

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

PERFORMER LE CORPS FÉMININ : LA VIDÉO-PERFORMANCE COMME  
ESPACE DE TRANSGRESSION ET DE RÉAPPROPRIATION DE SOI

ESSAI PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DU DIPLÔME D'ÉTUDES SUPÉRIEURES SPÉCIALISÉES (DESS) EN ARTS

PAR  
ARIANE LEBEAU

MARS 2023

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire, de cette thèse ou de cet essai a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire, de sa thèse ou de son essai.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire, cette thèse ou cet essai. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire, de cette thèse et de son essai requiert son autorisation.

## AVANT-PROPOS

Cet essai a été rédigé en employant l'écriture inclusive, pratique qui permet d'offrir un portrait de la répartition des genres correspondant à la réalité sémantique et vivante du propos exprimé. Cette forme permet d'inscrire la place du féminin, comme des diversités de genre, dans la langue française en combattant les différents éléments du langage qui sont genrés et peuvent être sexistes. Dans ces pages apparaîtront certains mots *dits féminisés* de professions qui ont été bannies au 18<sup>e</sup> siècle (par exemple *autrice*) (Brière et Lieutenant-Gosselin, s.d.) et de nouveaux s'inscriront (par exemple le pronom *iel*). Il s'inscrit donc, au sein de cet essai, ma perspective féministe. Cette écriture exigera, pour un certain lectorat, un ajustement de certains mots à caractère intrinsèquement binaire dont l'utilisation et toutes représentations du réel qui en découlent ne peuvent être limités par l'orthodoxie du cadre linguistique des siècles derniers.

## REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier ma directrice de recherche, Mylène Gervais, professeure en arts d'impression et en perspective féministe au Département de philosophie et des arts, et mon co-directeur de recherche, Besnik Haxhillari, professeur en performance et pratiques interdisciplinaires au Département de philosophie et des arts, qui ont su me guider et m'accompagner tout au long de ces trois dernières années. Je remercie également mes parents pour avoir toujours cru en moi, pour m'avoir encouragé à entreprendre des études en arts et pour leur amour infini. Une pensée précieuse à mon amoureux, Gabriel, pour sa présence et son écoute. Je remercie, pour leur soutien, le Département de philosophie et des arts et le Groupe URAV. Pour finir, un immense merci à toutes les personnes qui, de près ou de loin, ont su m'écouter, me conseiller et nourrir mon projet de recherche-crédation.

## TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS .....	ii
REMERCIEMENTS.....	iii
TABLE DES MATIÈRES .....	iv
RÉSUMÉ .....	vi
ABSTRACT.....	vii
LISTE DES FIGURES.....	viii
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE I.....	4
CONTEXTE DE RECHERCHE-CRÉATION.....	4
1.1 État des lieux.....	4
1.2 Émergence d'une pratique de la vidéo-performance .....	7
CHAPITRE II .....	10
POSTURE ET MÉTHODOLOGIE .....	10
2.1 Posture de prati(théori)cienne .....	10
2.2 Une méthodologie autopoïétique .....	12
2.3 Cadre conceptuel et pratique.....	15
2.4 Collecte de données et analyse.....	18
CHAPITRE III .....	20
PRATIQUE DU CORPS EN VIDÉO-PERFORMANCE : CONCEPTS ET THÉORIES .....	20
3.1 Qu'entendons-nous par « corps » aujourd'hui? .....	20
3.2 L'implication du corps dans les arts .....	21
3.2.1 Signature et autoportrait, véritable individualité de l'artiste.....	22
3.2.2 L'art de la performance.....	25
3.4 Le corps comme outil de revendication .....	26
3.4.1 Gina Pane : la blessure et le Body Art dans <i>Azione sentimentale</i> .....	28
3.4.2 Rebecca Horn : <i>White Body Fan</i> .....	30
3.4.3 ORLAN : <i>Autoportrait et chirurgies</i> .....	32
3.5 Les spécificités du corps filmé dans la vidéo-performance .....	34
3.5.1 Le corps regardant la caméra .....	34
3.5.2 La vidéo au-delà du document.....	36
3.5.3 La caméra qui me regarde .....	37

3.5.4 Le regard féminin – le corps à l’écran .....	37
3.5.5 Un corps phénoménologique.....	39
CHAPITRE IV .....	41
PRODUCTION ET OEUVRE.....	41
4.1 Expérimentations réalisées.....	41
4.1.1 <i>Vénus</i> .....	41
4.1.2 <i>Corps-Manifeste</i> .....	45
4.1.3 <i>Odalisque</i> .....	48
4.2 Les différentes phases de production .....	51
4.2.1 Recherche d’images et lectures.....	51
4.2.2 Expérimentation, réappropriation, mémorisation de posture et script .....	51
4.2.3 Captation vidéographique .....	53
4.2.4 Post-production .....	55
4.4 La mise en exposition : médiatiser la vidéo-performance .....	55
4.4 Production finale – <i>Défaire la muse</i> .....	56
CONCLUSION .....	61
BIBLIOGRAPHIE .....	62
ANNEXE .....	67

## RÉSUMÉ

Comme artiste-chercheuse et comme femme, je me suis intéressée à l'autoreprésentation du corps féminin, dans une posture féministe, pour construire mon projet de recherche-crédation. Celui-ci vise à lancer un processus de questionnement personnel sur notre rapport au corps féminin, à ses représentations et aux notions normatives d'apparence et de genre. Un simple survol de l'histoire de l'art permet de constater que les façons dont le corps des femmes sont majoritairement représentées au fil de l'histoire de l'art émergent d'idéaux imaginaires issus de la dominance du regard masculin. Aujourd'hui, en tant que femme, praticienne et chercheuse, comment puis-je m'affranchir de ces représentations et me les réapproprier? En quoi cette démarche peut-elle être un vecteur de changement social et du prendre soin, à la fois pour moi-même et pour la personne qui regarde? Et, enfin, comment la vidéo-performance permet-elle de l'articuler et d'en rendre compte? Plus particulièrement, je me suis intéressée aux représentations du corps féminin et d'une influence de l'image issue d'œuvres classiques et contemporaines. En étant à la fois le sujet et l'objet de ma recherche-crédation, j'incarne une double posture : l'observée/l'observante ; la modèle/la vidéographe.

Cet essai s'accompagne de l'exposition *Défaire la muse* qui comprend une installation présentant une projection vidéographique d'une vidéo-performance, une trame sonore et des artéfacts performatifs. Cette recherche s'inscrit dans un contexte académique, mais aussi dans un contexte de recherche et de création beaucoup plus large qui est rendu possible grâce à toutes les femmes qui, avant moi, ont osé s'affirmer, créer et se faire une place dans le monde des arts.

Mots clés : vidéo-performance, approche féministe, autoreprésentation, femmes, corps, transgression, réappropriation, réactualisation.

## ABSTRACT

As an artist-researcher and as a woman, I have taken an interest in the self-representation of the female body, in a feminist posture, to build my research-creation project. This project aims to launch a process of questioning about our relationship with the female body, its representations and normative notions of appearance and gender. A mere survey of art history makes it evident that the ways in which women's bodies have predominantly been depicted emerge from imaginary ideals that stem from the dominant stand of the male gaze. Today, as a woman, a practitioner and a researcher, how can I free myself from these representations and reclaim my image? How can this process be a vehicle for social change and caring, both for me and for the spectator? And finally, how does video-performance make it possible to articulate and express it? More specifically, this work focuses on the representations of the female body and an influence of the image from classical and contemporary artworks. Being both subject and object, I embody a double posture for this research: the observed and the observer; the model and the videographer.

This essay was produced in conjunction with my exhibition *Défaire la muse*<sup>1</sup>, an installation that includes a projection of a video-performance, a soundtrack, as well as performative artefacts. The research portion of this work was not only conducted in an academic context, but also as part of a broader artistic and personal process of creation. Both were only made possible by all the women before me who have dared to assert themselves, to create and to find their rightful place in the art world.

Keywords: video-performance, feminist approach, self-representation, women, body, transgression, reappropriation, re-actualization.

---

<sup>1</sup> Translation: "To take muse apart"



## LISTE DES FIGURES

- Figure 1. *Recherche d'images*, 2019, cahier de bord numérique, [document d'archive].
- Figure 2. *Script - étude no. 1 [Vénus]* [vue 1], 2021, document d'archive [retranscription numérique].
- Figure 3. Anguissola, S. (c. 1556–57). *Self-portrait at the easel* [[en ligne](#)].
- Figure 4. Sherman, C. (1977) *Untitled Film Still #3* [Photographie].
- Figure 5. Horn, R. (1972) *White Body Fan* [Performance].
- Figure 6. Pane, G. (1973, 9 novembre). *Azione sentimentale* [Constat de l'action réalisée à la Galleria Diagona, Milan].
- Figure 7. ORLAN (1993, 14 décembre). *9th Surgery-Performance, New York* [Cibachrome en diasec, 165 x 110 cm].
- Figure 8. *Vénus. Performer l'impossible* [vue sur la séquence], 2019, vidéo-performance [document d'archive].
- Figure 9. *Vénus* [vue sur la projection], 2022, vidéo projetée au mur (6 min 34 sec) [document d'archive], Galerie d'art du Parc.
- Figure 10. Sciamma, C. (réalisatrice). (2019). *Portrait de la jeune fille en feu* [film]. Lilies Films.
- Figure 11. Sciamma, C. (réalisatrice). (2019). *Portrait de la jeune fille en feu* [film]. Lilies Films.
- Figure 12. Sciamma, C. (réalisatrice). (2019). *Portrait de la jeune fille en feu* [film]. Lilies Films.
- Figure 13. *Vénus. Performer l'impossible* [vue sur la projection], 2019, vidéo projetée au mur (6 min 34 sec) [document d'archive], Atelier Silex.

- Figure 14. Cabanel, A. (1863). *La Naissance de Vénus* [huile sur toile, 86,5 x 113 cm]. Musée d'Orsay.
- Figure 15. Bouguereau, W. (1879). *La Naissance de Vénus* [huile sur toile, 300 x 217 cm]. Musée d'Orsay.
- Figure 16. *Étude de mouvement no. 1 [Vénus]* [vue 1], 2019, document d'archive [document d'archive].
- Figure 17. *Étude de mouvement no. 2 [Vénus]* [vue 2], 2019, document d'archive [document d'archive].
- Figure 18. *Étude no. 1 [Vénus]* [vue 1], 2021, document d'archive [retranscription numérique].
- Figure 19. *Corps-Manifeste*, 2020, vidéo-performance (3 min 52 sec) [plan rapproché], [document d'archive].
- Figure 20. *Corps-Manifeste*, 2020, vidéo-performance (3 min 52 sec) [vue sur la séquence], [document d'archive].
- Figure 21. Extrait d'écriture, 2020, photo-document [document d'archive].
- Figure 22. *Odalisque*, 2022, vidéo-performance (6 min) [document d'archive].
- Figure 23. *Odalisque*, 2022, vidéo-performance (6 min) [document d'archive].
- Figure 24. *Odalisque*, 2022, vidéo-performance (6 min) [document d'archive].
- Figure 25. *Odalisque* [vue sur la projection], 2022, vidéo-performance (6 min) [document d'archive], Galerie R3.
- Figure 26. *Vue sur la scène*, 2022, [document d'archive].
- Figure 27. *En préparation*, 2022, [document d'archive].
- Figure 28. *Défaire la muse*, 2023, vidéo-performance (6 min) [document d'archive].
- Figure 29. *Défaire la muse*, 2023, vidéo-performance (6 min) [document d'archive].
- Figure 30. *Défaire la muse*, 2023, vidéo-performance (6 min) [document d'archive].

Figure 31. *Défaire la muse* [vue sur l'installation], 2023, vidéo-performance, son et artefacts performatifs [document d'archive], Atelier Silex.

Figure 32. *Défaire la muse* [vue sur les coquillages], 2023, vidéo-performance, son et artefacts performatifs [document d'archive], Atelier Silex.

## INTRODUCTION

Depuis des siècles, le corps des femmes est sujet au sein de l'histoire de l'art. Majoritairement, ces corps sont représentés sous l'angle du regard masculin. Je pense aux statues de marbre, aux peintures, aux figures de nymphes, d'odalisques, de vénus. Leurs corps ayant si souvent été évoqués, qu'en est-il des femmes artistes, puis des œuvres réalisées par celles-ci? Depuis quelques années, une remise en question de l'histoire de l'art occidentale a émergé et a donné naissance à des visions alternatives. Dans le même ordre d'idées, l'histoire de l'art des femmes qui m'a été enseignée commence à la fin du XIXe et du XXe siècle, ce qui nous laisse croire qu'elles n'existaient pas avant. Linda Nochlin, en 1971, traitait déjà de l'absence des *grandes artistes femmes* dans *Why Have There Been No Great Women Artists?* C'est à partir de cette histoire de l'art des femmes, qui se veut malheureusement plus que partielle, en construction, que débute mon projet de recherche-crédation et qu'entre en scène mon propre dialogue. L'objectif de ma recherche est de déconstruire, pour reprendre la notion derridienne de la déconstruction, les limites imposées par la seule vision masculine unidirectionnelle et stéréotypée de cette représentation du corps des femmes en proposant une version qui s'inscrit dans le défini et le non-défini, et dans un mouvement qui est sans cesse à remettre en question et redéfinir. Cette nouvelle version, en l'occurrence la mienne, permettra, je l'espère, d'offrir un « regard féminin » (*female gaze*<sup>2</sup>), tout en proposant une vision qui prend en compte l'expérience du sujet et de son corps.

---

<sup>2</sup> Dans *Le regard féminin. Une révolution à l'écran*, l'autrice Iris Brey explique le concept de « female gaze ». Selon elle, c'est une manière de filmer qui capte l'expérience féminine.

Inspirée de lectures et de l'expérience ressentie dans ma démarche de création, j'en suis venue à la conclusion qu'il semble y avoir, dans l'action de créer, l'idée de se révéler, de se manifester, et d'affirmer sa présence dans le monde. Depuis plusieurs années, ma démarche artistique se veut autobiographique. Mon corps étant au centre de ma pratique, ma posture d'artiste-chercheuse et de femme a une incidence directe sur mon mode de création. Longtemps relégué au statut d'objet binaire dans les sciences sociales, le corps est ici envisagé comme un sujet-objet actif. Dans une telle conjoncture, plusieurs questions fondamentales émergent et donnent raison d'être à ce travail de recherche. Comment le corps peut-il être un outil de revendication? Comment, dans un processus de création contemporain qui inclut la vidéo-performance, la conscience du corps, de ses douleurs, de ses plaisirs, peut-elle se refléter dans mes œuvres? De quelle manière la colère s'inscrit-elle dans un processus de réappropriation? De ma posture « je-femme », terme proposé par Hélène Cixous dans *Le Rire de la Méduse* (1975, p. 44), je me suis penchée sur la création de représentations actuelles du corps féminin en utilisant la vidéo-performance comme lieu possible de remise en question et de transgression de cet état. Mon projet de recherche-crédation vise ainsi à lancer un processus de questionnement personnel sur notre rapport au corps, à ses représentations et aux notions normatives d'apparence et de genre.

Dans cet essai, pour rendre compte de ce projet, cette recherche théorique et pratique se divise en quatre chapitres. Le premier consiste en une mise en contexte de recherche-crédation dans lequel s'inscrit ce projet. Le second chapitre présentera la méthodologie utilisée pour mener à terme ce dernier. Je présenterai ensuite, dans le troisième chapitre, mon cadre conceptuel et théorique qui se meut en une théorie du corps comme outil de création et de revendication dans la vidéo-performance qui, bâtissant sur certaines théories issues des arts, du cinéma, de la sociologie, du féminisme et de la phénoménologie, tente de rendre compte du potentiel affirmatif et transgressif du corps. Ce travail préalable nous mènera vers l'idée de la médiatisation de la vidéo-performance, que nous préciserons en tant que réactualisation du document

performatif, nous permettant d'aborder frontalement le concept de l'image performative en mouvement au sein de mon projet de recherche-création, qui sera l'objet du quatrième chapitre.   l'intérieur de ce dernier, il sera question du travail mené au cours des trois dernières années et je présenterai l'œuvre finale. Je tenterai de démontrer comment il s'applique à mon processus de création et de recherche et comment la vidéo-performance m'a permis de créer des espaces de reprise de possession du corps et de transgression. Dans ce même chapitre, je ferai une analyse de l'œuvre, et ce, en prenant compte de ses paramètres de mises en exposition et de réception. Je conclurai en faisant un retour sur ma question de recherche initiale et y soumettrai une hypothèse.

## CHAPITRE I

### CONTEXTE DE RECHERCHE-CRÉATION

Les femmes sont peintes d'une toute autre façon que les hommes, non pas parce que le féminin est différent du masculin, mais parce que l'on tient pour acquis que le spectateur « idéal » est toujours mâle, et que l'image de la femme est faite pour le flatter.

John Berger, *Voir le voir*

#### 1.1 État des lieux

Durant mon enfance et mon adolescence, il ne m'a jamais effleuré l'esprit que les femmes que je regardais dans les musées, les cinémas et les livres étaient en quasi-totalité représentées par des hommes. Je les connaissais en écrits, en sculptures, en peintures, à l'écran, en couverture de magazines. Elles étaient des sculptures, corps nues dans des drapés, vénus, déesses, odalisques, nymphes, sorcières, actrices, mannequins, muses. Les grands tableaux de Botticelli, de Vinci, Vermeer, Bouguereau, Cabanel, Renoir, Manet, Picasso, occupaient les musées, tout comme mes pensées. Il m'apparaît important d'opérer une nuance et de reconnaître que ce qui est critiqué ici n'est pas que les hommes peignaient des femmes, mais bien que les femmes n'eussent pas accès à l'éducation des arts, aux classes de maître, à la pratique et à une légitimité artistique. Conséquemment, leurs images, et donc les perceptions de celles-ci, étaient entre les mains des personnes de sexe masculin et, qu'en l'occurrence, leurs représentations provenaient presque seulement de points de vue masculin bien souvent idéalisés.

Un jour, une question a surgi en moi : si les femmes en avaient eu la possibilité, si elles avaient eu accès à la peinture, comme aux ateliers d'artistes et aux commandes, dans les siècles antérieurs, comment se seraient-elles peintes et sculptées? Se seraient-elles représentées avec autant de courbes et si peu de poils? Avec des corps lisses et grands qui perlent au regard? Des seins aussi ronds? Des cheveux dorés, si longs? Des sexes érotisés, parfois cachés? Qu'étaient-elles vraiment? Qu'auraient-elles dit? Je me suis ainsi mise à m'informer plus largement sur les œuvres produites par des artistes de sexe féminin et, par la même occasion, à lire certains écrits comme ceux de Linda Nochlin, Griselda Pollock et Charlotte Foucher Zarmanian qui traitent de l'enjeu de l'absence des œuvres produites par ces artistes dans les musées.

Dans *Old Mistresses : Women, Art and Ideology* de Roszika Parker et Griselda Pollock, paru en 1981, les théoriciennes remettent en question l'histoire de l'art dite traditionnelle. Selon elles, « il n'est plus besoin d'affirmer comme par le passé qu'il y a bien eu des femmes artistes, mais qu'il est temps à présent de reconnaître plus globalement le système de la différence sexuée en art » (Foucher Zarmanian, 2016, p. 69). Griselda Pollock, historienne de l'art, professeure d'université, critique d'art et écrivaine, soutient qu'il faudrait plutôt envisager une histoire de l'art plurielle. La résilience et le constructivisme de sa vision de l'art et du féminisme m'ont grandement inspiré et influencé. Elle affirme que ce qu'elle fait « n'est pas une histoire féministe de l'art, ni une histoire de l'art féministe, ce sont plutôt des interventions féministes dans les histoires de l'art » (Pollock, 2007, p. 2). Je considère mon travail, en quelques sortes, comme une intervention féministe dans cette grande histoire de l'art qui m'a été présentée, dans le but de la réinvestir, et sur laquelle l'art actuel continue inévitablement de se construire. À ce sujet, elle ajoute qu'« étudier l'histoire de l'art de manière traditionnelle, c'est se soumettre à une méthodologie phallogénique, que l'on soit homme ou femme » (Pollock, 2007, p. 3). Selon Pollock, « l'histoire de l'art participe donc de la production du genre, même si elle se présente comme objective » (2007, p. 3). Prenons l'exemple de la formule « femme artiste » : « si, pour indiquer que l'artiste est aussi une femme, nous devons ajouter le qualificatif “ femme ” ou



l'adjectif « féminin », nous devons admettre que la position de l'artiste et de l'art n'est jamais neutre » (Pollock, 2007, p. 3). « L'histoire de l'art est formée par les musées, qui ont toujours eu la nécessité de créer des catégories : mediums [*sic*], périodes, écoles, mouvements, auteurs. Elle cherche donc toujours à placer l'art dans des catégories muséales », rappelle Griselda Pollock (2007, p. 12).

Il faut « une reconsidération profonde de l'histoire de l'art, examinant le rôle des stéréotypes sexuels, des effets de domination ou encore des structurations du regard », écrit Charlotte Foucher Zarmanian (2016, p. 69). Griselda Pollock mentionne, pour sa part, qu'« elle souhaite éviter l'écueil de la critique systématique du masculin et invite plutôt à débâter le canon à la fois andro et ethnocentré » (Pollock, 1999 et 2003, cité dans Foucher Zarmanian, 2016, p. 70). En ce sens, il semble que le genre soit un outil d'analyse qui nous aide à générer de nouveaux regards sur les œuvres produites des siècles derniers. Charlotte Foucher Zarmanian se réfère à Catherine Lord et Richard Meyer qui « cherchent à aller au-delà des essentialismes pour approcher les homosexualités comme des identités subversives qui travaillent et posent des regards nouveaux sur la culture visuelle et artistique : le *queer* relève autant, selon eux, de l'identité que d'un outil analytique critique de cette même identité » (2016, p. 73). Dans *Arts visuels*, Charlotte Foucher Zarmanian s'intéresse d'ailleurs au genre comme outil méthodologique dans l'art. Il « est depuis les années 1970 associé au champ critique de l'art » (Foucher Zarmanian, 2016, p. 67). Elle souligne qu' :

Il est utilisé comme un outil méthodologique qui vise non seulement à contrer le puissant discours d'exclusion des femmes dans les mondes de l'art, mais également à retravailler – tant à l'université qu'au musée – la discipline même de l'histoire de l'art, autour de questionnements relatifs aux identités de genre et aux rapports sociaux de sexe. (Foucher Zarmanian, 2016, p. 67)

Les différentes identités de genre, comme la femme ou le *queer*, peuvent ainsi agir comme des grilles d'analyse qui déconstruisent l'hétéronormativité des œuvres passées en approfondissant et renouvelant nos lectures de celles-ci. Pour cette raison, j'ai décidé de mettre de l'avant mon identité de genre, pour ce travail de recherche, et ainsi de

relire, à travers elle, certaines œuvres produites par des artistes de sexe masculin qui m'ont fascinées comme bouleversées.

De ces préoccupations est née l'envie de proposer d'autres versions des représentations des femmes, plus particulièrement de leur corps, à travers une posture autobiographique et féministe. Les façons dont elles sont majoritairement représentées au fil du temps émergent d'une idéalisation imaginaire généralisée issue de la dominance du regard masculin. Aujourd'hui, en tant que femme, praticienne et chercheuse, comment puis-je m'affranchir de ces représentations et me les réapproprier? En quoi cette démarche peut devenir un vecteur de changement social et du prendre soin, à la fois pour moi-même et pour la personne qui regarde? Et, enfin, comment la vidéo-performance permet de l'articuler et d'en rendre compte?

Bien que je m'identifie comme femme, je suis solidaire des personnes se définissant comme non-binaires, trans, *queers*, etc. Je tiens à préciser que je tente continuellement de déconstruire cette position en m'ouvrant à d'autres points de vue. C'est justement dans l'importance de la pluralité des genres que l'incarnation de la représentation du mien, de la femme cisgenre, prend tout son sens. L'autrice française Iris Brey affirme qu'ignorer le corps féminin serait l'invisibiliser (2020, p. 13). J'ajoute, dans le même ordre d'idées, qu'ignorer ne serait-ce qu'un seul genre serait d'invisibiliser tous les genres.

## 1.2 Émergence d'une pratique de la vidéo-performance

Dans "*Presence*" in *absentia : Experiencing Performance as Documentation*, Amelia Jones décrit son premier contact avec la performance. Je me suis alors demandé ce qu'il en était du mien. Avant même que ce soient des expériences vécues, mon premier contact avec la performance a été par la lecture. J'ai lu ce mot, ces lettres, issu d'un texte dans un cadre académique. Ce concept théorique, me servant comme problématique tout comme un médium dans cette recherche, m'était alors inconnu dans le champ de l'art. Il s'en est suivi un deuxième texte qui traitait plus particulièrement

de certaines performances, dont *Interior Scroll* de Carole Schneemann. Je n'oublierai jamais comment je me suis sentie à ce moment précis. Mes repères s'étaient perdus, cette expérience fut à la fois déstabilisante et agréable. Tout comme Amelia Jones, j'ai d'abord eu accès à des documentations. C'est d'ailleurs peut-être pour cette raison que j'ai une relation aussi particulière avec le document en tant que tel.

Plusieurs raisons m'ont amené à m'orienter vers la vidéo-performance. Avant mes études au cycle supérieur, je me qualifiais plutôt comme une plasticienne. La peinture était mon médium premier et c'est par elle que j'abordais le corps. Je peignais des représentations figuratives du corps, ce qui me convenait très bien. Pour construire mes tableaux, je me mettais en scène. Je me documentais, puis je transposais un de ses clichés photographiques en tableau en le peignant. Je complétais un décor et des accessoires avec mes pinceaux. En mettant de l'avant mes intérêts pour le féminisme, je me sentais de plus en plus prise dans des surfaces rectangulaires très limitantes. La longueur temporelle et l'effort pour arriver à reproduire une représentation réaliste prenait beaucoup plus d'espace dans mon processus créatif que le corps en lui-même, ce sujet-objet qui m'intéressait. Le corps y était délaissé. Il apparaissait certes dans le tableau, mais l'expérience du corps était toute petite. Un jour, j'ai eu envie d'éliminer ces étapes et cette surface. Qu'allait-il se produire si j'évacuais le tableau en lui-même, incluant l'acte de peindre? Il restait moi, un décor – aussi minimal soit-il – et la caméra qui me regardait. Tout est là, me suis-je dit. Et c'est là que le mot *performance* m'est revenue en tête. Il ne m'était jamais effleuré l'esprit, avant ce jour, que je produisais déjà quelque chose qui se rattachait au monde de la performance. Ce fut un moment charnier. C'est à ce moment précis que j'ai compris que le corps pouvait se suffire lui-même, que je pouvais être au premier plan avec lui, dans une même temporalité. David Altmejd souligna un jour que « la sculpture n'existe pas dans un espace de représentation, comme la peinture ou la photo, elle existe dans le même espace que vous, ça respire le même air » (2015, cité dans Delgado, 2015). Je me sens de la même façon, en tant que *performeuse*, à propos de ma relation avec mon corps *en situation* de performance.

Tranquillement, mon intérêt pour la documentation de la performance s'est développé et a développé cette problématique en cadre théorique. Deux moments spécifiques ont fait en sorte que je m'intéresse aujourd'hui non seulement à la performance, mais à la vidéo-performance. Le premier moment a eu lieu dans un cours de type pratique qui s'intitulait *Introduction à l'art performance*, une enseignante m'a dit de ne pas mettre de côté ce que je n'aimais pas dans l'art performance, mais de l'exploiter. Si ma voix tremblait en lisant un texte, par exemple, ça allait devenir une force. Après plusieurs *workshops*, je me suis rendu compte que j'étais davantage à l'aise devant une caméra et qu'il y avait là une présence à définir, à exploiter et à prolonger. Quelques mois plus tard, dans un studio, en réalisant une œuvre de type photographie-performance en duo avec une amie-artiste, je me suis intéressée à ce qui se passait quand la caméra était éteinte. Il y avait l'éclairage, le cadrage, le positionnement de la caméra, le positionnement de nos corps dans l'espace, les tests, les erreurs, puis les ajustements. Cette partie préparatoire suscitait davantage mon attention que le moment de l'action – si court était-il. J'en suis venue à aborder l'art performance en utilisant le dispositif vidéographique, ce qui donna lieu à la « vidéo-performance ».

Il y avait là, précisément, un corps qui s'active, se construit, se met en scène, et c'est pourquoi, dans ce travail de recherche, j'ai approfondi mon usage de la vidéo-performance au-delà de son simple statut de document. Mon corps est mon matériau de création premier. Il n'est plus qu'un accessoire ; il est à la fois le sujet et l'objet.

## CHAPITRE II

### POSTURE ET MÉTHODOLOGIE

L'art s'insère à mi-chemin entre la connaissance scientifique et la pensée mythique ou magique ; car tout le monde sait que l'artiste tient à la fois du savant et du bricoleur : avec des moyens artisanaux, il confectionne un objet matériel qui est en même temps objet de connaissance.

Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*

La méthodologie élaborée dans ce travail de recherche, tel que défini dans le chapitre précédent comme étant issu de la recherche-crédation, se veut un tissage entre une méthodologie autopoïétique à laquelle une part de méthodologie phénoménologique et heuristique se greffent. Elle emprunte des éléments de l'autopoïèse de Francisco J. Varela, de la phénoménologie de Maurice Merleau-Ponty et, finalement, de l'adaptation féministe et cinématographique qu'en fait Iris Brey.

#### 2.1 Posture de prati(théori)cienne

Il faut donc accepter l'idée que nous occupons toujours un point de vue particulier, c'est-à-dire une position culturelle et politique.

Christian Larivée, *Le standpoint theory : en faveur d'une nouvelle méthode épistémologique*

Dans le cadre de ce projet de recherche-création, j'incarne à la fois autant le sujet que l'objet de recherche. Cette posture de prati(théori)cienne<sup>3</sup>, spécifiquement utilisée en en arts, est caractéristique de la recherche-création qui s'est intégrée dans les écoles des beaux-arts et dans les universités en développant des diplômes de cycles supérieurs. Cette dernière, qui s'introduit dans la recherche scientifique, s'oriente entre la pratique et la théorie et contribue à l'avancement de savoirs. Elle « place l'universitaire dans une position atypique : celle de [la] chercheur[chercheuse]-artiste, impliqué[e] lui[elle]-même dans la construction de l'objet qu'il[elle] se propose d'étudier » (Rageul, 2021, p. 1). En ce sens, il est important de rappeler que ma position culturelle et politique participe à ma façon de percevoir le monde, mais aussi à la façon dont les autres me perçoivent. « Il s'agit essentiellement d'affirmer que la neutralité en science, comme dans tout autre domaine, est impossible » ajoute Christian Larivée (2013, p. 27). Ce constat est d'autant plus vrai en contexte de recherche-création et c'est, selon moi, ce qui en fait sa beauté, sa différence et sa complexité. Dans un mouvement de va-et-vient continu, recherche et création se nourrissent.

Louise Poissant publie le texte *Méthodologies de la recherche-création*, paru sur *Arch e* en 2015, dans lequel elle met en perspective une méthodologie de l'art. L'autrice souligne que, dans le passé, les artistes étaient munis « de leur intuition, de leur génie créateur et de leurs savoir-faire transmis par compagnonnage » (Poissant, 2015, n.p.). La méthodologie n'était donc pas matière à réflexion et les savoir-faire techniques étaient plutôt secrets. Or, dans le contexte actuel, « l'artiste est interpellé par toute une série de références empruntées à l'univers des sciences, [...] ou s'attaquant à des problématiques reliées aussi bien au développement durable qu'à la toxicomanie, à la mondialisation ou aux diverses crises économiques, climatiques, politiques » (Poissant, 2015, n.p.). Le champ de l'art « engage un dialogue avec d'autres disciplines

---

<sup>3</sup> Prati(théori)cienne est un mot que j'emploie parfois pour rendre compte de cette double posture de praticienne et théoricienne de ma propre pratique.

n'ayant rien d'artistique et avec des chercheurs provenant de tous les horizons scientifiques », ces croisements auraient « provoqué et favorisé l'émergence [...] d'éléments de méthodologie » (Poissant, 2015, n.p.).

Elle y énumère, dans ce même texte, plusieurs terminologies de la recherche-crédation qui se traduisent autrement en anglais, dont « *performance as research* ». Dans une pratique du corps en contexte de vidéo-performance, la terminologie « *performance as research* » témoigne bien de ma vision de la recherche-crédation dans le cadre de ce travail de recherche. À propos de cette notion, Louise Poissant pose la question suivante : « [s]'agit-il là d'une nouvelle forme de recherche ou d'une nouvelle forme de création, ou de la juxtaposition de deux territoires déjà existants ? » (Poissant, 2015, n.p.). Bien que la « théorie » et la « pratique » se nourrissent mutuellement, la délimitation semble floue. Or, dans le terme « *performance as research* », le mot « *performance* » semble revêtir un potentiel expérientiel. Il renvoie au verbe « performer » où l'aspect « pratique » est envisagé d'une nouvelle façon. Dans le geste de « performer », l'« agir » en tant qu'action participerait, selon moi, à une nouvelle conception des savoirs et de la connaissance *en soi*.

## 2.2 Une méthodologie autopoïétique

Dans ma pratique, du côté de la recherche comme du côté de la création, je m'intéresse à l'individu·e [moi] « en train de se faire » et de l'effet de chacune des actions entreprises qui se génèrent sur l'œuvre en continu. En adoptant une méthodologie autopoïétique, mon processus de création et de réflexion se construit et se déconstruit continuellement et c'est pourquoi, comme Francisco J. Varela le mentionne, le « trajet » est préconisé à la « finalité ». Francisco J. Varela, biologiste, neurologue et philosophe chilien, développa le concept d'autopoïèse en compagnie d'Humberto Maturana, biologiste, cybernéticien et philosophe chilien. Ma pratique est organisée comme l'autopoïèse, c'est-à-dire en

un réseau de processus de production (transformation et destruction) de composants qui (i) régénèrent continuellement par leurs transformations et

leurs interactions le réseau qui les a produits, et qui (ii) constituent le système en tant qu'unité concrète dans l'espace où il existe, en spécifiant le domaine topologique où il se réalise comme réseau. (Varela, 1989, p. 45)

Paul Valéry aurait toutefois anticipé la notion d'autopoïèse avant Varela. En 1920, il écrivait : « l'organisation, la chose organisée, le produit de cette organisation et l'organisant sont inséparables » (Valéry, 1973, p. 562, cité dans Dahan-Gaida, 2016, p. 6). Il rendra d'abord hommage aux musiciens : « il sera fasciné par Wagner, qui “ par une “ autoanalyse ” rigoureuse, s'est rendu maître de ces “ profondeurs ”, les a minutieusement cataloguées et exploitées, pour les soumettre aux exigences formelles de la composition » (Valéry, s.d., p. 673, cité dans Conte, 1996, p. 41). Il est question de l'artiste qui devient son propre sujet-objet et « s'auto-analyse » par le biais de ce qu'il produit. Dans un texte dédié à la poïétique de Paul Valéry, Richard Conte définit l'autopoïétique comme « l'étude de cette conscience dans sa propre modification par l'œuvre, en dehors de tout psychologisme. L'art est donc un moyen de se connaître et de se construire soi-même » (1996, p. 47).

Dans cette présente recherche, l'œuvre, qui inclut la phase de la recherche et de la production, est envisagée comme un moyen de connaissance et de construction de soi, et le fait de l'exposer permet de prolonger et partager celle-ci avec les autres. René Passeron, philosophe, peintre et historien de l'art français, s'est par exemple penché sur la poïétique du peintre où il a fait l'étude des conduites créatrices de peindre. Il a « qualifié de façon opératoire les différents types de touches à travers le geste du peintre » (Conte, 1996, p. 43). Dans « une perspective analogue, il me semble urgent d'outiller nos recherches de termes topiques, situés dans un même registre : celui du faire », souligne Richard Conte (1996, p. 43). De mon côté, le faire se situe dans le geste du corps qui performe. En partant de mon point de vue de femme, j'utilise mon vécu et mon expérience singulière comme vaisseau. Je conçois le corps comme un lieu d'énonciation et de réappropriation de soi, mais aussi de réappropriation des critères normatifs d'apparence et de genre.



Bien que ma méthodologie principale demeure l'autopoïétique, l'adoption d'une part de méthodologie phénoménologique, en contexte de vidéo-performance, m'a permis de prendre en compte l'expérience du corps et ses effets dans la création. La théorie phénoménologique de Maurice Merleau-Ponty revue par l'autrice Iris Brey sous un angle féministe et cinématographique m'a permis d'opérer des liens avec ma pratique où mon corps entre en relation avec la caméra, mais aussi où la corporéité de mon corps se dégage dans l'image vidéographique projetée aux spectateur·trice·s. La théoricienne du regard féminin développe un système qui prend en compte l'expérience vécue entre le spectateur ou la spectatrice et le corps féminin à l'écran, mais aussi la « corporéité du spectateur ou de la spectatrice ainsi que la corporéité de l'image » (Sobchack, cité dans Brey, p. 40). Quelle corporéité existe-t-il entre le sujet-objet qui performe devant la caméra et son action performative présentée sous forme de projection vidéographique? C'est, entre autres, ce que j'explore de manière sous-jacente dans cette présente recherche.

Finalement, il demeure important de rappeler que mon approche méthodologique inclue une dimension heuristique. Bien que j'aie souvent une idée précise de ce que je désire créer, la création relève aussi de la découverte qui émerge lors des innombrables aller-retour entre pratique et théorie. Il m'est important d'être attentive à ce qui se produit quand je suis en « action » afin de laisser place à l'inattendu et à la découverte, et ce, du premier geste à la mise en exposition. Il m'arrive de créer selon des paramètres préétablis à l'avance, et que des choses se produisent alors qu'elles n'étaient pas planifiées. Au lieu d'automatiquement les balayer, ou de recommencer, je les observe et analyse. Il est vrai aussi quand l'inverse se produit. Si, après avoir créé quelque chose de planifié, le résultat ne m'apparaît pas satisfaisant, je l'évacue. Or, avant de l'évacuer, j'observe ce qui ne fonctionne pas. Il m'est important de laisser des traces, par exemple en inscrivant les échecs dans mon cahier de bord, pour ne pas reproduire les mêmes erreurs. En réalité, elles ne sont jamais réellement des erreurs, elles laissent place à *autre chose*, à d'autres possibles. Il s'agit de constructions, déconstructions et découvertes. Un jour, alors que j'étais en studio, le propriétaire est

entré alors que j'étais toujours en train de performer. Je me suis sentie vulnérable, triste et fâchée. Il venait de pénétrer un espace où il n'avait pas été invité. Cet incident m'a fait prendre conscience de la nécessité de performer dans un lieu sécuritaire où mes limites seraient clairement définies. Me filmer seule devant la caméra et performer me procure un « safe space » qui est non seulement bénéfique, mais essentiel à mon processus de création.

En conclusion, en combinant autopoïèse, phénoménologie et heuristique, j'en suis venue à développer une méthodologie qui m'a permis d'englober l'individu·e « en train de se faire » et, du même coup, « en train *de faire, de produire* », et l'effet de celui·celle-ci et de sa production, son travail, sur le monde qui l'entoure, que ce soit l'environnement physique ou les spectateur·trice·s qui s'y trouvent et regardent. Dans cette perspective, l'art prend l'initiative de changer le monde. Ce tissage permet, pour conclure, la prise en compte de l'expérience vécue qui émerge du corps de l'artiste-chercheuse en performant et de la corporéité présente dans la vidéo-performance projetée à travers le corps présent en différé.

### 2.3 Cadre conceptuel et pratique

De manière à permettre de mener à terme ce travail de recherche, j'ai établi un cadre conceptuel et pratique. Les premières actions entreprises pour l'élaboration de celui-ci ont été de définir, d'une part, les intérêts et les objectifs de recherche et, d'autre part, de les encre dans le présent en opérant de premiers liens avec des artistes qui m'ont influencé ou qui ont des pratiques similaires en art actuel, notamment celles de Gina Pane, Rebecca Horn et ORLAN. Ces dernières seront étudiées dans le troisième chapitre.

Ma recherche théorique s'est opérée avec différents mots-clés sur différentes bases de données, notamment en lisant des textes provenant du domaine des arts, du cinéma, de la phénoménologie, de la sociologie et des théories féministes. Cette ouverture

multidisciplinaire m'a permis de prendre en compte une expérience et une recherche beaucoup plus large du corps, et ce, toujours en concordance avec mon cadre de recherche. En premier lieu, j'ai identifié des mots-clés et des variables afin de définir ma problématique de recherche. De semaines en semaines, ma question de recherche se précisait et j'en suis arrivée à la recentrer et, du même coup, à la synthétiser. L'objectif était d'en arriver à trois variables principales : vidéo-performance, autoreprésentation et corps féminin. Différents outils ont été mis en place, plus particulièrement les fiches de lecture, le cahier de bord et le développement d'une carte heuristique afin de structurer ma pensée et ma recherche pour les observer d'un point de vue logique et cartésien. En second lieu, j'ai établi un échéancier de recherche en précisant les objectifs à atteindre et les stratégies à mettre en place pour y arriver. Évidemment, au fil de l'avancement de cette recherche, il y a eu des ajustements au niveau de l'échéancier, mais la structure globale est restée la même.

Ma recherche pratique, quant à elle, s'est opérée par des moments de réflexion, d'écriture, de recherche d'images, d'expérimentations de vidéo-performance et de mise en exposition de celles-ci. Une partie du travail en atelier est toujours dédiée au cahier de bord – j'inscris et je consigne mes pensées, mes réflexions, mes inspirations, mes étapes de production, de mise en exposition de la performance et d'analyse. Ma recherche pratique a débuté avec un agencement de mots et d'images, certaines issues de mes photos et d'autres du web (fig. 1), dans un cahier de bord.



Fig. 1 *Recherche d'images*, 2019, cahier de bord numérique, [document d'archive].

Cet exercice a permis de créer une première relation entre différents aspects que j'avais envie d'aborder : le corps comme outil de réappropriation, la figure de la Vénus (coquillage, corps nu, eau), le regard (les yeux qui regardent la caméra), les différentes représentations de la Vénus dans l'histoire de l'art (Botticelli, Bouguereau) et leurs postures, l'action de reproduire ces postures et l'inconfort que cela me procurait (la vidéo-performance, la durée, l'échec). Mes performances naissent toujours d'images mentales, comme des visualisations, et d'écritures pour les consigner et les développer dans un cahier de bord. À ce sujet, l'utilité de ces outils dans l'élaboration de mes scripts (fig. 2) de performance sera abordée dans le quatrième chapitre. Je plaçais ces « symboles » dans un certain ordre chronologique, notamment en juxtaposant certains sur d'autres, ou même en isolant un de ceux-ci, de manière à créer un « script ». Afin d'expérimenter celui-ci, je devais le performer, c'est pourquoi je me filmais en performant, et ce, même en contexte de pratique. Ça produisait ainsi des esquisses vidéographiques qui me permettaient d'identifier ce qui fonctionnait bien et moins bien. Après chaque expérimentation performative, je notais rapidement dans un cahier de bord comment je m'étais sentie. Ensuite, je regardais les esquisses vidéo. Ces

observations m'accordaient un recul nécessaire pour une analyse afin de les retravailler dans les minutes suivantes ou ultérieurement. Il y avait ainsi toujours un mouvement de va-et-vient, d'aller-retour entre pratique, théorie et auto-analyse, afin de pousser l'œuvre toujours plus loin.

***Live act [script]***

[arrière-plan]  
 mur blanc  
 vêtement au sol (réf. au vêtement qui protège Vénus)  
 vase avec des fleurs (*réf.* à la fécondité)

[références]

Fig. 1.

Fig. 2.

Fig. 3.

[angle mort de la caméra]  
 caméra vidéo sur un trépied  
 plan frontal  
 plan fixe  
 objectif à la hauteur des yeux  
 balance des blancs  
 auto-focus  
 [cliquer sur démarrer,  
 se diriger devant la caméra,  
 apparaître]

[scène/partition]  
 pieds nus  
 corps à demi-habillé  
 vêtements blancs  
 [entrer,  
 se placer en centre]  
 [reproduire la pose de Vénus (fig. 2)]  
*échec*  
 [réessayer]  
 essoufflements  
 [réessayer, puis échouer]  
 [réessayer]  
 jusqu'à l'épuisement

Fig. 2 *Script - étude no. 1 [Vénus]* [vue 1], 2021, document d'archive [retranscription numérique].

## 2.4 Collecte de données et analyse

Ma collecte de données et mon analyse ont été effectuées par des fiches de lecture, des esquisses vidéographiques, un cahier de bord et une carte heuristique. Du côté pratique, mes esquisses vidéographiques me permettaient de collecter, d'observer et d'analyser

mes expérimentations créatives. À ces données s'ajoutaient celles présentes dans mon cahier de bord : esquisses, notes, pensées. Il m'a donc beaucoup servi pour la partie de la recherche, de la production et de la création, mais également pour l'analyse.

L'annotation de mes lectures théoriques s'est faite par la rédaction de fiches de lecture (papiers et numériques) qui étaient divisées par discipline et par code de couleurs selon les différentes parties de ma recherche. Elles prenaient diverses formes : retranscriptions de citations, mots clés, pensées ou émotions, schémas. Il y a dans la découverte d'une première lecture une émotion ou une pensée qui doit être saisie, reconnue et prise en compte rapidement, c'est pourquoi je lis toujours en compagnie d'un cahier de bord dans lequel je consigne mes premières impressions et mes interprétations subséquentes.

La carte heuristique, pour sa part, m'a permis de maintenir une vue d'ensemble sur ma recherche, tout en l'adaptant au fur et à mesure qu'elle se précisait, de même qu'après chaque expérimentation de création. Elle a tantôt pris la forme de post-it, tantôt la forme d'une carte numérique.

## CHAPITRE III

### PRATIQUE DU CORPS EN VIDÉO-PERFORMANCE : CONCEPTS ET THÉORIES

Une pratique du corps, en contexte de vidéo-performance, inclut divers angles qui seront ici visités selon les axes suivants : autoreprésentation, réappropriation et phénoménologie. En premier lieu, une courte mise en contexte du corps dans les arts sera faite pour nous amener aux pratiques de l'art performance et de la mise en scène de soi. Ensuite, trois œuvres qui m'ont inspirées pour l'utilisation du corps comme outil de revendication seront étudiées. Finalement, les spécificités du corps en contexte de vidéo-performance seront identifiées.

#### 3.1 Qu'entendons-nous par « corps » aujourd'hui?

Tout d'abord, définissons ce qu'on entend par le mot « corps ». Selon le Larousse, il se définit comme « la partie matérielle d'un être animé considérée en particulier du point de vue de son anatomie, de son aspect extérieur (1) », « la partie matérielle de quelqu'un considérée en particulier du point de vue de son fonctionnement interne (2) » et « la partie matérielle de quelqu'un après la mort ; cadavre (3) » (Dictionnaire Larousse en ligne, s. d.).

En lisant ces définitions, il semblerait que nous l'envisageons *surtout* dans son lieu anatomique, médical, chirurgical. Le corps matériel et le corps médical seraient ceux qui priment. Bien qu'il s'agisse d'un objet à la fois précis et vaste, la façon dont nous le concevons aujourd'hui est relativement récente. David Le Breton, sociologue français, soulève dans *Anthropologie du corps et modernité* (2013) que les anatomistes

– qui ont grandement influencé la façon dont nous percevons le corps aujourd’hui – sont apparus seulement après la Renaissance. « Auparavant le corps n’est pas singularisé du sujet auquel il prête un visage. L’homme est indissociable de son corps, il n’est pas encore soumis à ce singulier paradoxe d’*avoir* un corps », explique-t-il (Le Breton, 2013, p. 62). Avec l’anatomisme, « l’ouverture du corps joue un rôle dans la dynamique de la civilisation » (Le Breton, 2013, p. 65). Il souligne que :

Le savoir anatomique met le corps à plat et le prend à la lettre des matières mises à jour sous le scalpel. La correspondance est rompue entre la chair de l’homme et la chair du monde. Le corps ne renvoie plus qu’à lui-même. (Le Breton, 2013, p. 79)

L’individu a certes toujours eu une conscience minimale de son individualité. Cependant, non seulement la question d’*avoir* un corps ne se posait pas, mais l’individualité relevait de l’être tout entier et non du corps. L’individu se dissocie du *cosmos* pour se concentrer sur une individualité, ce qui contribua à la naissance de l’individualisme. Il se trouve désormais au centre de l’univers. Cette dissection du corps, amenée par les anatomistes, façonna la manière dont nous l’envisageons aujourd’hui dans la culture occidentale.

### 3.2 L’implication du corps dans les arts

Le corps a toujours été présent dans l’art. L’empreinte des mains sur les parois des grottes, figure de l’art pariétal préhistorique, témoignait déjà d’une trace du corps, d’un passage du temps, d’une empreinte de soi. Les signes et les animaux de Lascaux, gravés ou peints, ou gravés et colorés, trouvés en 1940, datent d’environ 18 000 ans (*Encyclopædia Universalis* en ligne, s.d.). Mon objectif n’est pas de retracer l’histoire complète du corps dans l’art, mais bien de situer où l’expérience du corps, dépouillée de tout autre matière tangible, a pris naissance, et ce, selon nos connaissances actuelles.

Le corps est tout autant investi aujourd’hui, en art actuel. Il est encore invoqué par les artistes, entre autres dans certaines pratiques en art actuel comme l’art performance où les artistes investissent le corps dans leur processus créatif ou dans leur art.



### 3.2.1 Signature et autoportrait, véritable individualité de l'artiste

L'individualisme a eu un impact majeur dans toutes les sphères de la société, incluant celle des arts. David Le Breton souligne que « la naissance de l'individualisme occidental a coïncidé avec la promotion du visage » (2013, p. 25), plus particulièrement « au même moment où les peintres commencent à signer leurs tableaux » (Le Breton, 2016, 23:30). L'artiste, qui a maintenant conscience de son corps et de son individualité, dépeint désormais le monde selon sa propre subjectivité. Il devient ainsi un « individu-sujet » (Giroud, 2021, n. p.). Charlotte Guichard, historienne de l'art française, ajoute d'ailleurs que « la pratique de la signature n'est donc pas un phénomène isolé » (2008, p. 50). Cette pratique « participe de la longue histoire de l'émergence d'une figure singulière de l'artiste et apparaît au même moment que les premières biographies d'artistes de Giorgio Vasari et Karel Van Mander, publiées respectivement en 1550 et en 1604 » (Guichard, 2008, p. 50).

Une nouvelle façon de mettre de l'avant son individualité, qui dépassait la notion même de la signature de l'artiste, a pris son essor : l'autoportrait. Non seulement l'artiste signait son œuvre, mais iel<sup>1</sup> se mettait en scène et se peignait. Le sujet n'était plus un autre, mais lui-même. Ce phénomène citationnel a tout d'abord été connu en peinture, pensons notamment à *Autoportrait* (1500) d'Albrecht Dürer, dessinateur, peintre, graveur et penseur allemand de la Renaissance et *Autoportrait* (1556) de Sofonisba Anguissola, peintre italienne associée au mouvement maniérisme.

L'autoportrait fut et est, encore aujourd'hui, pour de nombreuses femmes artistes, un moyen de reprendre le contrôle des représentations de leur corps, tout en affirmant leur statut d'artiste et leur individualité. Dans *Autoportrait* (1556) de Sofonisba Anguissola, selon notre lecture contemporaine, c'est précisément ce qui peut être observé. Elle se présente comme peintre dans un domaine qui est pourtant réservé exclusivement aux hommes. Issue de la petite noblesse, elle a eu le privilège de suivre des classes de

maître, d'être peintre officielle de la cour jusqu'en 1573 où elle eut l'occasion de peindre le portrait du roi et de faire fortune de ses tableaux. En portant un nouveau regard, puis une nouvelle analyse, les autoportraits de Sofonisba Anguissola (fig. 3) étaient peut-être des lieux de revendication du corps et de la représentation de soi. À partir de cette époque, « l'autoportrait féminin devient une espèce de marqueur, une marque de fabrique, en fait, de l'artiste femme » (Coulon, 2015, 7:22:00). Encore aujourd'hui, l'autoportrait « permet aux femmes aussi de montrer à la fois leur identité sexuelle et leur identité sociale. Donc on peut penser l'autoportrait comme un manifeste politique, un manifeste identitaire important », souligne Charlotte Foucher Zarmanian (2015, 7:30:00). C'est d'ailleurs de cette façon que j'envisage l'autoreprésentation dans mon travail.



Fig. 3 Anguissola, S. (c. 1556–57). *Self-portrait at the easel* [en ligne].

Sofonisba Anguissola serait d'ailleurs :

L'artiste qui a laissé le plus grand nombre d'images de sa personne, à cette époque. Cela tient en partie à sa condition de femme : pouvant difficilement obtenir des commandes religieuses ou publiques à ses débuts, elle peignait essentiellement des portraits. Avant d'atteindre la notoriété, elle représentait sa famille ou elle-même. (Bianchini, 1999, p. 4)

Elle ne cessa jamais de faire des autoportraits. Depuis ce temps, la pratique de l'autoportrait s'est continuée puis a pris naissance sous différents médiums, notamment avec l'apparition de l'appareil photographique qui décloisonna cette pratique. Cindy Sherman, artiste américaine, a d'ailleurs fait son image de marque par ses autoportraits photographiques, notamment avec *Untitled Film Stills* (1977-1980). Depuis ses débuts, elle se met en scène dans divers environnements avec différents habillements et maquillages et donne lieu à des images de fiction (fig. 4). Elle va au-delà des limites de genre, d'époque ou de classe sociale en jouant avec différents codes de représentation. Nous parlons même aujourd'hui d'autoreprésentation. Alors que l'autoportrait présente le visage de l'artiste et une partie de son corps, en l'occurrence le buste, l'autoreprésentation inclut souvent tout le corps. L'autoportrait et l'autoreprésentation sont ainsi des moyens de se citer soi-même, mais aussi de citer autre chose, comme une œuvre issue de l'histoire de l'art d'une autre époque. Il y a, dans l'action d'imitation et de réappropriation des images populaires, érotisées et empreints d'un *male gaze*, une réelle reprise de possession de soi, mais également une critique affirmée d'une société qui nous impose des images, des comportements et des idéaux.



Fig. 4 Sherman, C. (1977) *Untitled Film Still #3* [Photographie].

Selon Claire Lefebvre, la citation « désigne l'action précise de rapporter les dires d'autrui » (2006, p. 11). Dans son mémoire portant sur le phénomène citationnel, elle distingue trois sous-groupes : « 1) imitation, parodie et pastiche, 2) copie, reproduction, plagiat, contrefaçon, 3) appropriation, ready-made, emprunt » (Lefebvre, 2006, p. 11). Dans le cas de ma pratique, où je reviendrai plus loin dans ce présent texte, je me trouve plutôt dans le troisième sous-groupe : appropriation, ready-made, emprunt.

### 3.2.2 L'art de la performance

Dans les années 1960-70, l'art performance vit le jour. Les artistes ont investi leur corps pour donner lieu à une pratique qui le mettait au premier plan. Alors qu'avec l'art

moderne, iels<sup>4</sup> ont tenté de supprimer toute représentation figurative, dont celle du corps, l'art performance le fait resurgir. Il n'est plus confiné dans un tableau ou représenté sous une sculpture de marbre, il habite désormais le même espace-temps que nous ; c'est d'ailleurs avec cette temporalité du corps que je travaille dans mon processus de création. Il ne se situe plus *en face* du spectateur ou de la spectatrice, mais *à côté*. Quand il respire, on l'entend et on le voit. Il n'est plus figé, il est en mouvement.

L'art performance donna lieu à différentes pratiques d'« un art basé sur le geste, le mouvement, l'action, dans lequel le public est confronté en temps réel ou en différé à la présence physique de l'artiste, à la mise en scène souvent extrême de son propre corps » (Pellerin, 2011, p. 1). Le corps avait déjà investi l'espace tridimensionnelle dans les années 1950-60 avec les happenings, par exemple, mais il n'a jamais eu autant d'impact qu'avec l'art performance. Regroupés sous le nom Fluxus, les happenings se composent d'artistes, de musiciens et de musiciennes et de compositeurs et compositrices. Ils sont plutôt éclectiques, hétérogènes et prennent la forme d'un spectacle improvisé. L'art performatif, pour sa part, est souvent plus homogène, solitaire, concis. La pratique de l'art performance implique directement le corps. Ce corps, bien que mis en scène, s'opère différemment qu'au cinéma ou qu'au théâtre. Contrairement à ces deux disciplines, il ne vise pas à *imiter*, mais à *être*. Il n'est pas déguisé, il est montré. L'art performance a d'ailleurs souvent été utilisée par les artistes pour revendiquer leur position culturelle, sociale et politique.

#### 3.4 Le corps comme outil de revendication

La performance compte parmi les moyens que se sont donnés les femmes pour reprendre possession de leur corps. Elle a émergé au même moment que le féminisme, puis a « bouscul[é] le marché de l'art », soutient Anne-Julie Ausina (2014, p. 81). Elle

---

<sup>4</sup> Le pronom « iels » est une combinaison des pronoms « ils » et « elles ».

a remis en question la valeur marchande de l'œuvre d'art qui n'a plus d'objet tangible à offrir et qui échappe aux conventions d'une histoire de l'art basée sur le pouvoir d'achat, d'acquisition et de collection. Alors que le corps féminin était sans cesse représenté en art, les femmes ont investi leur corps, comme l'art, puis se sont imposées. Dans le contexte d'une pratique du corps performé, le corps a le potentiel de devenir un outil de revendication et, par la même occasion, le matériau premier. « Mises à l'écart de la scène artistique depuis si longtemps, les femmes n'ont eu comme seule solution que de s'imposer d'elles-mêmes par leurs actions », souligne Ausina (2014, p. 81). Le corps advient ainsi comme un outil et une force politique. « L'usage du corps comme outil artistique s'avère aussi une façon de participer à la création de la culture », ajoute Ausina (2014, p. 83). « De cette manière, féminisme et performance ont trouvé l'un dans l'autre une combinaison efficace pour lier expression plastique et luttes sociales », ajoute-t-elle (Ausina, 2014, p. 81). D'après Michel Foucault, l'espace du corps « peut être investi comme un terrain politique, permettant de s'émanciper de toute forme de stigmatisation » (Ausina, 2014, p. 85).

Nous avons à peine le souvenir de cette idée dans notre société, idée selon laquelle la principale œuvre d'art dont il faut se soucier, la zone majeure où l'on doit appliquer des valeurs esthétiques, c'est soi-même, sa propre vie, son existence. (Foucault, 1994, p. 402, cité dans Ausina, 2014, p. 85)

Il s'agit, en partie, d'une des motivations pour lesquelles le corps féminin a été réinvesti par les artistes féministes, et pourquoi j'ai eu envie de l'investir dans cette présente recherche. Encore aujourd'hui, le corps des femmes fait l'objet de plusieurs réflexions. Elles sont sans cesse ramenées à leur corps, et ce, dès leur plus jeune âge. Il est un travail quotidien de l'envisager comme un sujet et non comme un objet. « Si “ leur corps se rappelle sans cesse à elles ”, [...], c'est parce qu'il peut devenir un outil de revendication », affirme Elsa Dorlin (2006, p. 31, cité dans Doré, 2018, p. 3). Le corps peut en être autant en intégrant le terrain politique, comme le souligne Michel Foucault, mais cette revendication ne vient pas seule. Elle doit être prise, arrachée, incarnée, et parfois lourde à porter. Cette revendication, qui émerge souvent de la colère, peut parfois aussi être masquée. La colère est parfois « camouflée », souligne Gabrielle Doré (2018, p. 6). Elle affirme que « [l]e discours colérique n'est pas inscrit

noir sur blanc; il est là *autrement*<sup>5</sup> » (Doré, 2018, p. 6). Dans mon travail, la colère se laisse découvrir dans mon processus créatif et alimente ainsi mes œuvres, et ce, même si elle n'est pas inscrite « noir sur blanc ». Elle est tantôt visible, tantôt subtile, tantôt presque invisible.

La pratique du corps se décline de plusieurs manières dans la sphère artistique. Durant mon parcours, trois œuvres m'ont plus particulièrement marquée : *Azione sentimentale* (1973) de Gina Pane, *White Body Fan* (1972) de Rebecca Horn et les neuf opérations chirurgicales (1990 à 1993) de ORLAN. Elles seront présentées dans les prochaines sous-sections et, à travers elles, certains concepts et théories sur lesquelles s'appuient mon travail de recherche seront précisées.

#### 3.4.1 Gina Pane : la blessure et le Body Art dans *Azione sentimentale*

Gina Pane, artiste française et l'une des représentantes majeures de l'art corporel, explore la douleur et ses représentations, notamment dans *Azione sentimentale* (fig. 5). Le 9 novembre 1973 à la *Galleria Diagramma* à Milan, en Italie, l'artiste s'entaille la main avec une lame de rasoir puis s'insère des épines de rosier dans le bras. Sous la forme d'un rituel, elle s'intéresse à la blessure et à la mise en scène de l'automutilation. *Azione sentimentale* se compose en sept photographies couleurs juxtaposées et encadrées qui ont été prises par Françoise Masson. L'action de la blessure devient l'œuvre et englobe toutes les déclinaisons, dont les photographies qui se veulent un constat de l'action et agissent comme un témoignage. La prolongation de l'éphémère procurée par les documents permet de remédier à l'action et de la rendre accessible à un plus grand public.

---

<sup>5</sup> L'italique et de l'auteur.



Fig. 5 Horn, R. (1972) *White Body Fan* [Performance].

L'intervention humaine, comme son corps, fait office de matériau. Elle s'insère dans toute une catégorie d'artistes qui ont meurtri leur corps afin de montrer, entres autres, que ces dernières étaient capables d'endurer la douleur. Les actions avec blessures s'inscrivent ainsi comme des « moyens d'écrire sur le corps ces codes sociaux, culturels et politiques qui lui sont imposés » (Delpeux, 2003, p. 37, cité dans Pellerin, 2011, p. 12). L'action « se métamorphose ainsi en lieu de communion à l'adresse des autres femmes » (Le Breton, 2013, p. 104). Ce type de performance se définit plus particulièrement comme du *Body Art*, c'est-à-dire un art où l'artiste utilise son corps pour « interroger les fondements de la société et les limitations culturelles de genre, de



sexe, de perception, d'émotion » (Le Breton, 2013, p. 101). Son corps est empreint d'une symbolique sociale et renoue « avec la tradition ancienne de la catharsis » (Le Breton, 2013, p. 100). Le corps se dévoile ainsi dans son intimité la plus profonde et fait appel à l'autre. Cette dimension de l'expérience du corps, de la catharsis et de la déclinaison de l'action performative par le biais de la photographie fait des échos avec ma recherche. Bien que je n'aie pas recours à l'automutilation dans ce présent projet, mon action performative de mise en scène d'un corps inconfortable participe aussi, selon moi, à interroger les fondements de la société et les limitations culturelles de genre, de sexe, de perception, d'émotion.

#### 3.4.2 Rebecca Horn : *White Body Fan*

Depuis ses premières œuvres, Rebecca Horn, artiste allemande, s'inspire du corps humain et son mouvement. Dans ses premières pièces performatives des années 1960 et 70, cela s'exprime principalement par l'utilisation d'objets qui servent à la fois d'extensions et de constrictions du corps. L'œuvre performative *White Body Fan* (1972) de Rebecca Horn (fig. 6) s'inscrit dans cette notion de continuité, mais aussi de reprise de possession du corps. L'œuvre donne à voir un corps hybridé, métamorphosé, et ses extensions font penser à des ailes en même temps que des parures-armures. Elle met en scène sujet et objet, corps et machine (ventilateur), humain et animal (oiseau). Pour l'artiste, ces parures-armures sont envisagées comme un « cocon » :

Looking back at my first pieces you always see a kind of cocoon, which I used to protect myself. Like the fans where I can lock myself in, enclose myself, then open and integrate another person into an intimate ritual. This intimacy of feeling and communication was a central part of the performance. (Solomon R. Guggenheim Museum, 1993, p. 16, cité dans Watling, 2012, n.p.)

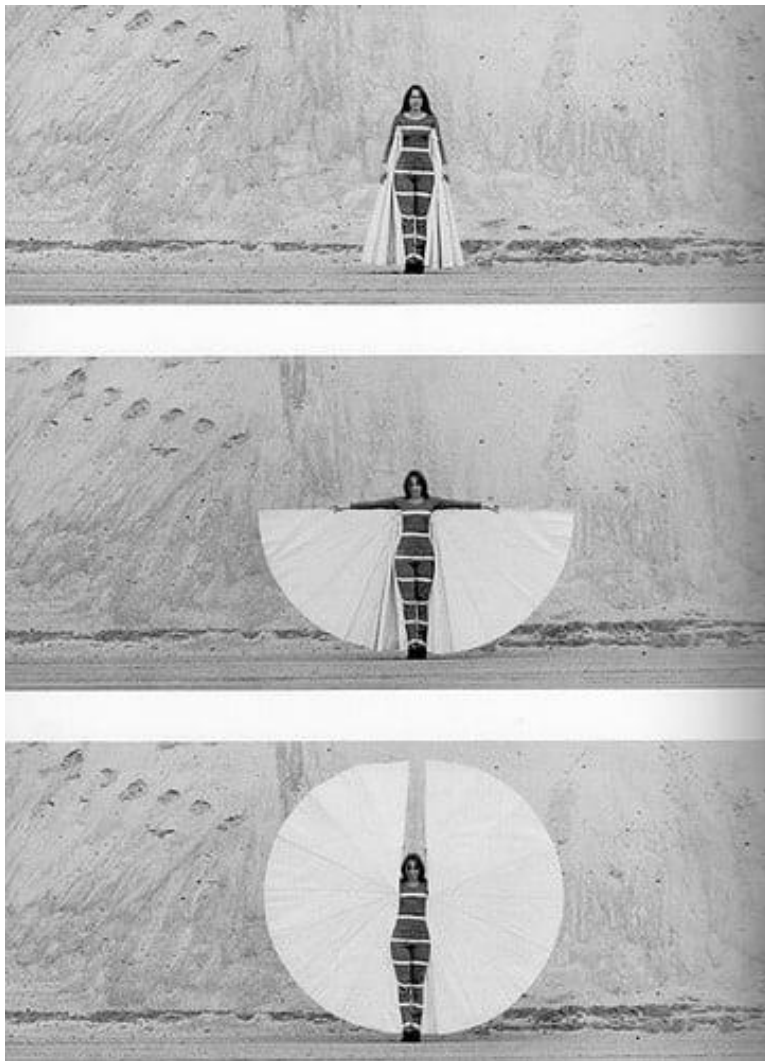


Fig. 6 Pane, G. (1973, 9 novembre). *Azione sentimentale* [Constat de l'action réalisée à la Galleria Diagramma, Milan].

Dans mon travail, en performant seule devant la caméra, la performance prend forme dans un « cocon ». Cette solitude et cette protection me permettent de me connecter entièrement à moi-même. L'extension de mon corps se situe, comparativement à Rebecca Horn qui prend forme par ses parures-armures, dans la caméra qui me regarde et me filme, un peu comme une prolongation de mon être.

### 3.4.3 ORLAN : *Autoportrait et chirurgies*

Dans le cadre de ma pratique, mon corps est un lieu d'expérimentations et de transformations, c'est le cas de l'artiste plasticienne française ORLAN « pour qui le corps est non seulement le support de tout procédé artistique, mais aussi un lieu de mutations et d'altérité » (Marzano, 2007, p. 29). La performance se veut, selon moi, un lieu où il est possible de jouer avec les représentations du corps qui, dans la société, peuvent rapidement devenir superflues ou idéalisées. Dans ce contexte, les attentes qu'on a envers lui sont moins sévères puisqu'il advient dans un espace-temps *autre*.

De 1990 à 1993, la plasticienne présente neuf opérations de chirurgie esthétique (fig. 7) dans l'objectif de créer une œuvre d'art et de modifier son corps, plus particulièrement de transformer son visage. Chacune d'entre elles a été mise en scène par l'artiste afin de créer son esthétique propre d'un bloc d'opérations. Elle explique que « chaque opération a été construite autour d'un texte, soit psychanalytique, soit philosophique, soit littéraire, que je lisais le plus possible durant l'opération et en fonction duquel j'avais décoré la salle » (ORLAN, 2004, n. p., cité dans Ané, 2004, n. p.). La salle d'opération était, pour l'artiste, un véritable lieu de création et d'expérimentations : « le bloc opératoire était en même temps mon atelier d'artiste, d'où fabriquer des photos, de la vidéo, du film, des objets, des dessins faits avec mes doigts et mon sang, des reliquaires avec ma chair, etc. », mentionne-t-elle (ORLAN, 2004, n. p., cité dans Ané, 2004, n. p.). Ces « opérations-performances » ont été documentées, une caméra se trouvait dans la salle d'opération afin de les relayer dans des musées et institutions culturelles.



Fig. 7 ORLAN (1993, 14 décembre). *9th Surgery-Performance, New York* [Cibachrome en diasec, 165 x 110 cm].

Les interventions chirurgicales peuvent paraître radicales, mais il demeura important pour l'artiste de ne pas les réaliser dans la douleur. « Aux chirurgiens, j'ai toujours dit que je ne voulais pas de douleur, ni avant, ni pendant, ni après, et les anesthésiants me permettaient de faire une performance durant l'opération. La souffrance me paraît très archaïque et anachronique », souligne-t-elle (ORLAN, 2004, n. p., cité dans Ané, 2004, n. p.). Elle se range plutôt du côté d'un « corps-plaisir qu'a souvent nié la religion (ORLAN, 2004, n. p., cité dans Ané, 2004, n. p.). C'est précisément ce qui la distingue du *Body Art*. L'art charnel, comme elle le nomme, exclut toutes douleurs. « J'ai fait toutes ces opérations non pour le résultat physique final, mais comme des processus de production d'œuvres d'art », ajoute-t-elle (ORLAN, 2004, n. p., cité dans Ané, 2004, n. p.). C'est dans cette vision de processus de production d'œuvres d'art que j'aborde ma recherche, pour reprendre l'idée du « trajet » et de la « finalité » de Varela.

Tout à coup, l'autoportrait ne se situe plus dans un tableau ou dans une photographie, mais sur le corps lui-même. Le corps devient image. ORLAN refuse de se contenter de son corps biologique et n'hésite pas à utiliser les moyens technologiques de son époque pour le remodeler. Elle ne veut pas reproduire les standards de beauté, elle cherche plutôt à les détourner et créer de nouvelles images. « Je voulais sortir des normes, montrer qu'on peut se faire un autoportrait sans passer par l'imitation d'un certain type de modèle de notre époque qu'on nous met en scène », affirme-t-elle (ORLAN, 2004, p. 1). Alors que la peintre utilise son pinceau pour remodeler son visage sur le canevas, que l'artiste contemporain utilise Photoshop pour modifier l'image ou se costume pour modifier son corps, ORLAN dicte aux chirurgiens de le sculpter, le défigurer, le refigurer et va même jusqu'à lui insérer des implants de silicone. Son corps devient ainsi son matériau de création, son canevas, sur lequel elle revendique et détourne les canons idéalisés de beauté féminine.

### 3.5 Les spécificités du corps filmé dans la vidéo-performance

Aujourd'hui, par le biais de la vidéo-performance, je me réapproprie certains codes et certaines œuvres classiques en donnant à voir de nouvelles représentations, tout en remettant en question les notions normatives d'apparence et de genre. La vidéo-performance me permet de jouer avec la représentation de mon propre corps, d'interroger et, en même temps, de déconstruire les rapports entre images et corps.

#### 3.5.1 Le corps regardant la caméra

En contexte de vidéo-performance, le corps est matériau et devient matière. Le corps, souvent celui de l'artiste, entre en scène. La caméra vidéo, quant à elle, capte le corps qui se meut. Dans mon cas, le résultat donne lieu à une vidéo-performance. Même si elles construisent des « images », contrairement à une photographie, mes vidéos-performances offrent des « images dans la durée ». L'image n'est pas fixe, puisqu'elle est en mouvement et appartient à une autre temporalité qui s'inscrit dans le temps. La

vidéo-performance me permet de présenter un «*work in progress*», un corps changeant. Dans la première version de l'œuvre *Vénus* (fig. 8), j'en étais au tout début du processus de laisser pousser les poils sous mes aisselles. Deux ans plus tard, dans la seconde version (fig. 9), on voit la pilosité s'installer pleinement sur mes aisselles. Le corps, alors présent au moment de sa capture, se projette dans le passé en même temps que de se faire voir dans l'avenir, par le biais de sa documentation, de son historicité, puis de la présentation de sa documentation. Dans ce contexte, l'utilisation de la vidéo n'est pas une nécessité, mais une volonté. La performance est réfléchie, dans mon travail, pour *regarder* la caméra.

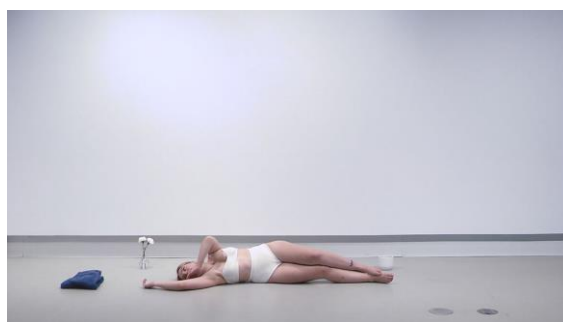


Fig. 8 *Vénus. Performer l'impossible* [vue sur la séquence], 2019, vidéo-performance [document d'archive].



Fig. 9 *Vénus* [vue sur la projection], 2022, vidéo projetée au mur (6 min 34 sec) [document d'archive], Galerie d'art du Parc.

Dans le texte *Retransmettre la performance filmée : de la documentation à la présentation* (2017), Pamela Bianchi rappelle que Hubert Besacier s'intéressait déjà, en 1981, au rôle de la vidéo dans la performance. Il y distingue deux formes possibles d'interaction : « dans le premier cas, il définit la vidéo comme un moyen de conservation des traces iconiques et transmissibles, au sens du reportage d'une performance publique ; dans le second, il voit la performance, conçue et réalisée uniquement pour la caméra, comme inséparable de la notion de vidéo » (Besacier, 2010, p. 171-182, cité dans Bianchi, 2017). Dans mon travail, j'envisage l'image comme « conçue et réalisée uniquement pour la caméra, comme inséparable de la notion de vidéo ».

### 3.5.2 La vidéo au-delà du document

En 2011, Anne Bénichou dédia un ouvrage qui porta sur le document : *Ouvrir le document. Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*. Alors que les féministes de la première vague ont utilisé la performance sous l'angle de l'éphémère, entre autres pour critiquer le marché de l'art, elle rappelle qu'une toute nouvelle génération d'artistes envisage les pratiques performatives ou éphémères autrement. Le document n'est plus qu'un simple document, mais peut être considéré une seconde œuvre – je dirais même une œuvre – en soi.

À l'heure des films réalisés grâce au téléphone portable, des réseaux sociaux, des écrans toujours plus présents dans la vie des individus, la performance n'est pas que présence, elle peut être véhiculée par l'intermédiaire de l'empreinte vidéo ou photographique et laisser de nombreuses traces. Surtout, la création performative peut s'infiltrer partout, se manifester par la vidéo, l'enregistrement audio, la photographie et ainsi construire un cheminement fertile, avec les moyens que chacune se donne. (Ausina, 2014, p. 91)

Dans ma pratique, je considère au départ que je dépasse la notion du *document* dans la mesure où, avant même que la performance ait lieu devant la caméra, tous les paramètres sont pris en compte afin que ledit *document* soit considéré non pas simplement comme une performance en soi, mais comme une vidéo-performance. Un vocabulaire plus approprié pour ce type de pratique ou cette manière de créer est ainsi ce que je nomme – et bien d'autres – la *vidéo-performance*.

La jonction des deux mots (vidéo *et* performance) me semble importante puisque la vidéo (le dispositif et l'extension) influence la portée de la performance et vice versa. La performance, par exemple, peut avoir lieu dans le cadrage de la caméra, mais elle peut aussi avoir lieu en hors champs. En ce sens, une grande partie de la performance, plus justement de l'action performative, se produit durant la captation vidéographique. Je tiens ici à mentionner que la vidéo-performance peut prendre diverses formes et qu'elle peut parfois aussi accompagner une performance qui a lieu en direct (en *live*).

### 3.5.3 La caméra qui me regarde

La vidéo est, dans mon travail, à la fois un dispositif et une extension du regard. Elle me permet capter ma performance et de l'inscrire dans une temporalité, mais elle incarne aussi une certaine présence. Elle est là, devant moi, puis m'observe. En studio, elle devient mon public. Toutefois, selon moi, il s'avère important de rappeler que la vidéo-performance se détache de l'art vidéo. Contrairement à des pratiques vidéographiques plus traditionnelles ou expérimentales, la partie de la post-production n'occupe pas une grande place dans ma recherche. Mise à part des aspects techniques de base comme le recadrage ou le calibrage de l'image, je n'opère pas de changements majeurs. Il peut y avoir un travail de montage où des scènes se chevauchent, mais il n'y a pas d'effets vidéographiques ajoutés *a posteriori*, par exemple.

### 3.5.4 Le regard féminin – le corps à l'écran

Plus récemment, Iris Brey, dans son essai *Le regard féminin. Une révolution à l'écran* publié le 6 février 2020 aux Éditions de l'Olivier, théorise le regard féminin, aussi appelé *female gaze*, qui est une façon de filmer les femmes non pas en tant qu'objets, mais en tant que sujets. Il s'agit d'« un regard qui nous fait ressentir l'expérience d'un corps féminin à l'écran » (Brey, 2020, p. 9). Sa théorisation se base sur une approche phénoménologique et féministe du corps féminin au cinéma, comme mentionné précédemment. Alors qu'en 1975 Laura Mulver théorise et critique le *male gaze*, ou regard masculin, au cinéma dans *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, Irey Brey se concentre sur les œuvres qui génèrent un regard féminin. Bien qu'elle conteste aussi le *male gaze*, elle s'inscrit dans une critique positive par la revalorisation du féminin et de la représentation des corps féminins à l'écran. Le regard féminin est une manière bien précise de penser, mais aussi de filmer, de créer. Il requiert des paramètres formels précis et, surtout, il doit « questionner le système patriarcal » (Brey, 2020, p. 78). À ce sujet, j'ai réalisé une grille d'analyse regroupant ces paramètres afin de m'aider dans la réalisation de mes scripts de performance (ann. 1). Toujours dans l'idée d'une



déconstruction, « le *female gaze* peut nous aider à voir et à regarder en dehors du modèle dominant » (Brey, 2020, p. 50). Le corps et ses représentations peuvent en être des acteurs, comme c'est le cas, je l'espère, dans mon travail de recherche-crédation.

Le film *Portrait de la jeune fille en feu* (2019) de Céline Sciamma est l'un des films qui m'a le plus marquée pour la puissance du regard féminin, plus particulièrement une des scènes où Marianne peint Héloïse (fig. 10). Alors que Marianne regarde Héloïse, puis la peint, Héloïse – modèle – lui dit qu'elle l'observe elle aussi (fig. 11 et fig. 12), qu'elle est à la fois dans la position de modèle et de créatrice. Avec son regard, elle observe et dépeint Marianne. La peintre, à son tour, occupe aussi ces deux rôles en simultané. Dans *Vénus. Performer l'impossible* (voir fig. 13, chapitre IV) c'est aussi l'idée de cette *double posture* que j'ai voulu recréer. En performant avec mon corps, en me mettant en scène, en contrôlant moi-même la caméra<sup>6</sup>, je suis à la fois modèle et créatrice ; l'observée et l'observante. De plus, au lieu de représenter un idéal féminin, j'incarne un corps maladroit, qui s'exerce, qui échoue, qui recommence, puis qui termine par exister selon ses propres règles et limites. Mon corps n'est plus un objet de désir. Il est sujet et du côté d'une douce revendication.



Fig. 10 Sciamma, C. (réalisatrice). (2019). *Portrait de la jeune fille en feu* [film]. Lilies Films.



Fig. 11 Sciamma, C. (réalisatrice). (2019). *Portrait de la jeune fille en feu* [film]. Lilies Films.

---

<sup>6</sup> Avant la performance, j'ai installé la caméra vidéo sur un trépied. J'ai fait des tests de cadrage pour choisir le bon plan, soit un plan frontal et fixe.



Fig. 12 Sciamma, C. (réalisatrice). (2019). *Portrait de la jeune fille en feu* [film]. Lilies Films.

### 3.5.5 Un corps phénoménologique

L'histoire de la philosophie, comme celle des sciences sociales, a été dominée par « la construction binaire d'une relation corps-esprit – c'est-à-dire dualiste – [qui] associe la subjectivité et l'individualité au côté conceptuel de cette opposition tandis que le corps est relégué au statut d'objet, extérieur et distinct de la conscience » (Grosz, 1985, n.p., cité dans Probyn, 1992, p. 37). Longtemps, corps et esprit ont été dissociés. Plusieurs théoricien.ne.s soulèvent depuis quelques années que cette dissociation est fautive et que le corps doit être envisagé autrement qu'un simple objet ou qu'une enveloppe charnelle. Ce changement dans la conception du corps ne s'est pas fait du jour au lendemain. Les analyses féministes ont eu leur rôle à jouer : « elles ont donné au corps ses lettres de noblesse » (Probyn, 1992, p. 35), puis en « posant le nexus soi/corps/violence, le féminisme a mis à l'agenda la possibilité d'une sociologie du corps » (Frank, 1990, n.p., cité dans Probyn, 1992, p. 35).

Dans la société d'aujourd'hui, le corps incarne une double posture et se présente à la fois déguisé et à la fois montré. David Le Breton, sociologue français, affirme qu'il

existe un dualisme entre un corps superflu, c'est-à-dire sous-utilisée « en ce siècle de vitesse et de transports routier et aérien » (2013, p. 189), et un corps idéalisé, c'est-à-dire à un corps qui doit correspondre aux critères de beauté de l'heure. « Le seul corps aujourd'hui acceptable semble être un corps parfaitement maîtrisé », souligne Marzano dans *Philosophie du corps* (2007, p. 20). Mon projet s'inscrit à l'encontre de cette pensée.

## CHAPITRE IV

### PRODUCTION ET OEUVRE

Plusieurs expérimentations ont été créés dans le cadre de cette recherche. Dans l'ordre chronologique de production, elles sont ici présentées en prenant en compte leur production et leur réception, pour finalement nous mener vers l'œuvre finale qui a été présentée publiquement dans le cadre de mon projet de fin de recherche. Les différentes phases de production seront ensuite expliquées pour finalement opérer un retour analytique sur la présentation publique.

#### 4.1 Expérimentations réalisées

##### 4.1.1 *Vénus*

Ma toute première expérimentation a été *Vénus. Performer l'impossible* (fig. 13). Dans cette vidéo-performance, j'ai voulu offrir un nouveau regard de la figure de la Vénus qui a largement été représentée par des hommes au cours des siècles. Dans les deux scènes, je tente de reproduire les postures que nous retrouvons dans les peintures classiques *La Naissance de Vénus* d'Alexandre Cabanel (fig. 14) et celle de William Bouguereau (fig. 15).

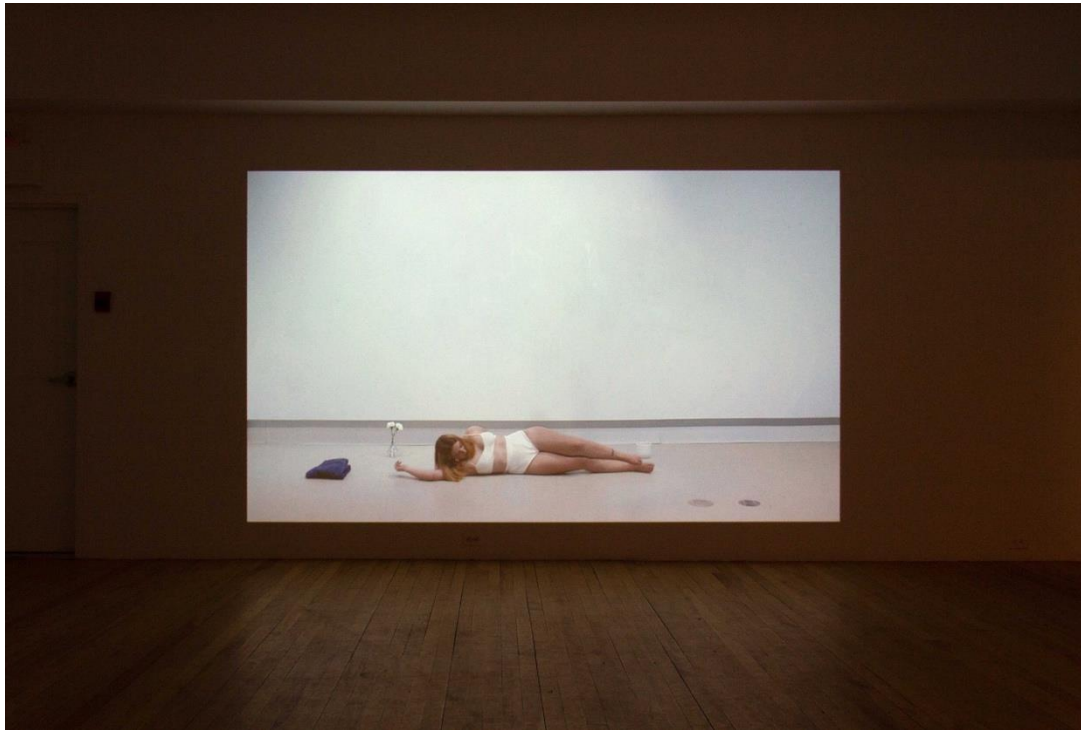


Fig. 13 *Vénus. Performer l'impossible* [vue sur la projection], 2019, vidéo projetée au mur (6 min 34 sec) [document d'archive], Atelier Silex.



Fig. 14 Cabanel, A. (1863). *La Naissance de Vénus* [huile sur toile, 86,5 x 113 cm]. Musée d'Orsay.



Fig. 15 Bouguereau, W. (1879). *La Naissance de Vénus* [huile sur toile, 300 x 217 cm]. Musée d'Orsay.

Il y a ainsi eu un travail préparatoire à la performance, c'est-à-dire une étude de la posture du corps (fig. 16 et fig. 17). D'une part, j'ai dû étudier ces images et les annoter dans l'objectif de les pratiquer pour mémoriser corporellement ces postures (fig. 18). Par exemples, la manière dont les pieds sont pointés, la cage thoracique, les bras, les mains, les doigts, la tête, les jambes, les hanches et le regard. D'autre part, un mois et demi avant la performance, j'ai laissé pousser mes poils aux aisselles. Ce fût un premier pas vers une réappropriation de mon corps en allant à l'encontre d'un corps qui se doit d'être lisse.



Fig. 16 *Étude de mouvement no. 1 [Vénus]*  
[vue 1], 2019, document d'archive  
[document d'archive].



Fig. 17 *Étude de mouvement no. 2 [Vénus]*  
[vue 2], 2019, document d'archive  
[document d'archive].

[préparation]  
[exercices préparatoires]

[s'exercer]  
regarder l'image  
les recadrer  
prendre des notes  
devant le miroir,  
«re»produire  
les images  
la posture  
les pieds nus pointés  
le corps enregistre,  
pratique,  
mémorise  
*en parallèle*  
durant des semaines  
le corps laisse  
apparaître  
sa pilosité  
un geste-long performatif  
au quotidien  
le poil qui s'allonge  
sous les aisselles  
et dans le miroir  
et tantôt  
devant la caméra

Fig. 18 *Étude no. 1 [Vénus]* [vue 1], 2021, document d'archive [retranscription numérique].

En ce qui a trait la réception de l'œuvre à la suite d'une mise en exposition, c'est-à-dire une médiatisation de celle-ci, les commentaires reçus m'ont permis de déduire certaines choses. La référence à la figure de la vénus n'était pas évidente pour le grand public, c'est pourquoi j'ai ensuite fait le choix de présenter ma vidéo-performance en relation avec les œuvres de référence. Je crois avoir réussi à créer une expérience participative – au sens du regard – et contemplative. La notion autobiographique amène une expérience sensible et intime. Il y a l'idée du dévoilement. De plus, le regardeur.rice participe à l'œuvre avec son regard. Seconde après seconde, iel<sup>7</sup> attend le moment où l'artiste réussira à atteindre la posture idéale. Or, ce moment n'arrive jamais.

---

<sup>7</sup> L'utilisation du mot « iel » combine à la fois le pronom *il* et *elle*. Le mot « iel » est ainsi un pronom inclusif, il est utilisé fréquemment dans les écritures inclusives.



En plus, comme la projection vidéo touche presque au sol et qu'elle se trouve dans le même lieu que le regardeur.rice, cette disposition permet de créer un rapport de réciprocité avec lui/elle. La projection vidéo, presque à l'échelle, participe aussi à un rapport de proximité. Dans le cadre d'une prochaine expérimentation, afin de ne pas perdre de détails, il m'est apparu essentiel de filmer sous une résolution 4K. Si, dans le cas de ce projet, j'avais eu la possibilité de filmer avec cette résolution au lieu du HD, certains détails essentiels ne se seraient pas perdus : les poils aux aisselles et les poils sur les jambes, c'est d'ailleurs ce que j'ai fait pour les expérimentations *Odalisque* et *Vénus* (deuxième version).

#### 4.1.2 *Corps-Manifeste*

*Corps-Manifeste* (fig. 19), vidéo-performance, présente deux écrans : l'une – à gauche – où l'artiste performe, l'autre – à droite – où un texte défile. À gauche, il y a un plan rapproché sur le bas de mon visage ; ma bouche, mon cou et mes épaules. Les lèvres bougent, mais elles n'émettent aucun son. Il est coupé. À droite, un texte défile sous un rythme constant. Les lettres sont toutes en majuscules, les mots s'enchainent les uns après les autres (fig. 20). Il n'y a aucune ponctuation. L'acte d'écriture – sous forme de texte – et l'acte performatif se présentent comme un processus de construction et déconstruction du corps en privilégiant une écriture, puis une lecture, fluides sur le corps et par le corps.

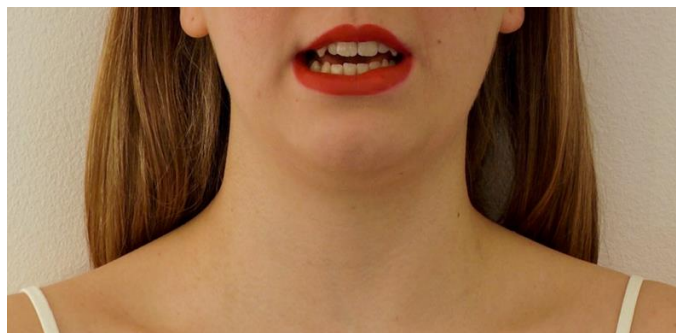


Fig. 19 *Corps-Manifeste*, 2020, vidéo-performance (3 min 52 sec) [plan rapproché], [document d'archive].





PREMIER EST DE VAINCRE SON REGARD ET LE DEUXIÈME DE  
 VAINCRE CELUI DES AUTRES VOS YEUX QUI ME DÉVISAGENT J'AI  
 L'HABITUDE QU'AND JE VOIS D'AUTRES FEMMES EN JUPE EN ROBE  
 EN PANTALON TROIS QU'ART ET LEURS POILS COMME DES FLEURS  
 SAUVAGES SUR LEUR CORPS JE LES OBSERVE AVEC BEAUTÉ ELLES  
 SONT PUISSANTES ON PARLE SOUVENT DU TRAVAIL INVISIBLE  
 DUE LUTTES CONSTANTES IL EST SOUVENT ÉPUI sant IE ME

Fig. 20 *Corps-Manifeste*, 2020, vidéo-performance (3 min 52 sec) [vue sur la séquence], [document d'archive].

Dans le cas de l'écriture de *Corps-Manifeste*, je me suis inspirée du monologue de Molly Bloom dans *Ulysse* (1922) de James Joyce. Il utilise une écriture qui se veut fluide, continue, qui n'a point de ponctuation sauf le point à la toute fin. Il en résulte un texte qui peut paraître fragmenté de la manière dont les idées et les mots s'enchaînent les uns après les autres ; c'est là toute sa richesse. On a l'impression d'avoir accès à quelque chose de plus sincère, de plus vrai, comme si on avait accès aux pensées de Molly Bloom en temps réel. L'écriture automatique, que j'ai utilisé dans cette expérimentation, m'apparaît être un moyen où je peux écrire d'une façon très sincère et où je suis connectée [mon esprit] avec mon corps. Le corps peut être investi de différentes façons dans l'écriture. En ce qui concerne l'écriture automatique, il est tout de suite ramené à un mouvement : la main qui écrit ou les mains qui rédigent à l'écran. Il n'est plus question de logique, ni de cohérence, mais de ressenti, d'évacuation, d'automatisation d'une écriture. Elle se trouve ainsi fragmentée, puis son importance se trouve désormais dans le mouvement et la continuité. L'écriture n'est plus soumise à des lois d'ordre grammatical, par exemple. Son seul cadre est la feuille de papier sur lequel l'écrivain.e écrit ou la page à l'écran. Le reste provient de la

subjectivité, comme de la connaissance et de l'inconscient, de la personne qui écrit.

L'écriture, en ce sens, peut même paraître déstabilisante :

C'est parce qu'elle est *inaugurale*, au sens jeune de ce mot, que l'écriture est dangereuse et angoissante. Elle ne sait pas où elle va, aucune sagesse ne la garde de cette précipitation essentielle vers le sens qu'elle constitue et qui est d'abord son avenir. [...] Le sens n'est ni avant ni pendant l'acte. (Derrida, 1967, p. 22)

L'écriture apporte énormément à la penser ; « pour Richardson et St Pierre, écrire *c'est* penser, *c'est* analyser, *c'est*, dans les faits, une méthode de découverte » (Richardson et St Pierre, 2005, n.p., cité dans Houssa, 2011, p. 119). C'est pourquoi, « l'écriture ne sera jamais la simple “ peinture de la voix ” (Voltaire). Elle crée le sens en le consignait, en le confiant à une gravure, à un sillon, à un relief, à une surface que l'on veut transmissible à l'infini » (Derrida, 1967, p. 24). L'écriture automatique a donné naissance à des écrits que j'appelle « abstraits » (fig. 21). On peut lire un mot qui s'apparente au mot *viol*, ce qui est très évocateur dans le contexte. Quand j'effectuais des fautes, je les rayais manuellement et je les corrigeais. Dans mon cahier, on a ainsi accès aux mots « mal écrit » et à ceux qui sont « corrigés ». Or, cette superposition de traits en vient à créer des mots qui s'apparentent à des mots « abstraits ».

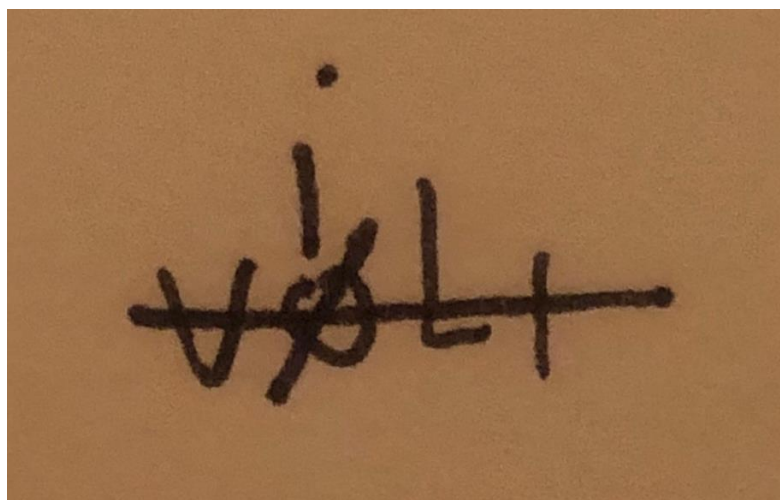


Fig. 21 *Extrait d'écriture*, 2020, photo-document [document d'archive].

Enfin, au cours de cette expérimentation, j'ai voulu créer une *double posture* : celle de la séductrice et de la revendicatrice. Bien que mon apparence physique utilise des codes d'un idéal féminin – dont les lèvres rouges – j'incarne un corps qui revendique, une bouche qui s'ouvre, qui ne s'arrête pas, qui enchaîne des mots les uns après les autres et des dents qui se claquent. Comme l'écrit Iris Brey, « il existe une parole qui ne part pas du *logos*, au sens grec du terme – le discours, la raison, la logique –, mais de la *glossa* – une langue liée au corps, à la glotte, au corps caverneux de la bouche » (2020, p. 53-54). C'est ce que j'ai exploré dans *Corps-Manifeste* par le biais de la bouche en mouvement qui crée un langage sans son.

#### 4.1.3 *Odalisque*

Dans *Odalisque* (voir fig. 22-24), toujours en poursuivant mes expérimentations, j'ai voulu reprendre la figure de l'odalisque. S'appropriant les codes de figures classiques, l'œuvre présente une version non habituelle où l'odalisque, incarnée par moi, l'artiste, détourne le regard en faisant dos aux spectateur.trice.s. Les parties normalement sexualisées du corps ne sont pas montrées. Si elles le sont, c'est d'une vue partielle. Mon entre-jambes n'est visible qu'à partir du miroir qui est déposé sur un socle. Cette partie du corps est non seulement remise à l'arrière-plan, mais elle est inversée par l'effet du miroir. Les spectateur.trice.s n'ont pas seulement accès à la scène où l'odalisque est déjà dans une posture reposée comme la grande majorité des représentations en peinture qui présentent des moments figés comme l'œuvre *Olympia* (1863) d'Édouard Manet, par exemple. Iels assistent à la scène avant même que l'artiste y soit. Tout ce qui a l'habitude d'être coupé est ici montré, notamment le moment où elle tente de trouver une position confortable. L'odalisque ne sert pas à plaire et s'offrir au regard masculin, mais à défaire, déjouer, faire patienter, puis quitter.



Fig. 22 *Odalisque*, 2022, vidéo-performance (6 min) [document d'archive].



Fig. 23 *Odalisque*, 2022, vidéo-performance (6 min) [document d'archive].



Fig. 24 *Odalisque*, 2022, vidéo-performance (6 min) [document d'archive].

Cette œuvre a été produite dans un studio afin de maximiser la neutralité de l'éclairage et l'environnement. L'objectif de performer dans un espace blanc et épuré de style cyclorama m'a permis de laisser entièrement place au corps et à sa peau, mais aussi de retirer toute trace d'horizon. Cette fois-ci, comme dans l'œuvre finale qui suivra, j'ai opté pour une résolution 4K. Les détails, jusqu'au grain de la peau et aux traces du corps – notamment les rougeurs ou les bleus – étaient visibles à l'écran. Dans le cadre d'une exposition, elle fût présentée en très grand format, ce qui permettait de bien voir les détails et de se sentir submerger (fig. 25).



Fig. 25 *Odalisque* [vue sur la projection], 2022, vidéo-performance (6 min) [document d'archive], Galerie R3.

## 4.2 Les différentes phases de production

### 4.2.1 Recherche d'images et lectures

Une grande partie du processus de création de l'œuvre s'est déroulée avant la performance et sa captation vidéographique. La première phase a été la recherche d'images et de documentations de la figure de la vénus dans l'art au travers des époques, et ce, dans tous les médiums possibles. J'ai sélectionné les images les plus marquantes, puis j'ai analysé la posture sur chacune d'entre elles, comme mentionnée précédemment.

### 4.2.2 Expérimentation, réappropriation, mémorisation de posture et script

La deuxième phase a été l'exercice de la mimésis par la mémorisation de la posture. Pour ce faire, en studio ou à la maison, j'ai pratiqué en répétition les positions des différentes parties du corps : tête, épaules, torse, main droite, main gauche, bassin, pied

droit, pied gauche, etc. Enfin, c'est dans l'exercice de la mimésis échouée qu'apparaissent les premiers mouvements de mon script<sup>8</sup>. La rédaction du script allait me servir de base pour la performance. En parallèle, c'est d'ailleurs à ce moment où j'opérais les choix qui accompagnent le corps performé : le vêtement, l'esthétique du corps, le décor, l'angle de la caméra, le type de caméra, l'éclairage, etc. Pour toutes mes expérimentations, j'ai tenté de toujours garder une esthétique semblable, c'est-à-dire des vêtements de couleur crème qui laisse entrevoir le corps, sans trop être explicite, un maquillage léger inspirée des coquillages et des cheveux toujours détachés qui suivent les mouvements naturels du corps qui performe. Ces choix esthétiques et vestimentaires m'ont permis de présenter un corps sous un *female gaze*.

Le troisième sous-groupe de Claire Lefebvre à propos de la citation – appropriation, ready-made, emprunt (2006, p. 11) – semble être celui qui cadre le mieux dans cette perspective d'imitation, d'emprunt détourné par l'appropriation et qui, ainsi, donne lieu à de nouvelles configurations de l'objet imité. « La plupart des postures et des mouvements sont le résultat d'une construction sociale », soutient le sociologue français Marcel Mauss (1921, cité dans Marzano, 2007, p. 63). À l'époque, il y avait déjà chez les artistes « l'idée d'une passivité féminine », souligne Linda Nochlin (1993, p. 16). Dans la façon de les représenter, dans leur langage corporel et visuel, elles étaient « faibles », « passives », « abandonnées ». Dans l'œuvre *Le Serment des Horaces* de Jacques-Louis David, Linda Nochlin évoque la différence des sexes : « la représentation des différences entre les sexes – masculin et féminin – établit d'emblée cette opposition entre force et faiblesse autour de laquelle le tableau s'articule » (Nochlin, 1993, p. 16). Il y a ainsi une « division binaire opérée entre l'énergie, la rigidité, la concentration des hommes, et la résignation, la mollesse, l'abandon des femmes » (Nochlin, 1993, p. 16). Les femmes sont « affaissées sur elles-mêmes, doivent se contenter d'un coin à l'écart » (Nochlin, 1993, p. 16). En ce sens, la posture

---

<sup>8</sup> Le script est la séquence qui sert à codifier mes mouvements.

dans laquelle on retrouve souvent la vénéus est souvent passive, c'est pourquoi j'ai voulu accentuer cette passivité dans la lenteur.

#### 4.2.3 Captation vidéographique

La quatrième phase se produit au jour J : le moment en studio où je réalise la performance et sa capture vidéographique. Je documente moi-même, la première étape est ainsi la mise en espace, l'éclairage, l'habillement, le rituel de connexion avec soi-même dans le silence et les derniers exercices (fig. 26) et le calibrage de l'appareil vidéo (fig. 27). Je fais ainsi souvent un parallèle avec le cinéma puisqu'il y a dans la recherche et la préparation quelque chose qui s'apparente à la même méthodologie : script, costume, lieu, cadrage, etc. Halida Boughriet, artiste franco-algérienne, opère d'ailleurs un constat similaire :

Je réalise une mise en situation et j'aboutis à une image. Avec la vidéo, on est proche du cinéma. Mais le cinéma correspond à une autre temporalité. En tant que plasticienne, je laisse place à l'improvisation. Il me faut des vraies émotions. Je tente de donner un point de vue, de fournir des pistes. La partie émotionnelle entre dans le travail. (Boughriet, 2014, cité dans Hoffman-Benzaria, 2014, p. 192)

Bien que tous les paramètres soient réfléchis à l'avance, je laisse aussi place à l'improvisation. Au moment de l'action, une autre dimension s'ajoute. Tout à coup, on performe dans un espace-temps autre, comme je le mentionnais précédemment. Dans ce temps en direct, les barrières tombent et j'entre en scène. Qu'il y ait un réel public ou une caméra qui me regarde, il y a là une présence, et ce, qu'elle soit en direct ou future. L'espace-temps en direct et cette présence procurent une adrénaline, un moment réel, où l'improvisation est la bienvenue. Au moment de la performance, malgré avoir répété plusieurs fois la posture du corps, le script peut parfois s'allonger, se mettre en pause, se modifier. Ce qui m'intéresse, c'est l'arrière-scène de « l'œuvre d'art classique » ou du « cinéma ». Je fais allusion aux répétitions, aux échecs, à l'avant-scène et à



l'après-scène, à tout ce qui est *a priori* coupé ou évacué. Je m'intéresse à une scène complète, à la fois où l'artiste est au travail et à la fois où il échoue.



Fig. 26 *Vue sur la scène*, 2022, [document d'archive].



Fig. 27 *En préparation*, 2022, [document d'archive].

#### 4.2.4 Post-production

La post-production, comme mentionné précédemment, s'effectue assez rapidement. Je télécharge le fichier dans le logiciel de montage Adobe Première et j'opère les changements mineurs nécessaires. Comme je filme moi-même la performance, je dois faire le calibrage et démarrer la caméra, me rendre sur la scène à un endroit bien précis (d'habitude, j'inscris un petit X au sol) et, ensuite, me lever pour terminer l'enregistrement. En premier lieu, je visionne l'intégralité de la vidéo et, ensuite, je coupe le début et la fin de la séquence afin de supprimer tout ce qui ne concerne pas la performance. En deuxième lieu, je recadre la vidéo et j'ajuste minimalement, si nécessaire, la luminosité, le contraste, la saturation et les couleurs. En troisième lieu, je retire toutes traces qui pourraient nuire à l'œuvre, comme une marque au sol ou sur un mur. Finalement, je visionne la vidéo une dernière fois et je l'exporte. Elle est maintenant prête à être présentée publiquement, c'est-à-dire sous forme de projection vidéographique.

#### 4.4 La mise en exposition : médiatiser la vidéo-performance

La mise en exposition de la vidéo-performance me permet de dépasser le simple document numérique. Je voulais sortir de l'écran, de l'iPhone, de la tablette, du portable ou de la télé. Je voulais habiter dans le même espace physique que les gens, c'est pourquoi j'ai choisi d'opter pour une projection vidéographique sous forme d'installation. Un son ambiant habite l'espace, on y entend les bruits des coquillages que je dépose au sol, mes respites et mes essoufflements. L'ajout d'artéfacts performatifs, comme l'intégration d'un vase de fleurs (ann. 2) ou des coquillages qui ont fait partie de ma performance, permet d'ajouter une certaine matérialité sensible à l'installation. Des points de vue sur les images de référence, comme les œuvres de Botticelli, Cabanel ou Bouguereau, sont projetés sur un des murs et défilent rapidement. Elles nous rappellent les images qui nous inondent au quotidien, notamment sur les réseaux sociaux, où l'on voit des corps idéalisés, modelés,

segmentés ou retouchés. Elles prennent la forme d'artéfacts performatifs et nous permettent de créer un dialogue entre les œuvres classiques et ma proposition actuelle. La temporalité devient ainsi extrêmement importante, on ressent un inconfort entre les images des œuvres classiques qui sont diffusées en accéléré et ma performance qui fait éloge de la lenteur. Enfin, la projection vidéo, de même que les artéfacts et le son, permettent de participer à la même temporalité que celle des spectateurs et spectatrices et à entrer en contact avec leur propre sensorialité et corporalité.

#### 4.4 Production finale – *Défaire la muse*

*Défaire la muse* (fig. 28–32) se veut une synthèse des expérimentations menées au cours de ces trois dernières années. L'œuvre propose une relecture d'une des représentations des grandes figures mythologiques féminines où le corps se place au centre : celle de la vénus. Présentées souvent comme objets par le *male gaze* au fil des siècles, elle cherche à déconstruire ces images en proposant une version alternative et actualisée. En utilisant mon propre corps, je performe ses représentations sous une posture féministe qui prennent la forme d'une de vidéo-performance. D'une part, je me libère ainsi cette figure – et par extension je libère, je l'espère, *les femmes* – de l'objectification en me réappropriant celles-ci. D'autre part, je déconstruis l'idée d'une image fixe et utilise le mouvement par le geste performatif. On y voit l'artiste, moi, qui, pendant six minutes ; qui m'apparaissent comme une éternité, tente de reproduire la posture de la vénus, mais qui échoue. Quand on pense que je vais finalement y arriver, mon corps penche vers l'arrière et tout est à recommencer. En finale, le corps accepte l'échec et je me couche sur le dos. Je prends le temps de respirer et de me remettre des contractions. Dans cette vidéo-performance, j'incarne une double posture : tantôt la muse (la modèle), tantôt la créatrice (la vidéographe). L'espace blanc dans lequel je performe est l'annonce d'un souhait à entrer en relation avec un nouveau territoire, un non-lieu, un espace libre qui s'incarne par une blancheur et une absence d'horizon. Les coquillages, quant à eux, font référence au coquillage immense qui se trouve dans l'œuvre de Botticelli, et témoignent également de l'eau, de coquille qui fait

office de protection et de la beauté de la nature. Les fleurs, quant à elles, témoignent de la renaissance, du printemps et, par extension, de la fertilité. Mon vêtement beige, que je retire doucement, est placé au sol et prend la forme d'une roche sur laquelle je m'appuie. Dans une perspective d'un regard nouveau, l'œuvre prend finalement la forme d'un geste dirigé vers la réconciliation entre l'humain·e, le corps féminin et les espaces à habiter. L'exposition se déploie en une installation qui se compose d'une projection vidéographique (vidéo-performance) qui recouvre presque toute la surface du mur sur lequel elle est projetée, d'une trame sonore et de quelques traces et artéfacts qui se veulent des extensions et des artéfacts de l'action performative.



Fig. 28 *Défaire la muse*, 2023, vidéo-performance (6 min) [document d'archive].



Fig. 29 *Défaire la muse*, 2023, vidéo-performance (6 min) [document d'archive].



Fig. 30 *Défaire la muse*, 2022, vidéo-performance (6 min) [document d'archive].



Fig. 31 *Défaire la muse* [vue sur l'installation], 2023, vidéo-performance, son et artéfacts performatifs [document d'archive], Atelier Silex.



Fig. 32 *Défaire la muse* [vue sur les coquillages], 2023, vidéo-performance, son et artéfacts performatifs [document d'archive], Atelier Silex.

La performance, qui entre en relation avec la caméra, envisage la vidéo comme une composante à part entière de la performance, comme une prolongation du corps, de l'œil qui regarde. La vidéo permet, ainsi, de prolonger l'expérience du corps et de le présenter au public dans une autre temporalité. Cette œuvre a été l'occasion de définir la manière dont le corps, en contexte vidéo-performance, permet, dans ma pratique artistique, de jouer sur les diverses notions d'apparence, de temporalité et de redéfinition du corps et quelles sont ses spécificités au sein de ma pratique.

## CONCLUSION

En conclusion, ce travail de recherche et de création m'a permis d'approfondir mes études sur le corps pouvant servir d'outil de revendication dans une perspective féministe et comment la vidéo-performance permet de me réapproprier certaines représentations du corps en les actualisant et en les performant, de manière à briser les catégories normatives d'apparence et de genre et d'idéalisation. Ces images en mouvement m'ont permis de créer des espaces de reprises de possession et de transgression du corps féminin et, du même coup, de soutenir mon hypothèse de recherche par l'expérience du corps à travers la lecture, l'écriture et la vidéo-performance. Il est ici proposé que le corps, en contexte de vidéo-performance, a la possibilité de reprise de contrôle de sa représentation et que cette démarche peut devenir un vecteur de changement social à la fois pour l'artiste et la spectatrice/le spectateur. En ce sens, dans ma recherche, le *female gaze* ne sert pas uniquement à dénoncer le patriarcat, mais à annoncer *autre chose* et, dans ce contexte où j'utilise une méthodologie autopoïétique, l'art prend l'initiative de changer le monde. Enfin, cette recherche m'a certainement menée vers une perspective nouvelle qui pourrait être continuée dans le cadre d'étude doctorale ou dans ma création en tant que prati(théori)cienne. Après tout, je suis peut-être aujourd'hui une plasticienne du mouvement, du corps performé et filmé, et j'aimerais poursuivre et approfondir les notions de l'image en mouvement et de l'artéfact performatif qui devient un objet-archive en contexte de mise en exposition afin d'étudier ses différentes possibilités d'activation.



## BIBLIOGRAPHIE

- Amra, S. (2007). Créativité, sensation et imaginaire : étude de pratiques d'enseignement de l'improvisation dansée [Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal]. Archipel. <https://archipel.uqam.ca/3370/1/M9732.pdf>
- Ané, C. (2004, 22 mars). Orlan, artiste : "Mon corps est devenu un lieu public de débat". *Le Monde*. [https://www.lemonde.fr/vous/article/2004/03/22/orlan-artiste-mon-corps-est-devenu-un-lieu-public-de-debat\\_357850\\_3238.html](https://www.lemonde.fr/vous/article/2004/03/22/orlan-artiste-mon-corps-est-devenu-un-lieu-public-de-debat_357850_3238.html)
- Arbour, R.-M. (1980). L'art des femmes a-t-il une histoire? *Intervention*, (7), 3-6. <https://id.erudit.org/iderudit/57569ac>
- Arbour, R.-M. (2004). Féminin pluriel et féminismes en arts visuels au Québec. *Esse*, 51, 24-30. Repéré à <http://esse.ca/fr>
- Ausina, A.-J. (2014). La performance comme force de combat dans le féminisme. *Recherches féministes*, 27(2), 81-96. <https://doi-org.biblioproxy.uqtr.ca/10.7202/1027919ar>
- Bénichou, A. (2011). *Ouvrir le document : Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*. Presses du réel.
- Bianchini, M. (1999). Les autoportraits de Sofonisba Anguissola, femme peintre de la Renaissance. *Italies*, 3, 467-386. <https://doi.org/10.4000/italies.2600>
- Bianchi, P. (2017). Retrasmeterre la performance filmée : de la documentation à la présentation. *Culture & Musées*, 29, 97-116. <https://doi.org/10.4000/culturemusees.1118>
- Boughriet, H. & Hoffman-Benzaria, C. (2014). « Corps de masse »: Halida Boughriet. *Ligeia*, 133-136(2), 191-194. <https://doi.org/10.3917/lige.133.0191>
- Brey, I. (2020). *Le regard féminin. Une révolution à l'écran*. Éditions de l'Olivier (Les feux).
- Brière, L. et Lieutenant-Gosselin, M. (s.d.). Guide d'écriture inclusive (visibilité égale des femmes et des hommes). Repéré le 15 novembre 2019 à [https://www.editionscienceetbiencommun.org/?page\\_id=855](https://www.editionscienceetbiencommun.org/?page_id=855)

- Cixous, H. (1975). *Le rire de la Méduse et autres ironies*. Galilée.
- Conte, R. (1996). La poïétique de Paul Valéry. *Recherches poïétiques*, 5, 34-43.  
<https://hal.science/hal-01503774/document>
- Corps. (s. d.). Dans *Dictionnaire Larousse en ligne*.  
<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/corps/19404>
- Dahan-Gaida, L. (2016). L'art, la littérature et le vivant. *Arts et Savoirs*. 7, 1-17.  
<https://doi.org/10.4000/aes.894>
- Derrida, J. (1967). *L'écriture et la différence*. Éditions du Seuil.
- Doré, G. (2018). La colère comme outil politique, le corps comme dispositif : étude de *La démangeaison* de Lorette Nobécourt et de *Trauma* d'Hélène Duffau [Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal]. Archipel.  
<https://archipel.uqam.ca/11686/>
- Encyclopædia Universalis*. (s.d.). Lascaux. Dans *Encyclopédie en ligne*. Consulté le 8 septembre 2022 sur <http://www.universalis-edu.com.biblioproxy.uqtr.ca/encyclopedie/lascaux/>
- Féral, J. (2013). De la performance à la performativité. *Communications*, 92, 205-218. <https://doi.org/10.3917/commu.092.0205>
- Foucher Zarmanian, C. (2016). Arts visuels. Dans J. Rennes (dir.), *Encyclopédie critique du genre*, 67-76. Éditions La Découverte.  
<https://doi.org/10.3917/dec.renne.2016.01.0067>
- Foucher Zarmanian, C. (2017, 25 février). *Charlotte Foucher Zarmanian (CNRS), Femmes et savoirs artistiques*. [Vidéo en ligne].  
<https://www.dailymotion.com/video/x5pa1r9>
- Giroud, C. (2021, 4 février). L'autoreprésentation en art : l'exemple de Dürer. *Revue Ex\_situ*. <https://revueexsitu.com/2021/02/04/lautorepresentation-en-art-lexemple-de-durer/>
- Guichard, C. (2008). La signature dans le tableau aux XVIIe et XVIIIe siècles : identité, réputation et marché de l'art. *Sociétés & Représentations*, 25, 47-77. <https://doi.org/10.3917/sr.025.0047>
- Grosz, E. (1992). Le corps et les connaissances. Le féminisme et la crise de la raison (traduit par S. Mineau). *Sociologie et sociétés*, 24(1), 47-66.  
<https://doi.org/10.7202/001313ar>

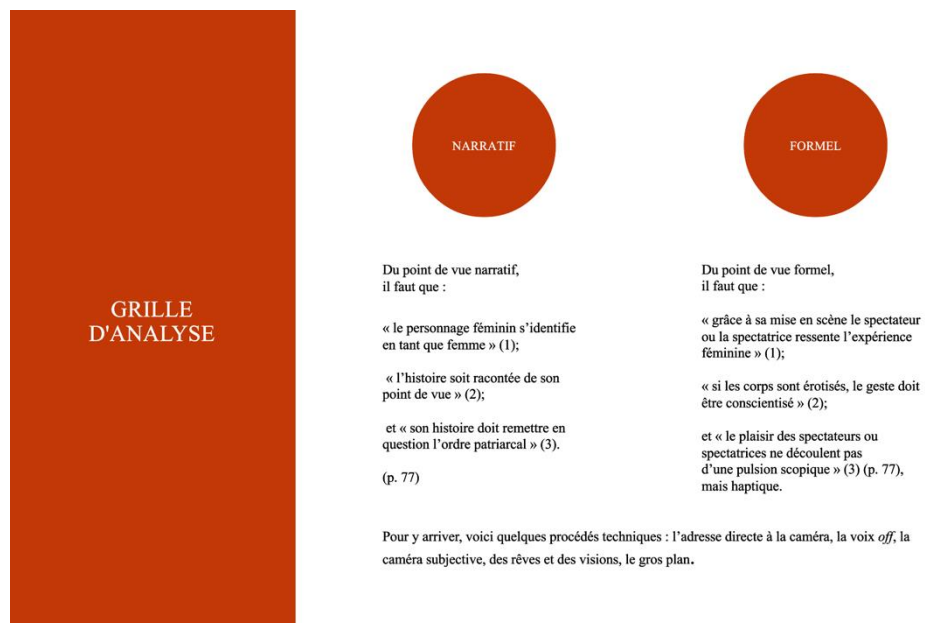
- Hertzog, T. (2018, 8 novembre). Mary Cassatt (1844-1926) : la femme qui peignait les femmes dans un siècle d'hommes. <https://caracteres.net/mary-cassatt/>
- Houssa, É. (2011). *Les images documents. L'art et l'acte documentaire au quotidien* [thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal]. Archipel. <https://archipel.uqam.ca/4052/1/D2159.pdf>
- Jones, A. (1997). "Presence" in Absentia: Experiencing Performance as Documentation. *Art Journal*, 56(4), 11–18. <https://doi.org/10.2307/777715>
- Jones, A. (2015). Le sexe et l'enseignement (de l'histoire de l'art) (traduit par F. Jaouën), *Perspective*, 2, 9-12. <https://doi.org/10.4000/perspective.6143>
- Larivée, C. (2013) Le standpoint theory : en faveur d'une nouvelle méthode épistémologique, *Ithaque*, 13, 127-149. <http://www.revueithaque.org/fichiers/Ithaque13/Larivee.pdf>
- Le Breton, D. (2013). *Anthropologie du corps et modernité*. Puf (Quadrige).
- Le Breton, D. (2013). Body Art : la blessure comme œuvre chez Gina Pane. *Communications*, 92(1), 99-110. <https://doi.org/10.3917/commu.092.0099>
- Le Breton, D. (2016, 28 février). *David Le Breton : « Anthropologie du corps »* [vidéo]. YouTube. <https://youtu.be/REKZlvY1tro>
- Lefebvre, C. (2006). *Analyse du phénomène citationnel dans l'œuvre portrait (Futago) de l'artiste japonais Yasumasa Morimura* [mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal]. Archipel. <https://archipel.uqam.ca/3230/1/M9607.pdf>
- Lichtenstein, J. et Griselda Pollock (2007). Griselda Pollock : Féminisme et histoire de l'art, *Perspective*, 4, 568-584. <https://doi.org/10.4000/perspective.3564>
- Marzano, M. (2005). Ceci est mon corps : Orlan ou de l'identité incertaine. *Cités*, 21, 89-101. <https://doi-org.biblioproxy.uqtr.ca/10.3917/cite.021.0089>
- Marzano, M. (2007). *La philosophie du corps*. Puf (Que sais-je?).
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception* (Ser. Bibliothèque des idées). Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1964). *L'œil et l'esprit* (Ser. Bibliothèque des idées). Gallimard.
- Nein, L. (2014). Anatomies of Possible Speaking Positions. Performance and

- Intertextuality. Dans Dertnig, C. et Thun-Hohenstein, F. (2014). *Performing the sentence : research and teaching in performative fine arts*. Sternberg Press. [https://arepository.akbild.ac.at/view.php?uid=11049&t=973836f3ddc0f03107a10225aec663c0&org=/eyebase.data/dokumente/1024/3/00010803\\_m.pdf](https://arepository.akbild.ac.at/view.php?uid=11049&t=973836f3ddc0f03107a10225aec663c0&org=/eyebase.data/dokumente/1024/3/00010803_m.pdf)
- Nochlin, L. (1971). *Why Have There Been No Great Women Artists?* WW Norton
- Nochlin, L. (1993). *Femmes, art et pouvoir et autres essais* (traduit par O. Bonis). Éditions Jacqueline Chambon.
- Orlan (2004, 22 mars). Orlan s'expose, le corps en question. *Médecine des Arts*. <https://www.medecine-des-arts.com/fr/article/orlan-s-expose-le-corps-en-question.php>
- Ostermann, G. (2019). De l'homme réparé à l'homme augmenté : de l'anti-corps au garde-fou !. *Hegel*, 4(4), 304-313. <https://doi.org/10.3917/heg.094.0304>
- Parenteau-Rodriguez, M.-D. (2016). *Le geste cinématographique de performance : documenter et concrétiser l'espoir* [Mémoire de maîtrise, Université de Montréal]. Papyrus. <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/16153?locale-attribute=fr>
- Poissant, L. (2015). Méthodologies de la recherche-création. *Archée*, 1. <http://archee.qc.ca/wordpress/>
- Probyn, E. (1992). Corps féminin, soi féministe. Le dédoublement de l'énonciation sociologique. *Sociologie et sociétés*, 24(1), 33-45. <https://doi.org/10.7202/001595ar>
- Rageul, A. (2021). La méthode de recherche-création en Arts Plastiques : prescription, prospective et mise à l'épreuve de l'objet, *Belphégor*, 19-1, 1-13. <https://doi.org/10.4000/belphegor.3893>
- Reid, M. (2013). En-corps, brèves observations sur le manifeste d'Hélène Cixous. *Tangence*, 103, 21-30. <https://doi.org/10.7202/1024969ar>
- Robert, L. (2002). Le corps comme oeuvre d'art. *Voix et Images*, 27(3), 585-592. <https://doi.org/10.7202/013334ar>
- Semin, D. (2012). Markus Raetz graveur. *Nouvelles de l'estampe*, 240, 70-73. <https://doi.org/10.4000/estampe.994>
- Varela, F. J. (1989). *Autonomie et connaissance. Essai sur le vivant*. Éditions du Seuil, coll. « La couleur des idées ».

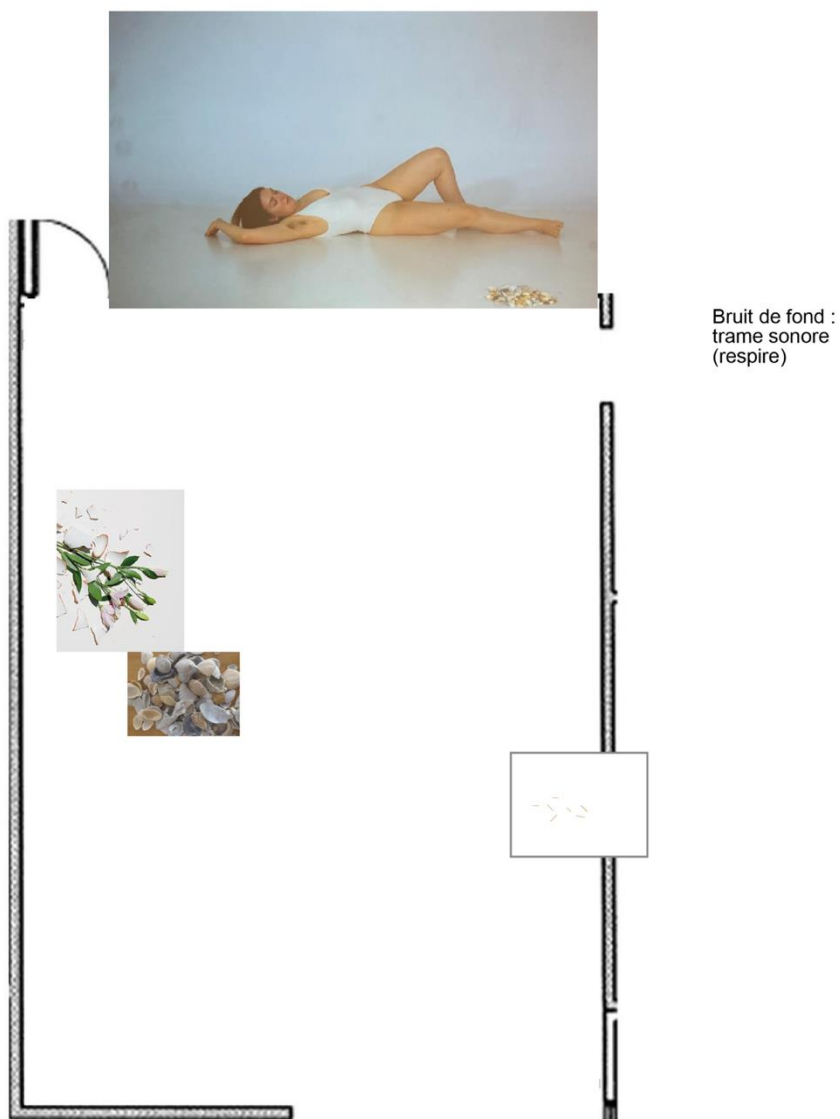
Watling, L. (2012, août). Rebecca Horn, White Body Fan, 1972. *Tate*.  
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/horn-white-body-fan-t07844>

Woolf, V. (1929). *Une chambre à soi* (traduit par C. Malraux). Éditions 10/18.

## ANNEXE



Annexe 1. Grille d'analyse inspirée de l'ouvrage *Le regard féminin. Une révolution à l'écran* (2020) de l'autrice française Iris Brey qui présente les paramètres du *female gaze*.



Annexe 2. *Plan de mise en espace*, 2023, dimension n/d.