez que le « lisse » ne veut pas dire homogène, au contraire: c'est un espace *amorphe*, informel, et qui préfigure l'*op'art* » (p. 595). Toutefois, tel que déjà analysé, dans ce lisse de la courtepointe viennent s'insérer des éléments d'espace strié: les concepts migratoires dans leur force d'organisation, de structuration et d'analyse, ainsi que des fragments d'écriture davantage situés dans l'espace symbolique, ordonné, logique et analytique. Et il en va de la responsabilité de chaque éducateur à ce que cette courtepointe soit constamment en mouvement, via la revitalisation d'un fragment d'écriture analytique symbolique

par exemple, mais aussi, à titre d'autre exemple, via l'inclusion d'un fragment de parole poétique et sonore d'une participante à la visite de groupe. Ainsi, le lisse de ce *Scénario de visite* courtpointe nous permet de développer son mouvement et son devenir-autre et aussi le strié permet de cristalliser, de mesurer, de structurer et de réfléchir celui-ci.

Le défi que nous nous posons toujours à DHC/ART – Éducation consiste à développer notre capacité à explorer, dans notre pratique quotidienne, ces espaces complexes, dans l'oralité ou l'écriture, où lisse et strié s'entrecroisent et où sémiotique et symbolique s'entrelacent. Car ces espaces se meuvent sans cesse l'un dans l'autre, ce qui crée des phénomènes de remous et d'immersion, mais aussi des phénomènes de cristallisation. À titre d'exemple, conventionnellement, on peut considérer l'espace d'une visite de groupe dans l'exposition d'art comme étant un espace de communication plutôt symbolique. On conceptualise alors l'éducateur comme offrant un discours qui tend vers le magistral, un discours public structuré et organisé. Traditionnellement, on peut aussi comprendre la visite comme un lieu davantage axé sur le dialogue, mais on verra tout de même alors cet espace comme étant le lieu d'une conversation plutôt analytique et raisonnée entre les participants, et on verra l'éducateur, dans ce contexte, comme étant une figure qui se positionne de manière distanciée et objective envers ce dialogue.

Toutefois, les éducateurs et éducatrices de DHC/ART, à force de remettre toujours en œuvre cet art du dialogue, cet art du mouvement dans l'exposition, cet art de faire et de refaire la courtpointe, avec le temps et la pratique, ont appris, et continuent à apprendre sans cesse, à écouter mieux, à regarder plus attentivement, à ouvrir toujours davantage leur corps à l'émergence des présences et des paroles de la multitude altérité lors des visites de groupe

(Dyson, 1992). Ainsi, les éducateurs perçoivent combien cet espace peut devenir de plus en plus poétique, musical, rythmé, sonore, texturé, ambigu, polysémique, réflexif. En effet, ces flux de paroles échangées dans l'oralité et dans l'improvisation des espaces lisses de visites de groupe nous ramènent dans le domaine d'une poétique partagée. Richardson (2000) nous précise bien que lorsque les gens s'expriment dans l'oralité, leurs paroles sont beaucoup plus proches de la poésie que de cette prose académique si souvent utilisée pour analyser ces paroles. Elle affirme donc qu'il est tout à fait souhaitable d'utiliser une forme poétique d'écriture pour développer nos analyses et nos recherches au sujet de ces dialogues:

Writing up interviews as poems, honoring the speaker's pauses, repetitions, alliterations, narrative strategies, rhythms, and so on, may actually better represent the speaker than the practice of quoting in prose snippets. Further, poetic devices – rhythms, silences, spaces, breath points, alliterations, meter, cadence, assonance, rhyme, and off-rhyme – engage the listener's body, even if the mind resists and denies (p. 933).

L. Todres et K. T. Galvin (2008) abondent dans le même sens que Richardson en proposant 'l'interprétation incorporée' (*embodied interpretation*) et des formes d'écriture plus évocatives et plus poétiques pour rendre compte d'entrevues effectuées dans le cadre de recherches dans le champ de la recherche qualitative. Todres et Galvin ont appliqué cette méthode d'écriture à leurs recherches portant sur des personnes qui prennent soin d'un partenaire qui souffre de la maladie d'Alzheimer. Ils affirment que cette phénoménologie esthétique partage ses valeurs avec la poésie; via l'évocation, elle tente de faciliter une sorte de 'reconnaissance émotive' qu'ils appellent *emotional homecoming*. Il proposent: « Such an experience of homecoming has within it a deep feeling of recognition that may be characterized by the kind of ontological

weight that connects us to the place where we feel both deeply ourselves and deeply connected to our common humanity » (p. 569). Ils ajoutent:

In this article we wish to show a process where we listen to what people say in order to *carry forward* the meanings that these words open up. We also indicate our epistemological stance, which legitimizes re-wording what individual people say in such a way that it may enliven intersubjective understanding and insight about phenomena that have both shared and unique dimensions (p. 569).

Pour Todres et Galvin les mots choisis, pour rendre compte de leur recherche et des paroles des participants à leurs entrevues, le sont avec grand soin pour qu'ils soient évocateurs, qu'ils expriment avec justesse et cœur la complexité, la sensibilité, les textures, les infinies qualités de l'événement en cours. Aussi, en tant que chercheurs, ils se donnent cette liberté à reformuler les mots des individus ayant participé à l'entrevue, toujours avec un objectif de se rapprocher le plus possible de la vérité de l'événement et de la vérité de leur engagement envers l'événement. Ainsi, ils explorent les dimensions ambiguës, profondes et intérieures du langage. Et en utilisant ce langage, cela leur permet de bien interpréter, en mouvement, leur sujet de recherche. Ils ajoutent, en citant le poète Seamus Heaney, qui exprime la puissance de la représentation poétique afin d'inviter une expérience de reconnaissance émotive (*emotional homecoming*): « Poetic form is both the ship and the anchor. It is at once a buoyancy and a holding, allowing for the simultaneous gratification of whatever is centrifugal and centripetal in mind and body » (p. 570).

Affiner l'art de cette écriture créative, poétique et analytique, l'art de cette écriture dialoguée, pour explorer les dynamiques de mes visites de groupe, pour rendre compte, à la manière de Todres et Galvin, de ces conversations qui m'impliquent et dont je suis témoin tout à la fois, est mon effort constant; c'est la pratique de tous les instants de ce geste éthique de la cristallisation par l'écriture poétique dont je traite dans ma thèse. Plonger dans ces eaux mouvantes du sémiotique, toujours revitalisé par le symbolique, et vice versa, exige des éducateurs de DHC/ART une capacité à se déstructurer dans le lisse, pour accéder au devenir-autre, pour ensuite se restructurer dans le strié, pour avoir une capacité de mesurer et de réfléchir ces transformations du soi et de l'événement de la visite de groupe (Grosz, 1995, p. 112).

Si pour ma part, je produis des textes dialogués fictifs pour explorer, analyser et théoriser mes visites de groupe, cette forme d'écriture n'est pas nécessairement pratiquée de cette même façon par le reste de l'équipe. Toutefois, toutes les formes et les contenus d'écriture performés par l'équipe sont souples et novateurs et abordent le sujet de l'animation des visites de groupe dans l'exposition d'art d'une myriade de façons. Richardson précise: « Even if one chooses to write an article in a conventional form, trying on different modes of writing is a practical and powerful way to expand one's interpretive skills, raise one's consciousness, and bring a fresh perspective to one's research » (p. 931). Je suis tout à fait en accord avec elle. Cette façon de varier nos formes d'écriture dans notre communauté, et de les développer sans cesse en les mettant en relation, fait en sorte que notre perspective sur nos animations dans l'exposition change toujours. Nous nous replaçons constamment dans une situation où nous bouleversons nos assises fixes et remettons notre être et les choses en mouvement.

Que je rédige, à ma manière, un texte fictif dialogué entre l'animatrice et les visiteuses, ou que d'autres dans l'équipe rédigent un texte plus proche de l'essai, à DHC/ART – Éducation nous cherchons toujours à nous engager dans l'écriture via de multiples perspectives, avec une écoute, une disponibilité, une implication personnelle à produire un texte profondément signifiant pour nous et pour les autres. Nous avons tous à cœur ce vertige et cette justesse dans l'écriture, et je crois que la notion de *jouissance dans l'écriture* de Barthes nous est utile pour réfléchir à cette implication que nous avons dans nos textes partagés. Aussi, je crois que chercher cette jouissance de l'écriture vient toucher à la question de la possibilité d'intégrer une pratique d'écriture régulière dans ma pratique d'animatrice, faire de l'écriture *Être potentiel* une actualisation plus affirmée.

J. Gallop affirme (1984) que, dans *Le plaisir du texte* (2014 [1973]), Barthes distingue *le plaisir* – qui est confortable, qui rassure notre Ego, qui est reconnu et légitimé en tant que culture – de la *jouissance* – qui est choquante, qui dérange l'Ego et qui est en conflit avec les canons de la culture (p. 112). Dans ses réflexions autour du concept de *jouissance* de Barthes, Gallop exprime bien mes propres difficultés avec la question du *plaisir* dans l'écriture. Elle affirme avoir lu, dans *Le plaisir du texte*, un paragraphe qui débute avec l'opposition binaire: *Plaisir / Jouissance*. Toutefois, selon Barthes, terminologiquement ce binaire *vacille toujours*. Il affirme que « the text of *jouissance*... causes the historical, cultural, psychological foundations of the reader to vacillate » (p. 112). J'ajouterais que cela entraîne le vacillement de l'écrivaine aussi, qui tente de performer cette écriture jouissance, un vacillement des fondations historiques, culturelles et psychologiques de celle-ci.

6.1.2 L'animation réflexive: une esthétique du *déploiement* et du *dépliement*

Discutant de sa notion 'd'esthétique du déploiement' (*aesthetic of unfolding*), qui se situe dans l'espace actif de Deleuze entre le plié et le non-plié, R. L. Irwin (2003) déplore que notre époque valorise les manières de développer de la connaissance via une rationalité désincarnée. Elle décerne dans ce courant régressif une volonté de simplifier le chaotique, de structurer le désordonné et de nier l'ambigu. Elle propose une alternative à cet état de fait via son esthétique du déploiement:

Innovative organizations thrive in an environment appreciative of complexity. Cultivating an appreciative way of knowing is an act of cultivating an aesthetic way of knowing, an aesthetic that values sensory awareness, perceptual acuity, attunement, wonderment, novelty, and emergence. Perhaps more importantly, an aesthetic way of knowing appreciates the awkward spaces existing between chaos *and* order, complexity *and* simplicity, certainty *and* uncertainty, to name a few dialectical relationships (p. 63).

Barrett (In Irwin, 2003) poursuit cette réflexion en se concentrant sur cette idée de *penser le nouveau*. Elle le fait en imaginant ce que nos institutions à vocation pédagogique pourraient devenir si les professionnels qui développent les programmes éducatifs mettaient en œuvre cette façon incorporée de faire émerger la connaissance, en naviguant dans des espaces à grande complexité et à forte ambiguïté. À quoi nos éducateurs et éducatrices ressembleraient-ils s'ils étaient encouragés à se réapproprier une sagesse poétique, à être sceptiques des routines confortables, s'ils étaient stimulés à créer des relations provocantes d'apprentissage mutuel? À quoi ressembleraient-ils s'ils s'engageaient à concevoir l'appréciation et les gestes

d'engagements comme étant des tâches prioritaires et, aussi, s'ils étaient décidés à donner plus de valeur à l'émerveillement qu'à la suspicion, à l'abandon qu'à la posture défensive, à favoriser l'écoute plutôt que l'auto-promotion (Barrett, In Irwin, 2003, p. 65) ?

Ensuite Barrett propose la métaphore de l'improvisation jazz pour comprendre et étudier ces environnements dynamiques et complexes ouverts et souples. Elle soutient que les musiciens de jazz évoluent dans un monde où les relations entre les êtres et 'le son en mouvement' changent continuellement, ce qui fait changer sans cesse l'événement en cours (p. 65). Tel que déjà élaboré dans ma thèse, à DHC/ART – Éducation nous travaillons tout à fait à la manière d'une improvisation musicale, guidés par la musicalité du *Scénario de visite* ponctué de notes-concepts-migratoires (Bal, 2001), et ces improvisations servent à constamment transformer ce *Scénario de visite* (Eco, 1965; Barthes, 1977). C'est ainsi une écoute attentive et profonde que nous tentons de mettre en pratique, pour évaluer quelle note à jouer – le concept migratoire à contribuer, à élaborer, à approfondir –, et aussi pour ressentir quelles sont les notes et les sons à écouter, à saisir, à élaborer par le jeu de l'interprétation.

6.1.3 L'animation réflexive: le déploiement de l'écoute rhétorique pour mener vers l'invention dans l'interprétation

À DHC/ART – Éducation, nous optons pour une approche esthétique où la mise en pratique d'une écoute alternative est mise en avant plan et constamment pratiquée. À mon avis, les théories de K. Ratcliffe (1999) au sujet de l'écoute sont infiniment utiles pour nous guider à affiner notre capacité à écouter et entendre les choses, les êtres et les environnements. Elle suggère à cet effet le concept 'd'écoute rhétorique'. Elle affirme: « rhetorical listening may be

imagined, generally, as a trope for interpretive invention, one on equal footing with the tropes of reading and writing and speaking » (p. 196). Selon Ratcliffe, l'écoute a été profondément négligée dans la culture occidentale en faveur de la parole et de la volonté de persuasion qui accompagne celle-ci. Elle cite Heidegger qui affirme que nous avons hérité, ici en Occident, du « *logos* divisé, celui qui parle mais qui n'écoute pas » (p. 202). Aussi, la parole est valorisée et genrée comme l'attribut du masculin, alors que l'écoute est dévalorisée et genrée comme l'attribut du féminin. Ratcliffe affirme que l'écoute rhétorique permet une invention dans l'interprétation et qu'elle se distingue de la lecture car elle se développe via des organes du corps qui sont différents. Elle ajoute:

And as Fiumara suggests, listening maps out an entirely different space in which to relate to discourse: we may become “apprentices of listening rather than masters of discourse” (57). For when listening within an undivided *logos*, we do not read simply for what we can agree with or challenge, as is the habit of academic reading (in its multiple guises). Instead, we choose to listen also for the exiled excess and contemplate its relation to our culture and our selves (...). Such listening, I argue, may help us invent, interpret, and ultimately judge differently in that perhaps we can *hear* things we cannot *see*. In this more inclusive *logos* lies a potential for personal and social justice (p. 203).

Selon Ratcliffe, une écoute attentive nous ouvre les portes pour entendre ces *excès exilés*, et contempler la relation que cette réalité-en-excès entretient avec notre culture et avec nous-même. Ainsi, à son avis, comprendre veut dire davantage que simplement écouter pour saisir l'intention de l'énonciateur/de l'écrivain, ou simplement écouter pour entendre le reflet de notre propre désir intéressé. Elle propose une nouvelle conception de la compréhension via son concept d'écoute rhétorique:

To clarify this process of understanding, we might best invert the term and define *understanding* as *standing under* – consciously standing under discourses that surround us and others, while consciously acknowledging all our particular and fluid standpoints. Standing under discourses means letting discourses wash over, through, and around us and then letting them lie there to inform our politics and ethics (p. 205).

Comme éducateurs et éducatrices à DHC/ART, il s'agit donc d'avoir des corps complètement ouverts et disponibles à être immergés dans les présences, paroles, voix, gestes des autres avec lesquels nous cherchons à collaborer afin d'élaborer cette invention dans l'interprétation. Et pour nous, bien sûr, cette invention dans l'interprétation correspond à cette animation dans l'interprétation de l'exposition d'art contemporain. Cette image de fluidité et d'interprétation incorporée de Ratcliffe nous ramène à nouveau ici à l'image de la mer de Deleuze, en tant que beau modèle d'un espace lisse. Il s'agit de favoriser une ouverture de l'animatrice et de ses collègues pour que les discours des participant(e)s au sujet des œuvres de l'exposition circulent librement dans leurs visites de groupe. Il s'agit de poser des questions ouvertes, créer un climat chaleureux et accueillant via leurs gestes, mouvements, expressions, leurs silences et pauses aussi. Ainsi, les discours de l'altérité fuseront et circuleront. Et ensuite laisser ceux-ci se déposer, en nous, autour de nous, pour guider nos actions éthiques et politiques envers les œuvres, envers l'exposition, envers les autres, envers nos collègues, envers l'institution.

Si, en tant qu'éducateurs et éducatrices, nous sommes à l'écoute des mots improvisés des participants et participantes à notre visite de groupe, à leur musicalité et à leur poésie, à la manière dont ces mots émergent de corps affectés et touchés, et bien ces événements vont constamment renouveler notre pensée subjective sur l'exposition, ils vont sans cesse renouveler

notre écriture sur cette exposition et notre parole pour parler de cette exposition. Ce qui se dépose, après les discours, dans le silence de l'écoute de l'animatrice et de ses collègues, ce sont des mots dans toute leur matérialité. Certains persistent dans notre oreille, font vibrer profondément notre onde nerveuse, d'autres s'éteignent et voyageront ailleurs. Et ces mots écoutés, Richardson nous invite à les façonner et à les refaçonner dans l'écriture.

6.1.4 L'animation réflexive: le déploiement de la théorie de l'anecdote

Ces mots qui s'échangent lors de chacune des visites de groupe, ces mots qui fusent de la bouche et du souffle des participantes, ces mots qui fusent de la bouche et du souffle des éducateurs et éducatrices, ce sont des 'offrandes corporelles' au sens de J. Butler (2004), ce sont tous tout autant d'événements. Ce sont aussi des moments d'anecdotes qui s'élaborent dans l'oralité. N. Loveless (2011) affirme que cette théorie de l'anecdote, cette *théorie dans la chair de la pratique*, s'exprime en désirant une réponse. Ainsi, chaque mot proféré par les participantes à l'événement, lorsque le climat d'improvisation est bien mis en œuvre par l'éducateur et l'éducatrice, cherche à être reconnu, à être entendu, et à ce qu'on y réponde. Loveless affirme que les mots qui sont énoncés dans l'oralité et dans la spontanéité peuvent prendre par surprise l'énonciateur. Elle affirme que nous devons encourager ces moments d'improvisation, car cette surprise permet la découverte du soi: *this is what is coming out of me? This is who I am?!* (notes tirées d'une présentation de Loveless au Département des communications à Concordia, 2010).

Notre méthodologie de théorisation de l'exposition d'art à DHC/ART est tout à fait une épistémologie de l'anecdote au sens où l'entend Gallop (2002). Comme animatrice, il s'agit toujours de revendiquer et de défendre la valeur et l'importance de la théorisation par anecdote, car à la fois son caractère incorporé *et aussi* sa nature qui se situe dans le détail en font un mode de théorisation dévalorisé par la culture académique patriarcale. Ainsi, quand arrive le moment de pratiquer une écriture réflexive anecdotique au sujet d'un moment d'une visite de groupe en particulier, l'écrivaine doit combattre les pressions qui se font sentir sur son corps pour freiner l'écriture. Chaque écriture de l'anecdote revendique ceci, sans cesse: *Let us not take it for granted that life exists more fully in what is commonly thought big than in what is commonly thought small* (V. Woolf, In Schor, 2007). Cette affirmation de Woolf va à l'encontre de l'épistémologie patriarcale de la totalité, de l'omniscience et de la désincarnation.

6.1.5 L'animation réflexive: les concepts migratoires en tant que portails vers de multiples lieux à habiter en communauté

Être attentif à la poésie de ces événements anecdotes déployés dans l'oralité, c'est être attentif aux mots, toujours, les mots, dans leurs sonorités, leurs textures, leurs couleurs, les écouter et les ressentir. C'est savoir écouter les mots dans toute la complexité de leurs multiples couches de significations. Il s'agit alors d'explorer cette profondeur et cette polysémie du langage dont parlent Todres et Galvin. Richardson affirme: « When we view writing as a *method*, however, we experience 'language-in-use', how we 'word the world' into existence (Rose, 1992). And then we 'reword' the world, erase the computer screen, check the thesaurus, move a paragraph, again and again » (p. 923).

Et nous explorons la manière toute particulière qu'ont les mots de devenir des concepts et vice versa. Car ces mots proférés et écoutés peuvent aussi se déployer en concepts migratoires, tels que théorisés par Bal. Celle-ci affirme que les concepts ressemblent à des mots mais ne sont pas des mots ordinaires (2002, p. 23). Il n'y a pas de 'concepts simples' selon Bal, et je comprends cette complexité du concept comme étant la multiplicité de couches à l'intérieur de celui-ci, celles qui ouvrent vers différents espaces, différents mondes. Bal affirme: « concepts are also never simple. Their various aspects can be unpacked; the ramifications, traditions, and histories conflated in their current usages can be separated out and evaluated piece by piece. Concepts are hardly ever used in exactly the same sense » (p. 29). Le travail constant d'une pratique d'écriture régulière permet de 'jouer' et 'rejouer' avec ces concepts, les creuser, les déplier, les re-plier – *word the world, reword the world*.

À titre d'exemple de ce phénomène, où plusieurs espaces et mondes se déploient et s'ouvrent via les clés que sont les concepts migratoires, revenons aux concepts de *Cory Arcangel: Mouvements* (2013): culture participative / saturation / nostalgie / échec. Attardons-nous d'abord au concept de saturation tel que développé par D. Fiset. Il propose: « Le terme 'saturation' est utilisé dans une multitude de disciplines pour évoquer le point limite d'une matière, d'un corps ou d'un milieu quelconque. En chimie, la saturation correspond entre autres à l'action de dissoudre dans un liquide la masse maximale d'une substance à une température et sous une pression déterminées' » (p. 4). Il ajoute que le travail d'Arcangel « célèbre la saturation: l'hypercoloré, l'arc-en-ciel, le néon, le brillant, le fluorescent, le bruyant, le massif, le répétitif, le chargé (...) » (p. 4). Ainsi, ce concept de saturation nous permet, bien sûr, d'interpréter plusieurs des œuvres de l'exposition *Power Points* de Arcangel selon une

perspective phénoménologique: réfléchir à la forte résonance du dribblé du ballon dans *Self Playing Nintendo 64 NBA Courtside 2*, à l'iridescence du tapis mauve dans *Photoshop Gradient Demonstrations*, à l'hypnotisante musicalité de *Sweet 16* et aux effets papillonnants étourdissants des bandes verticales de *Colors*.

Mais aussi ce concept de saturation s'articule d'une autre manière, il ouvre vers d'autres mondes; le monde *Être potentiel* d'Agamben (1993, 1999), celui de la hors-scène *cryptique* d'Irigaray (1974). Et en façonnant, en creusant, en dépliant le concept de saturation entre nos mains, via une écriture longue, jouissive et obstinée, nous pouvons accéder à ces mondes en marge, cachés. Ainsi, le concept de saturation fonctionne comme une lumière intense précise, une brèche, une ouverture, pour nous guider dans l'obscurité (Bal, 2002, p. 33), pour nous guider vers ces autres espaces, des mondes souterrains où il est possible de cohabiter tous ensemble, mais de manière alternative.

Pour l'animatrice que je suis, je considère que la notion de hors-scène cryptique, telle que la définit Irigaray, serait un des lieux à habiter lorsque je performe l'écriture poétique, créative et analytique. C'est là où mon être profond, animé, potentiel habite. Je considère que l'espace sémiotique, tel que le définit Kristeva, est aussi la bonne voie. Plus l'écriture poétique avance dans son mouvement, un mouvement qui tire sa sève d'une profonde sensation animée, plus les fils s'entrecroisent et se cristallisent. L'espace/temps de l'écriture du soi de l'animatrice, c'est pour moi ce que décrit ici Irigaray (1982):

Au centre, plus la flamme s'anime, plus elle éclaire. Plus elle s'accroît, moins tu souffres de la chaleur. Franchi un certain seuil, tu te trouves dans l'éclair. Et ça dure. Le temps passe sans

que tu le sentes. Le passé et l'avenir s'y coulent, confondant répétition ou reproduction. L'instant et l'éternité ne font qu'un.

Pas de tour ni retour. Il ne s'agit plus de tourner autour, mais d'arriver au milieu. De quoi? De tout. Tu remontes ou redescends toutes les médiations, et tu te trouves où? *In medio*. C'est le même chemin. Il suffit d'y penser – que le medium part et finit au milieu (p. 142).

Il est donc possible de réfléchir le concept de saturation en lien avec cet endroit d'habitation par l'écriture tel que décrit par Irigaray – un monde poétique, contemplatif, une rêverie, un autre monde que celui de l'espace matériel de l'exposition *Power Points*, mais qui coexiste avec lui. Et je décèle dans ce passage, un espace profond d'écriture animée. C'est là où le désordre s'ordonne, où le chaos se maîtrise; est-ce là, dans ce lieu, que le sentiment de *jouissance* se transformerait en ce que j'appelle la *plénitude joie*? Est-ce que ce sentiment de *plénitude joie* se situerait là, lorsque le sujet se restabilise, pour un temps, vitalisé par le devenir-autre de l'écriture *jouissance*? Est-ce là où il pourrait habiter, pour un moment, dans cet *éclair qui dure*? Dans cet espace alternatif intense, mais profondément centré et concentré, dans le cœur et dans la fibre même de l'âme, à l'intérieur de la flamme?

... Franchi un certain seuil, tu te trouves dans l'éclair. Et ça dure. Le temps passe sans que tu le sentes. Le passé et l'avenir s'y coulent (...). L'instant et l'éternité ne font qu'un...

Ces questions au sujet de la jouissance, du plaisir, de la plénitude joie et de la paisible satisfaction dans l'écriture sont urgentes à poser pour les corps des femmes, car elles ont partie à lier avec le fait que le mouvement d'écriture poétique est le *mouvement d'un corps matériel*, et que ce corps s'use et s'endommage lorsque choqué. Irigaray, dans ce passage, me paraît tenter de voir comment le corps de la mystérieuse peut passer d'un mouvement d'intensité,

enivrant, fragmentaire, souvent affolant, vers un mouvement d'écriture qui est un lieu d'habitation enraciné, qui irradie d'une façon plus contrôlée, plus centrée, même si tout autant intense. Trouver cet espace d'animation dans l'écriture est capital pour l'animatrice pour amoindrir les chocs au corps.

Et ici nous revoilà dans l'espace des concepts migratoires liés à Arcangel: l'idée de nostalgie, telle que développée par Pyne Feinberg. Ce concept peut être utilisé dans l'espace de l'exposition, pour réfléchir à la façon dont Arcangel crée des œuvres qui provoquent un sentiment nostalgique chez les visiteurs, par les références à la culture américaine des années 1990 (jeux vidéos, films, clips musicaux, disques vinyles de cette époque). Mais aussi, ce mot, ce concept, peut nous permettre d'explorer un autre espace, un autre monde, encore une fois cet espace secret, intime, celui ci-haut élaboré par Irigaray. Pyne Feinberg affirme: « En voyageant dans nos souvenirs, nous faisons l'expérience du présent par un regard qui est à la fois éclairé et embrouillé par notre engagement avec le passé. Par la nostalgie, nous entrons dans un interstice de conscience localisé entre l'alors et le maintenant » (*Cory Arcangel: Mouvements*, 2013, p. 3). Ces idées de Pyne Feinberg autour de la nostalgie peuvent être développés pour réfléchir à cet *éclair qui dure* d'Irigaray, à cette temporalité toute particulière et alternative où « le passé et l'avenir s'y coulent (...) L'instant et l'éternité ne font qu'un... ».

En terminant cette thèse, il est clair que le travail principal qu'elle effectue c'est d'avoir mené à conclusion un long, obstiné, méticuleux et patient travail d'écriture créative et analytique. Cet exercice a été pour moi un réel processus de découverte, de tous les instants, sur mon sujet et sur moi-même. Et ce geste d'écriture, immergé dans une constellation de concepts migratoires,

est réellement *un geste continu qui utilise toute la force du corps pour aller au bout de sa pensée*. Tel que déjà élaboré, ce mouvement d'écriture est difficile pour les femmes, de par le caractère abject que la société patriarcale attribue au corps désirant lisse féminin. Ainsi, aller au bout du geste de son corps est un énorme défi pour l'écrivaine.

K. Barbour (2012) discute de cette idée en dialogue avec les propos de I. M. Young au sujet du mouvement des femmes. Elle affirme: « Young argues that girls and women exhibit typical feminine movement characteristics in activities such as throwing a ball (Young, 1980); what she rather abstractly named *ambiguous transcendence, inhibited intentionality, and discontinuous unity* » (pp. 106-107). Barbour, en dialogue avec A. Albright, interprète les idées de Young comme exprimant que les filles et les femmes ne sont pas formées et encouragées à utiliser la capacité de tout leur corps pour effectuer une activité physique, pour lancer avec toute la force de leur corps une balle par exemple. Ainsi, les filles et les femmes ont tendance à ne pas engager entièrement et clairement leurs intentions physiques dans le monde. Aussi, elles démontrent une ambiguïté dans le mouvement qui, selon Barbour, signifie que l'interprète féminine en danse ressent les mouvements de son corps comme une 'série de parties discontinues' et elle se meut dans l'espace sans 'intention spatiale claire' (p. 107). En tant que chercheuse-crédation et animatrice, il faut que je combatte sans cesse cette discontinuité et cette fragmentation en allant au bout de mes textes d'écriture poétique et analytique, qui me servent *à la fois* à réfléchir théoriquement à ma pratique d'animatrice muséale en art contemporain *et aussi* à intervenir clairement et avec force dans mes contextes de pratique professionnelle.

En conclusion, je retourne à cette question centrale: « comment la figure de l'animatrice muséale en art contemporain peut-elle transformer ses visites de groupe en expériences de mouvement »? D'abord, pour ce faire, en tant que chercheuse académique, l'animatrice doit bien situer ses recherches dans le champ de la recherche-crédation. Par ce processus, qui s'élabore via la figure (Barthes, 1977), l'animatrice propose une recherche sur son corps-soi (Shusterman, 2009) et une recherche sur l'altérité qui est son sujet/objet d'étude (Richardson, 2000).

Car il est important de souligner que cette figure de l'animatrice, qui se cristallise via la recherche-crédation, effectue une réflexivité sur son corps-soi, certes, mais ce corps-soi est le siège d'une subjectivité profondément relationnelle. Dans mes écrits fictifs, les corps des visiteuses constituent, oui, des parts de ma propre subjectivité, mais aussi ces corps fictifs sont un amalgame de plusieurs visiteuses et visiteurs réels qui ont participé à mes visites de groupe. Sawchuk (1992) décrit très bien la manière dont plusieurs personnages-figures dans son écriture et dans ses performances constituent de multiples facettes de sa propre subjectivité située, mais aussi combien ils sont des facettes d'un soi tourné vers sa communauté. Parlant de son écriture de fiction théorique, ce qu'elle appelle *Pirate writing*, où elle crée la figure féministe de la pirate, Sawchuk affirme:

Storyteller

I don't think of this use of the voice and multiple personas as schizophrenic. The adoption of multiple *personas* to explore my multiple *positionality* is not the same as feigning multiple *personalities*. Multiple personalities implies a series of discrete, atomistic characters, each vying for control of the subject's ego. My ego is not unified; the personas have a fluidity, the stories overlap, interconnect. They seem to be housed in the same body (p. 207). (...)

Storyteller

Embracing these internal contradictions is not simply a performative strategy but a pedagogical strategy to recover the joy of group work: one position does not have to prevail, although all positions are bound together by virtue of a chosen, common topic or body (pp. 207-208).

De la même manière, mes multiples personnages de visiteuses et d'animatrice sont pour moi une façon de développer mes multiples *situations*, mes multiples *positions*. Ces personnages sont des hybrides du soi / et de l'autre. Ils me permettent de créer une identité pour l'animatrice qui est profondément relationnelle: enracinée *à la fois* dans une *vérité* et une *animation* profondes de l'être unique *et aussi* dans une dimension polyforme, polyphonique et multiple de l'être. L'écriture poétique, selon Todres et Galvin, élabore bien ce type d'identité de l'écrivaine chercheuse-crédation. À cet effet, ils affirment d'abord: « We use the term 'emotional homecoming' as a metaphor for the emotional recognition of a truth that is also deeply personal, familiar, meaningful and authentic » (p. 569). Ensuite, ils élaborent au sujet du fait que le langage poétique situe l'écrivaine / chercheuse-crédation en relation avec les autres, ce langage est à la fois personnel et interpersonnel:

We would like to emphasize that words which connect the personal to the interpersonal world are humanizing in that they can find the 'I' in the 'thou', in Buber's sense (Buber, 1970). This is assisted by the kind of language that is evocative and poetic and seeks to make things come alive. We seek to find a way of using language so that readers of phenomenological descriptions can find personal meaning in the descriptions, and thus find themselves *in* the language in some way. Language can then connect to people in a heartfelt way (...) (p. 570).

Ici, la notion de rhizome de Deleuze et Guattari (1980) vient clairement théoriser ce que je veux dire par cette identité plurielle et relationnelle. Dans un champ de recherche autre que le mien, celui du post-colonialisme, de la politique de la race et de la créolisation, É. Glissant (1990) a utilisé l'image du rhizome de Deleuze et Guattari pour l'appliquer au principe d'identité et théoriser son idée de 'l'identité plurielle', 'l'identité relation' et 'l'identité rhizome', qui s'oppose à *l'identité à racine unique*. Alors que la racine unique est stérile, isolée et morbide, la figure du rhizome est à racines multiples, proliférantes, ces multiples racines vont à la rencontre d'autres racines. Je conçois les corps de l'animatrice et des visiteuses comme étant le siège de ce type d'identité, telle que théorisée par Glissant, Deleuze et Guattari. En terminant, selon moi, la cristallisation par l'écriture est un mouvement de profonde mise en relation; c'est dans le cœur du cristal que le soi et l'autre s'entrelacent. Et j'insiste, si l'éthique de l'amorphe et de l'informe d'Agamben permet de tendre vers un devenir-autre potentiel, la forme cristal de l'écriture, le geste éthique féministe que je défends, permet la création d'un corps-sujet rhizome organisé, structuré et stable pour l'animatrice.

Giorgio Agamben

(...)this is why the only ethical experience (which, as such, cannot be a task or a subjective decision) is the experience of being (one's own) potentiality, of being (one's own) possibility – exposing, that is, in every form one's own amorphousness and in every act one's own inactuality (2013 [1993], p.43).

Marie-Hélène Lemaire

C'est pourquoi la seule expérience éthique consiste à écrire, sans cesse, pour *fuir et faire fuir*, et revenir. Se poser, ralentir, regarder, écouter, cristalliser la forme. Écrire pour habiter avec les autres, les écouter, les reconnaître. Se voir en mouvement, se voir transformée, se voir transformés. Ensemble.

Bibliographie

- Agamben, G. (2013, [1993]). *The coming community*. Trans. Michael Hard. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Agamben, G. (1999). *Potentialities: Collected essays*. Stanford: Stanford University Press.
- Agamben, G. (2008). *Signatura rerum. Sur la méthode*. Paris: Librairie philosophique J. Vrin.
- Ahmed, S. (2004). *The cultural politics of emotion*. New York: Routledge
- Allen, F. (2011). Introduction // art : education. In F. Allen (Ed.), *Education* (pp. 12-21). London & Cambridge, Massachusetts: Whitechapel Gallery and MIT Press.
- Alvesson, M. & K. Skoldberg (2000). *Reflexive methodology: New vistas for qualitative research*. London: Sage.
- Artaud, A. (1932). *Le théâtre de la cruauté*.
- Bal, M. (2001). *Louise Bourgeois' Spider. The Architecture of Art-Writing*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Bal, M. (2002). Concept. In *Travelling concepts in the humanities: A rough guide* (pp. 22-55). Toronto: University of Toronto Press.
- Bal, M. (2002). Image. In *Travelling concepts in the humanities: A rough guide* (pp. 57-95). Toronto: University of Toronto Press.
- Barbour, K. (2012). Writing, dancing, embodied knowing. Autoethnographic research. In D. Davida (Ed.) *Fields in motion. Ethnography in the field of dance* (pp.101-117). Waterloo: Wilfrid Laurier University Press.
- Barrett, F. J. (2000). Cultivating an aesthetic of unfolding: Jazz improvisation as a self-organizing system. In S. Linstead & H. Hopfl (Eds.), *The aesthetics of organization* (pp. 228-245). London: Sage.
- Barthes, R. (1964). La rhétorique de l'image. In *Communications*. Volume 4, numéro 4. En ligne.
- Barthes, R. (2014 [1973]). *Le plaisir du texte*. Paris: Point.
- Barthes, R. (1977). *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Editions du Seuil.
- Barthes, R. (1980). *La chambre claire*. Paris: Cahiers du cinéma Gallimard Seuil.

- Batchelor, D. (2008). *Colour*. London: Whitechapel Gallery / Cambridge: The MIT Press.
- Bishop, C. (2006). Introduction // Viewers as producers. In C. Bishop (Ed.), *Participation* (pp. 10-13). London & Cambridge, Massachusetts: Whitechapel Gallery and MIT Press.
- Bishop, C. (2010). Response to Grant Lester. In F. Allen (Ed.), *Education* (pp. 221-222). London & Cambridge, Massachusetts: Whitechapel Gallery and MIT Press.
- Bordo, S. (2006). The body and the reproduction of femininity. In *Unbearable weight. Feminism, Western culture and the body* (pp. 165-184). Berkeley, Los Angeles, London : University of California Press.
- Born, G. (1991). Music, modernism and signification. In A. Benjamin and P. Osborne (Eds.), *Thinking art: Beyond traditional aesthetics* (pp. 157-176). London: ICA.
- Bourdieu, G. (1979). *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris: les Éditions de Minuit.
- Braidotti, R. (1994). *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual difference in Contemporary Feminist Theory*. Cambridge: Columbia University Press.
- Bruno, G. (2007). Fashion of living: Intimacy in Art and Film. In *Public intimacy. Architecture and the visual arts*. Cambridge/London: The MIT Press.
- Buck-Morss, S. (1991). *Walter Benjamin and the Arcades project*. Cambridge/London: The MIT Press.
- Butler, J. (2004). *Undoing gender*. New York & London: Routledge: University of California Press.
- Chapman, O. (2012). I am walking in a room: Audio art and revealing. In *Esse (Reskilling)*, 74, 62-67.
- Chapman, O. & K. Sawchuk. (2012). Research-Creation: Intervention, Analysis and « Family Resemblances ». In *Canadian journal of communication*, 37(1), 5-26.
- De Certeau, M. (1990). *L'invention du quotidien*. Paris: Gallimard.
- Deleuze, G. & F. Guattari. (1980). Introduction: rhizome. In *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux* (pp. 9-37). Paris: Les Éditions de Minuit.
- Deleuze, G. & F. Guattari. (1980). Le lisse et le strié. In *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux* (pp. 592-625). Paris: Les Éditions de Minuit.

- Deleuze, G. (2002 [1981]). *Francis Bacon. Logique de la sensation*. Paris: Éditions du Seuil.
- Deleuze, G. & F. Guattari. (2005 [1991]). Qu'est-ce qu'un concept? In *Qu'est-ce que la philosophie?* (pp. 21-37). Paris: Les Éditions de Minuit.
- Deleuze, G. & Parnet, C. (1996). *Dialogues*. Paris: Flammarion.
- DHC/ART – Éducation. (2013). *Thomas Demand: Mouvements*. Montréal: DHC/ART Fondation pour l'art contemporain.
- DHC/ART – Éducation. (2013). *Cory Arcangel: Mouvements*. Montréal: DHC/ART Fondation pour l'art contemporain.
- Dyson, F. (1992). The genealogy of the radio voice. In D. Augaitis & D. Lander (Eds.), *Radio Rethink: Art, Sound and Transmission* (pp. 167-186). Banff: Banff Center Press.
- Dyson, F. (2009). *Sounding new media : Immersion and embodiment in the arts and culture*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Eco, U. (1965). *L'œuvre ouverte*. Paris: Éditions du Seuil.
- Fornäs, J. (2000). The crucial in between: The centrality of mediation in cultural studies. *European Journal of Cultural Studies*, 3(1), 45-65.
- Foster, S. L. (2002). Walking and other choreographic tactics: Danced inventions of theatricality and performativity. In *SubStance*, Vol. 31, No. 2/3, Issue 98/99: Special Issue: Theatricality. (2002), pp. 125-146.
- Gallop, J. (1984). Beyond the *Jouissance* principle. *Representations*, 7 (Summer 1984), 110-115.
- Gallop, J. (2002). *Anecdotal theory*. Durham and London: Duke University Press.
- Garoian, C. A. (2001). Performing the museum. *Studies in Art Education*, 42(3), 234-248.
- Gautier, S. (2006). Review of *Touch: Sensuous theory and multisensory media* by Laura U. Marks. *Canadian journal of communications. Issue: Sexualities*, 31(4), 957-961.
- Glissant, É. (1990). *Poétique de la Relation. Poétique III*. Paris: Gallimard.
- Grossberg, L. (1998). The cultural studies' crossroads blues. *European Journal of Cultural Studies*, 1(1), 65-82.
- Grosz, E. (1994). *Volatile bodies. Towards a corporeal feminism*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

- Grosz, E. (1995). Women, chora, dwelling. In *Space, time and perversion* (pp. 111-124). London and New York: Routledge.
- Grosz, E. (2005). *Time travels. feminism, nature, power*. Durham and London: Duke University Press.
- Hall, S. (1997). *Representation. Cultural representations and signifying practices*. London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE Publications.
- Haraway, D. (1990). *Simians, cyborgs, and women: The reinvention of nature*. New York : Routledge.
- Hebdige, D. (2002). Even into death: Improvisation, edging, and enframement. *Critical Inquiry*, 27(2), 333-353.
- Heiser, M. (2012). Smile: Brian Wilson's musical mosaic. In *Journal on the art of record production*. Issue 7, Nov. 2012.
- Hennion, A. (2007 [1993]). *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*. Paris: Éditions Métailié.
- Hennion, A. (2009), « Réflexivités. L'activité de l'amateur », *Réseaux*, n° 27-153, pp. 55-78.
- Hennion, A. (2013). D'une sociologie de la médiation à une pragmatique des attachements. Retour sur un parcours sociologique au sein du CSI. *SociologieS* [En ligne], Théories et recherches, mis en ligne le 25 juin 2013, consulté le 23 janvier 2015. URL: <http://sociologies.revues.org/4353>
- Irigaray, L. (1974). La mystérieuse. In *Speculum de l'autre femme* (pp. 238-252). Paris: Les Éditions de Minuit.
- Irigaray, L. (1977). La « mécanique » des fluides. In *Ce sexe qui n'en est pas un* (pp. 103 à 116). Paris: les Éditions de Minuit.
- Irigaray, L. (1982). *Passions élémentaires*. Paris: les Éditions de Minuit.
- Irigaray, L. (1983). Où et comment habiter? *Les Cahiers du GRIF, Jouir*, 26, 139-143.
- Irigaray, L. (1992). *J'aime à toi. Esquisse d'une félicité dans l'histoire*. Paris: Bernard Grasset.
- Irwin, R. L. (2003). Towards an aesthetics of unfolding in/sights through curriculum. *Journal of the Canadian Association for Curriculum Studies*, 1, 2, 63-78.
- Jenkins, H. (2012). *Textual poachers: Television fans and participatory culture*. London/New York: Routledge.

- Johnstone, L. (2012). Contemporanéité anachronique. In *Valérie Blass* (pp. 27-35). Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal.
- Jones, A. (2012). Valérie Blass and the reanimated (whimsical) uncanny. In *Valérie Blass* (pp. 120-129). Montréal: Musée d'art contemporain de Montréal.
- Kember, S. (1998). *Virtual anxiety: Photography, new technologies and subjectivity*. Manchester: Manchester University Press.
- Krauss, A., E. Pethick & M. Vishmidt (2010). Spaces of unexpected learning 2. In P. O'Neill & M. Wilson (Eds.), *Curating and the educational turn* (pp. 32-46). London & Amsterdam: Open Editions/de Appel.
- Kristeva, J. (2008 [1972]). The triple register of colour. In *Colors* (pp. 158-162). London and Cambridge : Whitechapel Gallery and The MIT Press.
- Kristeva, J. (1974). *La révolution du langage poétique*. Paris: Éditions du Seuil.
- Kristeva, J. (1980). *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris: Seuil.
- Krohn, S. (2010). Form – Informe. In *Hans Bellmer – Louise Bourgeois. Double Sexus*. (pp. 67-83). Berlin: Herausgeber.
- Lemaire, M-H. & Lefebvre, V. (2006). *Parc Lafontaine*. Montréal: texte non publié.
- Loveless, N. (2011). Reading with knots: On Jane Gallop's anecdotal theory. *S: The journal of the Jan van Eyck circle for Lacanian circle ideology critique*, vol 4, 24-36.
- Marks, L. U. (2000). *The skin of film: Intercultural cinema, embodiment and the senses*. Durham: Duke University Press.
- Marks, L. U. (2002). *Touch: Sensuous theory and multisensory media*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Marvin, C. (2006). Communication as Embodiment. In G.J. Shepherd, J. St. John & T. Striphos (Eds.), *Communication as...Perspectives on Theory* (pp. 67-74). Thousand Oaks: SAGE Publications.
- Merleau-Ponty, M. (2010). *Œuvres*. Paris : Quarto Gallimard.
- Milon. A. (2005). Du principe d'habitation du corps: entre génie du lieu et espace incirconscrit. In *Cités. Philosophie, Politique, Histoire*, 21(2005/1), 17-29.
- Moore, J. (2010). Look at what I am thinking. See what I am feeling. In *Valérie Blass* (2^e édition) (pp. 24 à 29). Montréal: Parisian Laundry.

- Mörsch, C. (2010). Alliances for unlearning: On the possibility of future collaborations between gallery education and institutions of critique. *Afterall. A Journal of Art, Context and Enquiry*, 26, 5-13.
- Ninacs, A-M. (2011). La vie telle un songe. In *Chimère / Shimmer* (pp. 12-23). Québec: Musée national des beaux-arts du Québec.
- O'Neill, P. & M. Wilson (2010). Introduction. In P. O'Neill & M. Wilson (Eds.), *Curating and the educational turn* (pp. 11-22). London & Amsterdam : Open Editions/de Appel.
- Parviainen, J. (2002). Bodily knowledge: Epistemological reflections on dance. *Dance Research Journal*, 34(1), 11-26.
- Parviainen, J. (2010). Choreographic resistances: Spatial-kinaesthetic intelligence and bodily knowledge as political tools in activist work. In *Mobilities*, 5(3), 311-329.
- Pink, S. (2008). Mobilising visual ethnography; Making routes, making place and making images. In *Forum: Qualitative Social Research*, 9(3), 1-13.
- Pyne Feinberg, P. (2013). What if I don't see anything ? In *Tumblr DHC/ART*. Consulté le 9 juillet 2013 (<http://dheart.tumblr.com/page/3>).
- Ratcliffe, K. (1999). Rhetorical listening: A trope for interpretive invention and a 'code of cross-cultural conduct', *College Composition and Communication*, 51(2), 195-224.
- Reckitt, H. (2011). Down and dirty with Valérie Blass. In *Valérie Blass* (2^e édition) (pp. 24 à 29). Montréal : Parisian Laundry.
- Richardson, L. (2000). Writing: A method of inquiry. In N. K. Denzin & Y. S. Lincoln (Eds.), *Handbook of qualitative research* second edition (pp. 923-948). Thousand Oaks, CA: SAGE Publications.
- Rogoff, I. (2010). Turning. In P. O'Neill & M. Wilson (Eds.), *Curating and the educational turn* (pp. 32-46). London & Amsterdam : Open Editions/de Appel.
- Rogoff, I. (2011). Academy as potentiality. In F. Allen (Ed.), *Education* (pp. 132-133). London & Cambridge, Massachusetts : Whitechapel Gallery and MIT Press.
- Sawchuk, K. (2008). Performance (art) as a method of inquiry. In P. Couillard (Ed.), *From ironic to iconic: The performance works of Tanya Mars* (pp. 11-24). Toronto: FADO Publications.
- Sawchuk, K. (2014). Gut reactions: Mona Hatoum's *corps étranger*. In S. Brophy & J. Hladki (Eds.), *Embodied politics in visual autobiography*. University of Toronto Press.

- Sawchuk, K. (1992). Pirate writing. Radiophonic strategies for feminist techno-perverts. In D. Augaitis & D. Lander (Eds.), *Radio Rethink: Art, Sound and Transmission* (pp. 167-186). Banff: Banff Center Press.
- Schor, N. (2007). *Reading in detail. Aesthetics and the feminine*. New York/London: Routledge.
- Sheets-Johnstone, M. (2011). *The primacy of movement. Expanded second edition*. Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Sobchack, V. (2004). *Carnal thoughts. Embodiment and moving image culture*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Schippers, B. (2011). Kristeva and feminism: A critical encounter. In *Julia Kristeva and feminist thought* (pp. 21-53). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Shusterman, R. (2009). Body consciousness and performance: Somaesthetics east and west. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 67(2), 133-145.
- Todres, L. & K. T. Galvin (2008). Embodied interpretation: a novel way of evocatively representing meanings in phenomenological research. *Qualitative Research*, 8(568), 568-583.
- Van Alphen, E. (2005). *How contemporary images shape thought. Art in mind*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- White, M. (2006). Afterword. The flat and the fold: A consideration of embodied spectatorship. In *The body and the screen. Theories of internet spectatorship* (pp. 177-197). Cambridge et London: The MIT Press.
- Wilson, E. (1992). *The sphinx in the city: Urban life, the control of disorder, and Women*. University of California Press.
- Young, I. M. (1990). *Throwing like a girl and other essays in feminist philosophy and social theory*. Bloomington: Indiana University Press.
- Zeppetelli, J. (2013). *Thomas Demand: Animations*. Brochure d'exposition. Montréal: DHC/ART.
- Zeppetelli, J. (2013). *Cory Arcangel: Power Points*. Brochure d'exposition. Montréal: DHC/ART.