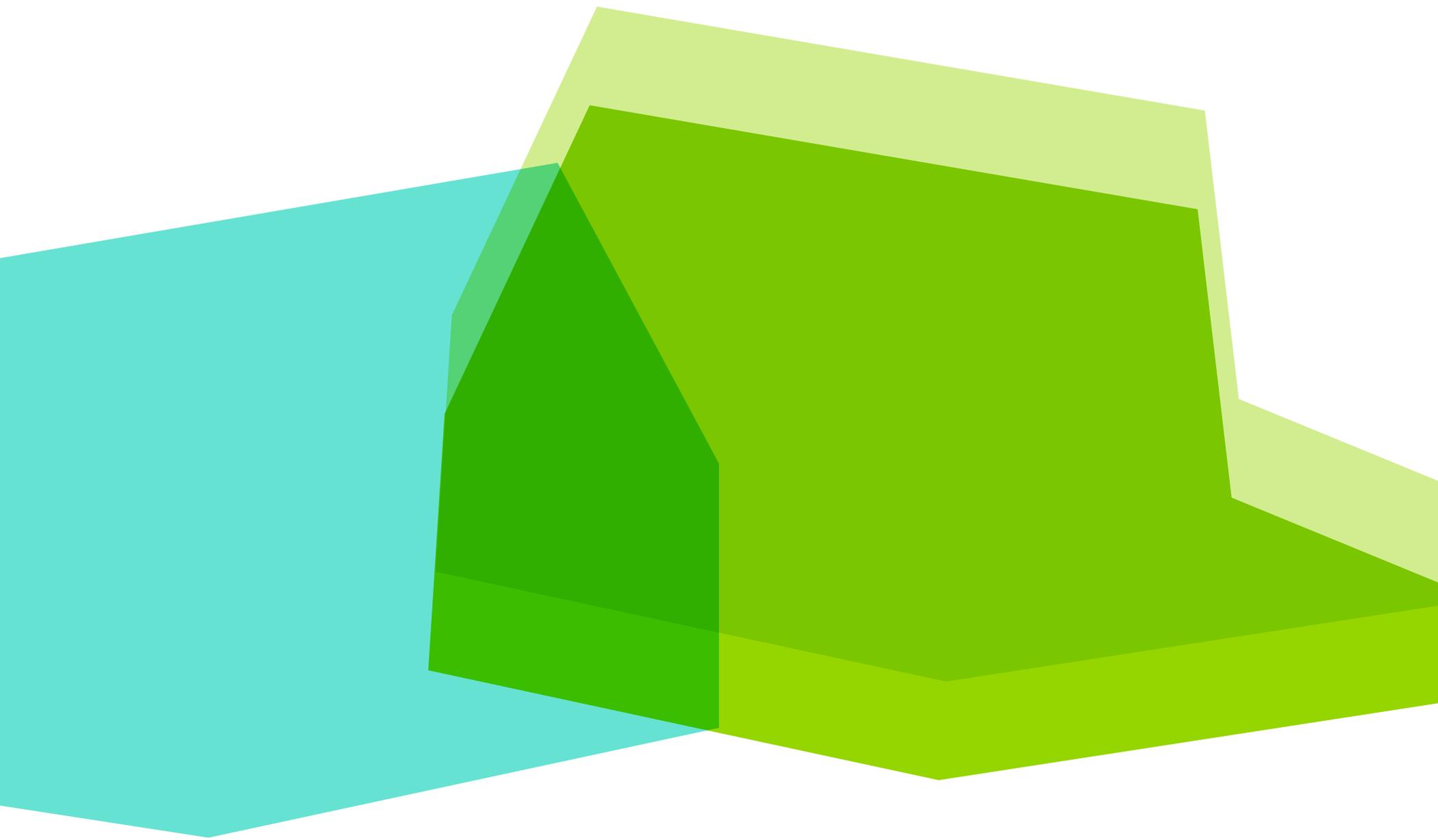


ex|situ

Le corps



ex|situ

no. 25 | le corps | printemps 2016

Ex_situ est une revue d'art créée en 2002 et la revue est publiée par les étudiantes et étudiants de la faculté des arts de l'UQAM. Engagée, critique, créative et plurielle, Ex_situ propose des regards croisés sur les pratiques et enjeux du domaine de l'art d'ici et d'ailleurs, d'hier, d'aujourd'hui et de demain.

COORDINATION

Maude Calvé-Thibault

ÉDITION

Sabrina Chamberland-Desjardins
Valérie Savard

CORRECTION

Sabrina Chamberland-Desjardins
Valérie Savard

COMMUNICATIONS, LANCÉMENT ET PARTENARIATS

Karine Gagné
Laurence Rajotte-Soucy
Nancy Esperanza

RÉSEAUX SOCIAUX

Karine Gagné

IDENTITÉ ET DESIGN GRAPHIQUE

Aleksandra Krakowiak | studio a&a
studioaeta.com

TRÉSORERIE

Maude Calvé-Thibault

WEBMESTRE

Soad Carrier

ÉDITION WEB

Éloïse Mailloux

RÉDACTION WEB HIVER 2016

Catherine Lafranchise
Juliette Marzano – Poitras
Patricia Bérubé
Valérie Savard

REMERCIEMENTS

Services à la vie étudiante / UQAM
Caisse Desjardins du Quartier Latin
Art Mûr
Atelier Circulaire
Ciel variable
CIRCA art actuel
Cinéma du Parc
Diagonale
DJ Melodies Within
ELEKTRA
ESPACE art actuel
esse arts + opinions
Galerie Trois Points
Librairie Formats / RCAAQ
Magazine Spirale
Studio XX

ISSN 1710-3193

no. 25 | le corps | Printemps 2016

Dépôt légal: Bibliothèque et Archives Nationales du Québec, 2016, Médiathèque du Musée d'art contemporain de Montréal, 2016, Bibliothèque des arts de l'Université du Québec à Montréal, 2016.

La reproduction totale ou partielle des textes, photos et illustrations publiés requiert l'autorisation de la revue Ex_situ. Les auteur(e)s conservent l'entière responsabilité de leurs textes.

CONTACT

Si vous désirez réagir à propos d'un article ou nous faire part de vos commentaires sur la revue, écrivez-nous à info.revueexsitu@gmail.com
revueexsitu.com

Page couverture

karen elaine spencer, *Je ne suis pas féministe, je suis helper*, 2015. Auto-reportage, Saint-Calixte, pelleter 2 tonnes de gravelle torse nu. (Présentement exposée à la galerie de la place des arts dans le cadre de l'exposition de groupe *Paramètres* de l'UQAM). Avec l'aimable permission de l'artiste.

SOMMAIRE

ÉDITORIAL 7

DOSSIER

**VOLUPTÉ ET ÉROTISME:
LA FEMME DANS LES DESSINS DE KLIMT** 9
Amy Éloïse Mailloux

**LE POIDS DE LA PERFORMANCE DU GENRE
DANS L'ŒUVRE D'AMALIA ULMAN** 11
Eli Larin

**DODECAHEDRON,
ESPÈCES DE RENCONTRES AVEC LA NATURE** 14
Hanen Hattab

**LA CHAIR COMME ESPACE CRITIQUE
ET PHÉNOMÉNOLOGIQUE
CHEZ REBECCA BELMORE** 20
Juliette Marzano-Poitras

LA PROSTITUÉE ET LA VILLE 23
Katia Alves

**DISTINGUER LA MÉTHODE BRUTE
DE L'ART BRUT: JEAN DUBUFFET
ET ALOÏSE CORBAZ** 25
Marie-Lise Poirier

**LA CHEVELURE
EN TANT QUE « MATIÈRE-MYSTÈRE »** 27
Maxime Labonté-Valiquette

LA PETITE MORT 32
Patricia Bérubé

DOSSIER: KAREN ELAINE SPENCER 35
Valérie Savard

FOCUS

MARIE-ANDRÉE POULIN 42
Sabrina Chamberland-Desjardins

PERSPECTIVES

LE VISITEUR AU CŒUR DE DO IT MONTRÉAL 46
Catherine Lafranchise

ÉDITO RIAL

Que l'on choisisse de le voir comme une interface entre soi et le monde ou comme le lieu de l'individuation, le corps est au cœur du sujet. Tant foyer de la perception qu'objet de représentation, il est traversé par l'expérience du réel et se forme au gré des affects que ce réel y fait naître. Le corps est ainsi un lieu de traçabilité, donnant à voir les marques qu'on y a inscrites et laissant sa trace sur son environnement physique et social en retour. La question du corps, tour à tour contraint par le pouvoir ou par la norme et foyer d'émancipation, se pose toujours de façon paradoxale, ambivalente. Cette enveloppe charnelle, qui caractérise tout un chacun, a depuis toujours été une source d'inspiration inépuisable pour l'être humain. Le milieu des arts visuels n'échappe pas à ce fait. C'est à cette thématique que notre équipe a choisi de consacrer sa 25^e édition.

Les réponses que nous avons reçues à l'appel de textes ont été révélatrices : dans une part importante des articles que nous vous présentons pour l'occasion, c'est le corps féminin qui est problématisé. Les réflexions que vous proposent les auteurs de ce numéro vont ainsi de la chair comme espace critique dans le travail de Rebecca Belmore à la perception de la figure de la prostituée dans le Paris des XIX^e et XX^e siècles, en passant par l'autoreprésentation fictive du corps narré de l'artiste Amalia Ulman sur Instagram et par les dessins érotiques du maître Gustav Klimt. Nous vous offrons par ailleurs l'occasion de découvrir deux dossiers à propos d'artistes très différentes, mais ayant en commun des démarches résolument féministes : Marie-Andrée Poulin, dont vous pouvez apprécier le travail en page couverture, et Karen Elaine Spencer.

Comme la question du corps se présente sous de multiples formes, vous trouverez dans les pages de ce numéro un retour sur le lancement de la troisième et dernière édition du magazine *This is better than porn*, une réflexion sur la chevelure, « matière-mystère », et une autre sur l'art brut de Jean Dubuffet, une exploration à saveur phénoménologique des liens qui se créent entre l'humain et la nature dans l'exposition *Dodecahedron* de Mark Ryden et un retour sur l'exposition *do it Montréal*, exposition dont vous êtes le héros.

**Sabrina Chamberland-Desjardins
et Valérie Savard**

VOLUPTÉ ET ÉROTISME : LA FEMME DANS LES DESSINS DE KLIMT

Gustav Klimt (1862-1918) est connu principalement pour ses représentations de femmes au regard séduisant représentées dans des toiles aux couleurs chaudes et agrémentées de feuilles d'or, comme *Le Baiser* (1907-1908) ou *Judith I* (1907-1908). Le peintre autrichien a aussi peint d'immenses portraits de bourgeois viennois, des murales décoratives (notamment au palais Stoclet, à Bruxelles) et des paysages contemplatifs, tel *Champ de coquelicots* (1907). Malgré le vaste répertoire qu'il a légué, l'artiste discret a laissé derrière lui peu de témoignages sur ses réels désirs, motivations et sources d'inspirations. Ici, le regard de Klimt sur la femme sera abordé, et ce, principalement dans son répertoire de dessins à teneur érotique tel qu'il fut exposé au Musée Maillol en 2005 et au Belvédère de Vienne jusqu'au 28 février 2016.

LA FEMME COMME SUJET CENTRAL

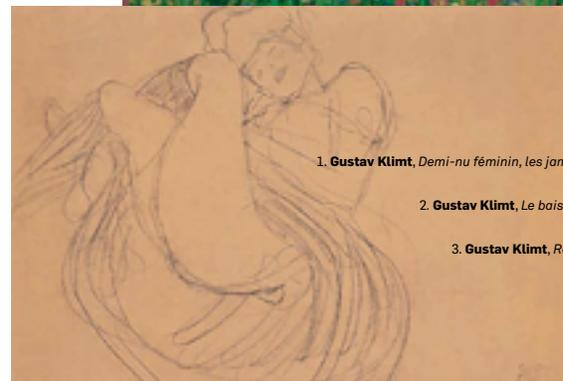
Lorsque l'homme est présent dans les toiles de Klimt, il y est presque comme accessoire ou motif servant à mettre le personnage féminin en valeur. C'est ce qu'on remarque plus subtilement dans la célèbre toile *Le Baiser*, où le visage de la femme, tout comme ses mains, exprime à la fois une aisance et une résistance face à l'emprise des bras de l'homme, imposant et insistant. Certes, la femme a toujours été un sujet représenté dans l'histoire des arts visuels, mais alors que le rôle du « moindre sexe » change historiquement, et ce, particulièrement à l'aube du XX^e siècle, sa représentation évolue aussi. On la voit donc de plus en plus comme un personnage central, indépendamment du contexte de l'œuvre ou de son rôle décoratif.

Klimt n'échappe pas à cette vague et c'est ce qu'on voit particulièrement dans un de ses répertoires moins connus, soit celui de ses dessins. L'Autrichien esquissait des croquis et effectuait plusieurs études de modèles avant de se lancer dans la peinture. Or, on retrouve surtout dans cette production un intérêt vif pour la femme, ses gestes et les parties de son corps alors peu explorées dans l'histoire de l'art. On remarque, dans ces dessins à haute teneur érotique, une fascination de l'artiste pour le sujet pur, sans artifice ou contexte.

DESSIN CONTRE PEINTURE : LA SEXUALITÉ INHIBÉE DE DANAÉ

Cette toile de 1907, représentant la figure mythologique de Danaé¹ fécondée dans son sommeil par Zeus, est un exemple de sexualité inhibée chez Klimt. Bien que le sujet de cette œuvre soit « justifié² » par le fait qu'il s'agit d'une scène mythologique, une sensualité en émerge, puisque le personnage en question est représenté dans une euphorie post-coïtale³.

Cette euphorie est prégnante dans les dessins érotiques de Klimt, comme le *Demi-nu féminin, les jambes croisées*, une étude pour *Danaé*. Or, on y voit bien un portrait de femme



1. **Gustav Klimt**, *Demi-nu féminin, les jambes croisées*, 1903. Crayon sur papier d'emballage, 31,5 x 45,4 cm. Collection du musée Maillol © Musée Maillol
2. **Gustav Klimt**, *Le baiser*, 1907-1908. Huile, argent et couches d'or sur toile, 180 x 180 cm. Collection du Belvédère, Vienne, Autriche.
3. **Gustav Klimt**, *Reclining Nude with Drapery*, 1913. Crayon sur papier, 37,1 x 55,9 cm. The Metropolitan Museum of Art.

contemporaine, avec ses bas aux cuisses et sa coiffure caractéristique de l'époque. Danaé paraît ici un prétexte pour découvrir l'extase féminine de façon « acceptable ». Rachel Barnes rapporte que très peu de ces dessins furent présentés à l'époque de Klimt, puisque celui-ci avait même été traité de pornographe lorsque *la Frise Beethoven* (1902) fut offerte à la vue du public conservateur de Vienne⁴.

LE DESSIN, UNE PRATIQUE AUTHENTIQUE

Comme l'explique Caroline Messensee, la particularité du dessin est qu'« [il] est libéré de toute convention, de toute restriction et n'a comme exigence que celle de celui qui le crée. Il est authentique⁵ ». Les amis et collaborateurs de Klimt ont rapporté qu'on retrouvait dans son atelier plusieurs « modèles préparées à se masturber devant lui et à poser dans des scènes lesbiennes ou hétérosexuelles⁶ ».

La femme se masturbant est omniprésente dans le répertoire de dessins de Klimt. Toutefois, on n'y détecte aucun regard profiteur ou pornographique, mais simplement une fascination pour les mystères, la volupté et la splendeur du corps féminin. Toujours dans des poses naturelles, vêtues ou non, seules ou accompagnées, les modèles semblent en transe, envahies par le plaisir sexuel. Ces dessins sont un « hommage à la beauté féminine dans toute sa diversité⁷ ».

Le peintre offre une grande liberté à ses modèles, se concentrant dans son exécution sur les détails qu'on ne voit pas dans les œuvres traditionnelles : les doigts crispés, le regard détendu, la vulve et sa pilosité : « [il] bâtissait ses dessins comme une ligne de fuite qui attirait le regard vers le sexe offert du modèle⁸. »

LE DESSIN CONTRE LA PEINTURE

En comparant les représentations féminines de Gustav Klimt à la fois en dessin et en peinture, on voit bien que le dessin ne ment pas, comme le suggère Dina Vierny. En effet, par sa simplicité, le dessin exprime « ce que la peinture peut transformer en ornementation⁹ ». L'artiste défie les standards de la peinture occidentale tels qu'ils étaient alors, soit ceux de la femme idéalisée et sans personnalité¹⁰, faisant partie d'une scène ou représentée en portrait, pour laisser la place à une démonstration de la femme naturelle et libre. Klimt reconnaît ici l'« autonomie sexuelle de la femme avec une évidence qui était inconnue à l'époque¹¹ ».

À cette époque où les artistes commençaient à être les vecteurs d'une transformation des rôles sociaux, Klimt a inhibé cette tendance dans ses toiles tenant plus de l'ornementation que de la prise de position. Toutefois, l'étude de son répertoire de dessins démontre une vision moderne de la femme : plus qu'un modèle esthétique, elle est séduisante, mystérieuse et voluptueuse, possédant une autonomie sexuelle évidente¹². Certes, alors que cette indépendance passe d'abord par le corps, il est intéressant de voir plus loin dans ce volet de l'histoire de l'art traditionnelle et d'aborder un artiste connu d'une autre façon. En explorant la vision de Gustav Klimt sur le corps féminin, nous croyons qu'il est possible d'aller beaucoup plus loin dans l'interprétation de la pratique de cet artiste et dans ce volet de l'histoire de l'art du siècle dernier.

Eli Larin

LE POIDS DE LA PERFORMANCE DU GENRE DANS L'ŒUVRE D'AMALIA ULMAN

À la mi-février, le Tate Modern de Londres a ouvert une nouvelle exposition intitulée *Performing for the Camera*, explorant le lien entre photographie et performance. Entre les œuvres de grands artistes tels Yves Klein, Andy Warhol et Cindy Sherman, nous retrouvons la série *Excellences & Perfections*, d'Amalia Ulman, une jeune artiste de 27 ans. La série d'Ulman a reçu beaucoup d'attention médiatique depuis sa publication en 2014 sur Instagram. Sur une période de trois mois, l'artiste a interprété un personnage à travers des publications sur son compte personnel, n'annonçant qu'à la fin qu'il s'agissait d'une performance. L'intention d'Ulman était de démontrer comment la féminité est une construction, et non pas quelque chose d'inné¹. Ceci rejoint le travail de Judith Butler, qui décrit le genre comme un acte performatif. La série d'Ulman révèle le labeur nécessaire à cette performance du genre en se servant des nouveaux codes d'expression du web.

La performance d'Ulman présente l'histoire en trois temps d'une jeune fille provenant d'une petite ville qui déménage à Los Angeles. Ses photos sont alors teintées de rose et d'une douceur relevant d'une esthétique hyper-féminisée. Elle se retrouve toutefois rapidement sans le sou et devient escorte pour subvenir à ses besoins. Sur ses égo-portraits, elle étale alors ses achats de vêtements haute couture et pose sensuellement dans des hôtels dispendieux. Arrive ensuite le moment de la chute, peu après sa fausse augmentation mammaire : elle sombre dans la drogue et la dépression, prenant des photos de cocaïne et d'armes à feu, et se filmant en train de pleurer. Sa rédemption passe par une cure de désintoxication et un retour chez ses parents. Ses publications Instagram sont alors remplies de citations inspirantes et de références au yoga.

Ces trois représentations féminines stéréotypées sont des exemples de performance du genre. Celui-ci est à distinguer du sexe, selon Butler. Si le premier a une réalité permanente matérielle, le deuxième est une construction consolidée à travers le temps par des « actes répétés de stylisation² » de la chair. Ces actes incluent notre habillement, notre gestualité, notre façon de parler, etc. Notre corps est donc un « ensemble de possibilités à être continuellement réalisées³ » qui sont de plus historiquement déterminées. Le genre féminin s'exprime différemment en 1916 et 2016, par exemple. C'est ce que Butler entend lorsqu'elle parle du corps en tant que « manière de faire, de dramatiser et de reproduire une situation historique⁴ ».

Le labeur constant pour maintenir cette performance est au cœur du propos d'Ulman. Elle le souligne avec des commentaires comme « tellement heureuse que tous les entraînements me donnent quelque chose⁵ », placé sous une vidéo où elle danse sensuellement pour la caméra. L'effort et le temps liés à l'exercice physique se trouvent validés par l'obtention d'un corps jugé désirable. Le coup de théâtre de la performance est sa fausse augmentation mammaire, qu'elle décrit comme « valant vraiment la douleur lol⁶ », encore une fois parce

¹ Dans la mythologie grecque, le roi Acrisius, père de Danaé, se fait prédire par un oracle que sa fille aura un fils qui le tuera. Il incarne Danaé afin de la couper de tout contact avec les hommes, mais Zeus, ne pouvant résister à la beauté de la princesse, la visite sous forme d'une pluie d'or et la féconde dans son sommeil. (Rachel Barnes, *Gustav Klimt*, Quercus, 2010 [2008], Londres, p. 114.) ² Bien que le début du siècle représente une période forte pour la libération des sujets artistiques, cette considération du sujet est encore importante pour ne pas choquer. Par ailleurs, la Sécession viennoise, à laquelle appartenait Klimt, est plutôt dédiée à une révolution de la forme picturale que de ses sujets. ³ Barnes, *op. cit.*, p. 114. ⁴ *Ibid.*, p. 130. ⁵ Caroline Messensee, « Klimt, papiers érotiques », *Gustav Klimt. Papiers érotiques*, Gallimard, catalogue d'exposition, Fondation Dina Verna – Musée Maillol, Paris, du 9 mars au 30 mai 2005. Paris, 2005, p. 12. ⁶ Susanna Partsch, « Klimt and his Models », *Gustav Klimt. Painter of Women*, Prestel, Munich et New York, 1999, p. 98. ⁷ Messensee, *loc. cit.*, p. 11. ⁸ Dina Vierny, « Klimt ou la vérité du dessin », *Gustav Klimt. Papiers érotiques*, Gallimard, catalogue d'exposition, Fondation Dina Verna – Musée Maillol, Paris, du 9 mars au 30 mai 2005. Paris, 2005, p. 9. ⁹ *Idem*. ¹⁰ Presse Belvédère & Palais d'hiver, « Klimt/Schiele/Kokoschka et les femmes », communiqué de presse, Belvédère inférieur, du 22 octobre 2015 au 28 février 2016, Vienne. ¹¹ *Idem*. ¹² *Idem*.



que le résultat est la réalisation d'un corps féminin idéal. L'artiste reconstruit ainsi à travers le langage utilisé, les égo-portraits et le contenu qu'elle partage, la nouvelle situation historique du genre féminin idéal. Sa série démontre donc non seulement le travail lié à la performance de ce genre, mais démontre aussi que notre ensemble de possibilités historiques est influencé par l'usage des médias sociaux.

La force de la série d'Ulman est d'exemplifier les stratégies de construction identitaire actuelles dans le contexte de l'ubiquité du web. L'impact des nouvelles technologies sur nos identités était déjà apparent pour Marshall McLuhan en 1964. Dans *Understanding the Media*, il compare l'homme moderne, qui étend son système nerveux à l'échelle globale par les médias de masse, à Narcisse devenant amoureux de son propre reflet. Ce dernier ne reconnaît pas sa propre image dans cette extension de soi qu'est le miroir et « s'adapte à ces extensions de lui-même pour devenir un système fermé ». Notre identité se reflète ainsi dans nos outils technologiques, qui sont autant d'extensions qui nous renvoient à nous-même et nous influencent. Il est donc peu surprenant que des jeunes femmes artistes comme Ulman viennent à s'en servir comme plateforme et contenu d'un questionnement identitaire.

¹ « I wanted to prove that femininity is a construction, and not something biological or inherent to any woman [...] admitting how much work goes into being a woman and how being a woman is not a natural thing. It's something you learn. », Amalia Ulman dans Alastair Sooke, « Is this the first Instagram masterpiece? », *The Telegraph*, 18 janvier 2016. En ligne. <<http://www.telegraph.co.uk/photography/what-to-see/is-this-the-first-Instagram-masterpiece/>>. Consulté le 2 février 2016.

² « stylized repetition of acts »; Judith Butler, « Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory », *Theatre Journal*, décembre 1988, vol. 40, no 4, p. 519. ³ « a set of possibilities to be continually realized »; *ibid.*, p. 521. ⁴ « In other words, the body is a historical situation, as Beauvoir has claimed, and is a manner of doing, dramatizing, and reproducing a historical situation. » *Idem.* ⁵ « so so happy all the workouts r payin off [sic] »; Amalia Ulman, 4 juillet 2014, Instagram. En ligne. <https://www.instagram.com/p/qBK3dFIV9_/>. Consulté le 27 février 2016. ⁶ « really worth the pain lol [sic] »; Amalia Ulman, 11 juillet 2014, Instagram. En ligne. <https://www.instagram.com/p/qUJbT6IV_K/>. Consulté le 27 février 2016. ⁷ « He had adapted to the extensions of himself and had become a closed system. » Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, Cambridge, MIT, 1995 [1964], p. 44.

1. Amalia Ulman, 13 juin 2014 de la série *Excellences & Perfections*, photographie Instagram, 640 x 640 pixels, en ligne. <<https://www.instagram.com/p/pMtQzFV1R/>>. Consulté le 27 février 2016.
2. Amalia Ulman, 4 juillet 2014 de la série *Excellences & Perfections*, photographie Instagram, 640 x 640 pixels, en ligne. <<https://www.instagram.com/p/qBLVPIV-X/>>. Consulté le 27 février 2016.
3. Amalia Ulman, 8 août 2014 de la série *Excellences & Perfections*, photographie Instagram, 640 x 640 pixels, en ligne. <<https://www.instagram.com/p/rbleYsFV-k/>>. Consulté le 27 février 2016.
4. Amalia Ulman, 2 septembre 2014 de la série *Excellences & Perfections*, photographie Instagram, 640 x 640 pixels, en ligne. <<https://www.instagram.com/p/sc48slFV6l/>>. Consulté le 27 février 2016.



Hanan Hattab

DODECAHEDRON, ESPECES DE RENCONTRES AVEC LA NATURE

Par le titre de son exposition *Dodecahedron*, qui a eu lieu à la galerie Paul Kasmin (New York) du 10 décembre 2015 au 23 janvier 2016, Mark Ryden a tenté de créer un rapport cognitif entre le récepteur et ses œuvres pour amener celui-ci à interroger les liens entre l'humain et la nature. Nous ne sommes pas sans constater du premier coup d'œil des espaces de rencontre dans la plupart de ses peintures. Il s'agit de rencontres entre des protagonistes parmi lesquels on reconnaît la figure de la petite fille, qui jalonne toute son œuvre, et des étrangetés, qui prennent la position centrale du regardé. L'artiste met le public et ses personnages dans la posture de regardeur de choses anthropomorphes ou d'humains chosifiés. Il produit ainsi un chiasme visuel qui crée un parallèle entre la représentation, la nature vue par l'homme, et celui-ci.

Au premier plan des peintures surgissent des apparitions et des objets, surdimensionnés, disséqués ou défiant les lois de la gravité, parfois dotés d'organes de sens humains, comme cette espèce de végétal hybride dans la peinture *Ear*. La position et l'éccéité¹ des objets représentés suggèrent que l'artiste les place devant la loupe de la science. Les figures de l'architecte et du physicien Buckminster Fuller et Erwin Schrödinger situent le récepteur dans le paradigme de l'avant-garde. La représentation de l'euglène (une créature qui se nourrit à la fois comme les animaux et comme les végétaux, par photosynthèse) invoque l'indéterminisme, principe par lequel les théories scientifiques abordent aussi bien la logique du vivant que la physique quantique. Cette simultanéité de différents états d'être se retrouve aussi dans le diptyque *Quantum Entanglement*, où la tête du physicien apparaît tantôt à l'endroit, tantôt à l'envers, l'ensemble fonctionnant comme une métaphore humoristique de l'irreprésentable « état de la particule » dans l'expérience du « chat de Schrödinger ». Ainsi, des phénomènes microscopiques et nanoscopiques se côtoient sur le support artistique et abolissent les frontières spatiotemporelles qui séparent l'homme des autres strates du monde. D'autres stratégies visuelles réunissent aussi la réalité et son envers. Dans *Aurora*, par exemple, la coupe-perspective verticale grand angle permet au spectateur de voir le corps nu de la fille entre un fond marin et le paysage extérieur.

Outre ces références scientifiques explicites, le modèle géométrique et physico-chimique cité dans le titre de l'exposition devrait lui aussi apporter un éclairage quant aux intentions conceptuelles de l'artiste. Pourquoi a-t-il choisi le polyèdre dodécaédrique ? Et comment cette forme fonctionne-t-elle dans une économie figurale qui crée un continuum entre le monde visible et les lieux insaisissables par la perception humaine ? Ryden a déclaré qu'il s'intéresse aux significations platonicienne et aristotélicienne du dodécaèdre, dans lesquelles celui-ci symbolise le lien entre le monde physique et l'au-delà². Or nous constatons d'abord, en cherchant des signes visuels qui invoquent cette forme, que le travail figural est truffé de renvois. Les représentations de l'abeille ou de la fullerène, respectivement dans la sculpture *Self portrait as dodecahedron* et dans la peinture *Dymaxion principle*, convoquent clairement le dodécaèdre, alors que d'autres renvois tacites appuient l'idée d'une isomorphie entre les structures de la matière à différentes échelles. Par exemple, la figure de l'ammonite évoque par synecdoque le polyèdre. L'animal se fossilise dans la pyrite, un minéral à la forme macroscopique dodécaédrique.





Dans cette constellation de signes, le corps humain s'ouvre à la nature comme dans *Anatomia*, ou s'unit avec elle comme dans *Rock skirt*. Par effet de projection allégorique transparait une consubstantialité entre les éléments terrestres et l'homme. Les intérêts de Ryden semblent exclusivement scientifiques, jusqu'à ce que l'on retrouve la figure géométrique dans le dessin représentant le dieu gaulois *Cernunnos*. La créature mi-homme mi-animal symbolise le cycle biologique : naissance et mort, fécondité et dépérissement. L'homme avait pressenti dans le renouvellement cyclique de la vie l'intrication de l'intelligible et du sensible. Le dessin nous situe dans une époque où la nature avait une présence quotidienne accrue, immanente et transcendante, qui s'est effritée progressivement avec la science moderne, l'industrialisation et la perte du sacré.

L'artiste nous propose t-il ainsi de rétablir le rapport spirituel avec la nature ? Le caractère polymorphe du cosmos vu au prisme de la science contemporaine devrait pourtant, selon Ryden, ranimer cet enchantement³. Schrödinger a montré, dans son ouvrage *Qu'est-ce que la vie ?*, que le vivant inversait l'entropie des systèmes physiques, transformant le désordre en ordre⁴. La terre est, à l'échelle planétaire, l'exemple d'un organisme capable de gérer l'absorption de l'énergie solaire nécessaire à son système et la réflexion du reste

dans le chaos de l'univers. En citant le père fondateur de l'utopie éco-architecturale, l'artiste plaide comme dans ses précédentes expositions pour un environnement matériel symbiotique, en osmose avec la nature. Ryden transmet les valeurs de sa communauté de pensée et dépeint son propre portrait d'amateur de science. Quel que soit son message, en glissant le dodécaèdre comme indice visuel il semble vouloir élargir le champ de l'attention perceptuelle. Le récepteur qui ne connaît pas ses véritables intentions et ses réflexions éthiques est amené à développer une perception consciente dirigée par le fonctionnement et la symbolique des éléments iconographiques vers l'interprétation de ces espèces de rencontres mystiques et surréalistes avec la nature.

¹ Martin Heidegger, *Qu'est ce qu'une chose*, trad. J. Reboul et J. Taminiaux, Paris, Gallimard, 1971, p. 23. ² Interviews: Mark Ryden – "Dodecahedron" @ Paul Kasmin Gallery, 7 décembre 2015. En ligne. <<http://arrestedmotion.com/2015/12/interviews-mark-ryden-dodecahedron-paul-kasmin-gallery/>>. ³ Amanda Erlansin, *Mark Ryden: The Gay '90s*, New York, Rizzoli, 2013, p. 16. ⁴ Erwin Schrödinger, *Qu'est-ce que la vie ? L'aspect physique de la cellule vivante*, Paris, Seuil, 1944, chap. vi.

1. **Mark Ryden**, *Aurora*, 2015. Huile sur toile, 284,5 x 147,3 cm. Avec l'aimable permission de la Paul Kasmin Gallery.

2. **Mark Ryden**, *Quantum Entanglement*, 2015. Huile sur panneau, 35,6 x 27,9 cm/panneau. Avec l'aimable permission de la Paul Kasmin Gallery.

3. **Mark Ryden**, *Dymaxion Principle*, 2015. Huile sur toile, 45,7 x 111,8 cm. Avec l'aimable permission de la Paul Kasmin Gallery.

LA CHAIR COMME ESPACE CRITIQUE ET PHÉNOMÉNOLOGIQUE CHEZ REBECCA BELMORE

Depuis le milieu des années 1980, communautés autochtones et citoyens concernés demandent aux autorités canadiennes d'ouvrir une enquête sur la disparition disproportionnée des femmes autochtones, recensées maintenant à plus de 1186¹. En raison de l'absence de corps trouvés et du mode de vie jugé trop marginal de ces femmes, les autorités refusaient auparavant d'entreprendre une enquête sur ces crimes², visiblement racistes et misogynes. Alors qu'une investigation vient finalement d'être amorcée par le gouvernement libéral, plusieurs actions artistiques faisaient déjà état de ces disparitions dès les années 2000.

D'origine anishinaabe, l'artiste Rebecca Belmore construit son travail, depuis les années 1990, sur les oublis historiques intentionnels de la pensée hégémonique, sur les stéréotypes ethniques, de même que sur l'appropriation coloniale et capitaliste des femmes et des traditions des Premières Nations. Ses œuvres sont connues pour critiquer fermement les politiques néocoloniales canadiennes. L'usage du corps comme langage expressif est fondamental dans la production artistique de Belmore.

Nous croyons qu'au-delà du corps, la chair s'avère d'autant plus présente comme moyen éloquent d'expression identitaire, politique et sociale. Basant notre réflexion sur les thèses de Merleau-Ponty, nous appréhendons la performance *Vigil* (2002)³, de Rebecca Belmore, comme une critique de l'invisibilité sociale des femmes autochtones, mais également comme une proposition phénoménologique de penser l'art et le corps au-delà de la représentation visuelle.

Performée devant public dans le centre-ville de Vancouver, *Vigil* mettait en lumière les disparitions déjà inquiétantes des femmes amérindiennes. Prenant la forme d'un rituel, la performance débutait par le lavement du sol. Ensuite, Belmore vêtissait une robe rouge pour la clouer à un poteau téléphonique et s'en dépendre violemment. Par l'agitation brutale de son corps, l'artiste se dénudait peu à peu, laissant progressivement apparaître sa chair sous les lambeaux du vêtement. Si la robe rouge évoque *a priori* la femme fatale, sexualisée et charnelle, son déchirement progressif appelle inversement le sang, la chair lacérée et le corps meurtri par la violence physique et psychologique de l'exploitation sexuelle⁴.

Marqueur identitaire et matériel important, la peau justifie, dès le XIX^e siècle, des théories racistes prétendument « rationnelles » et déterminantes des comportements humains. De fait, le terme « peau rouge », attribué aux Amérindiens, symbolisait l'inhérente sauvagerie et l'irrationalité⁵, tandis que la blancheur des Européens signifiait la pureté et la civilité⁶. De tels symboles, comme l'avance Constance Classen, ont été construits afin de légitimer des relations de pouvoir par des représentations perceptibles et ostensibles⁷. Constituantes de nos rapports avec l'altérité, ces oppositions stéréotypées demeurent ancrées significativement dans les relations entre l'État et les peuples autochtones. Tellement que plusieurs se demandent si le manque de coopération des autorités à

procéder à une enquête publique n'est pas justement dû au fait que ces femmes ne sont pas blanches et matériellement aisées⁸. Corollairement, l'invisibilité sociale de ces femmes favorise-t-elle leur disparition, puisque les agresseurs sont moins à risque d'être recherchés ?

La performance se poursuivait alors que Belmore hurlait un à un les noms des victimes portées disparues inscrits sur sa peau. Après chaque appel, l'artiste déchirait une rose avec ses dents, écharpant du même coup ses lèvres. Dans cet acte, Belmore affirmait la matérialité de son corps, de même qu'elle mettait en lumière l'inhérente absence de ces femmes disparues. La peau convoquait ainsi le visible et l'invisible.

L'expérience de la chair, selon Merleau-Ponty, est un moyen de se saisir comme voyant-visible : « [...] l'apparition d'un autre voyant dans le monde que je perçois, me fait m'apparaître comme visible dans ce monde et donc y participant⁹. » Contrairement au sujet cartésien dématérialisé, chez Merleau-Ponty le sujet est radicalement matériel, c'est-à-dire que « l'homme est investi dans les choses et les choses sont investies en lui¹⁰ ». La chair est « enroulement du visible sur le corps voyant¹¹ », et corollairement l'interrelation de l'expression visible dans le monde du sujet qui se sait regardé, et donc qui se sait présent. Considérant l'invisibilité quotidienne des femmes autochtones dans l'espace public, la chair de l'artiste marquée des noms des disparues devient une surface visible de signifiants qui interagissent avec celles des spectateurs, réitérant simultanément la présence et l'absence de celles qui ne sont plus. La chair est ici « cette puissance ouverte et indéfinie de signifier, c'est-à-dire à la fois de saisir et de communiquer un sens¹² ».

Vigil implique une interrelation entre les corps invisibles et les chairs visibles de l'artiste et des spectateurs. À travers la performance, le regardeur saisit la corporéité de l'artiste, touche en retour son propre corps, et, dans cet échange, appréhende radicalement l'immatérialité de celles qui ne sont plus. La chair est ainsi le point nodal de l'entrelacement du dedans et du dehors, une réversibilité du rapport à soi et à l'autre, et donc une dialectique entre le visible et l'invisible¹³.

Dans la mesure où plusieurs Amérindiennes n'ont laissé aucune trace de leur disparition, l'exposition charnelle du corps devient, pour Rebecca Belmore, un élément identitaire apparent et critique, apte à mettre en lumière les relations de dominations invisibles, passées et présentes, qui structurent les rapports sociaux au Canada. Nous croyons que l'absence de représentation évite la construction d'images figées des autochtones, exacerbe critiqueusement leur non-présence, et suggère de repenser l'art au-delà des représentations visuelles.

¹ Radio-Canada, « Femmes autochtones disparues ou assassinées », *Ici Radio-Canada*, 2016. En ligne. < <http://ici.radio-canada.ca/sujet/femmes-autochtones-assassinees-disparues> >. Consulté le 10 février 2016. ² Charlotte Townsend-Gault, *Rebecca Belmore: the named and the unnamed*, Vancouver, Morris and Helen Belkin Art Gallery, 2003, p. 7. ³ Une version écourtée de la performance est disponible en ligne. < <http://www.rebeccabelmore.com/video/Vigil.html> >. Consulté le 5 février 2016. ⁴ Jessica Bradley, « Rebecca Belmore: Art and the Object of Performance », *Rebecca Belmore: fountain*, Vancouver, Morris and Helen Belkin Art Gallery/Kamloops Art Gallery, 2005, p. 71. ⁵ Bethany R. Berger, « Red: Racism and The American Indian », *UCLA Law Review*, vol. 56, no 3, février 2009, p. 611. ⁶ Constance Classen, *The Color of Angels, Cosmology, Gender and the Aesthetic Imagination*, London, Routledge, 1998, p. 66. ⁷ *Ibid.*, p. 67. ⁸ De telles accusations sont mises de l'avant par plusieurs femmes amérindiennes dans le documentaire de Christine Welsh, *À la recherche de Dawn*, 2008, 73 min. En ligne. < https://www.onf.ca/film/a_la_recherche_de_dawn >. Consulté le 10 février 2016. Voir également Charlotte Townsend-Gault, *Rebecca Belmore: the named and the unnamed*, Vancouver, Morris and Helen Belkin Art Gallery, 2003, 61 p. À ce sujet, plusieurs, dont Amnistie internationale et United Nation Human Rights Council, ont accusé le Canada de fermer les yeux sur cette situation inquiétante. Voir The Canadian Press, « UN human rights investigator says Canada needs inquiry into missing aboriginal women », *The Globe and Mail*, 15 octobre 2013. ⁹ Alexandre Klein, « Maurice Merleau-Ponty, L'entrelacs – Le chiasme », dans Bernard Andrieu, *Philosophie du corps : expériences, interactions et écologie corporelle*, Paris, Vrin, p. 271. ¹⁰ Maurice Merleau-Ponty, « Exploration du monde perçu : Les choses sensibles », *Causeries*, 1948, §4. ¹¹ Maurice Merleau-Ponty, « L'entrelacs – Le chiasme », *Le visible et l'invisible suivi de notes de travail. Texte établi par Claude Lefort accompagné d'un avertissement et d'une postface*, Paris, Gallimard, p. 191. ¹² Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1976, p. 226. ¹³ Alexandre Klein, *op. cit.*, p. 276.

LA PROSTITUÉE ET LA VILLE

Nous proposons d'esquisser ici une analyse de l'espace urbain et de ses divisions, pour considérer les cloisonnements historiques de la ville, ses zones « cachées » ou mises à l'écart, en tentant d'y insérer la question de la présence de la prostituée, réalité urbaine depuis la nuit des temps. Il s'agira ici de voir comment, avec l'évolution économique et sociale au XIX^e siècle, ont été créées dans l'espace urbain des « zones » visibles ou invisibles. Nous le ferons en évoquant le travail du cinéaste, photographe et essayiste Alain Fleischer, qui a développé, dans son œuvre abondante, une analyse originale de la ville et de ses espaces « obscènes » ou « cachés ».

L'œuvre d'Alain Fleischer intitulée *Exhibition*, une série photographique qui présente des images pornographiques projetées sur les murs des villes, inverse la version classique du voyeurisme. Ce sont des images qui parlent de la capacité exhibitionniste et des fantasmes dans notre vie quotidienne¹. Fleischer dresse une analyse de la ville et de son espace, pour mettre en évidence sa méthode de construction, sur le plan historique, en tenant compte de la présence de « zones interdites », et plus précisément de la prostituée dans celles-ci. Il tente de voir comment, avec cette urbanisation des XIX^e et XX^e siècles, ont été créées ces « zones » dans la ville. Ces espaces partagés par la population, mais cachés d'une certaine manière, parce que confinés à des secteurs délimités ou excentriques, font partie d'un espace qui a été ignoré et classé comme « interdit », non dit ou utilisé officiellement sous un autre ordre de discours.

Avec l'urbanisation de masse dans les grandes villes, on a vu un grand changement dans l'organisation de la structure sociale. La ville comme espace-temps est devenue un lieu de confluence de multiples savoirs, avec des sujets hybrides et dynamiques illustrant la cohabitation entre les nouvelles formes urbaines, et provoquant un transfert de l'espace public vers l'espace privé². Ainsi, beaucoup de personnages depuis longtemps présents dans la ville ont été rendus invisibles, par exemple les prostituées. La ville, avec son organisation sociale, va déplacer tout ce qui n'a pas de place en son cœur, tout ce qui dérange sa propreté morale ou physique, vers des endroits isolés, excentrés, loin des regards raffinés de la population métropolitaine. C'est dans ces espaces éloignés qu'a été reléguée la prostituée.

Pourtant, plusieurs écrivains parlent de la fusion de la prostituée avec la ville, comme si elle avait finalement trouvé sa place là où on l'avait rejetée. C'est que la prostituée est le visage de la modernisation qui redessine l'espace urbain. La prostituée possède, à l'inverse des autres femmes, la qualité de la prêtresse qui a un « don » et permet le « passage ». Le don, par exemple, de faire passer les autres dans le fantasme, dans l'inconscient, dans le désir, dans les rêves, les clichés et les fétiches de chacun. Elle développe une sorte d'économie de l'imaginaire, qui se localise avec elle dans les lieux « autres » de la ville. Bien avant Charles Baudelaire, Émile Zola et Walter Benjamin, il y a eu les poèmes luxurieux de l'Arétin, de Pétrarque, de Sade, qui imaginaient la prostituée comme porteuse d'un savoir différent, d'un apprentissage qui se mêle aux attractions et distractions de la ville. Eliane Robert de Moraes, dans son essai *Putas, putas, putida, songeries étymologiques de la prostituée*³, convoque l'étymologie comme façon de penser la figure de la prostituée⁴. Dans les arts et la littérature, la prostituée arbore parfois le rôle de la prêtresse des temps anciens, qui lui conférerait dans l'Antiquité un statut différencié⁵.

Pour reprendre la vision de Mallarmé, si la ville moderne met tout en œuvre pour en mettre plein la vue avec la multiplication des attractions comme les commerces, les centres d'achats, les lieux où la foule s'amuse, c'est qu'elle a perdu le sens de la rêverie

authentique⁶. C'est que l'imaginaire semble avoir suivi la prostituée dans les lieux les plus cachés et retirés de la ville. La prostituée est ainsi une sainte laïque de la modernité : la gardienne qui élève le réel au niveau de l'imaginaire, celui qu'on lie aux images, aux signes, aux symboles et aux fétiches. Mais elle le fait dans des lieux reculés, moins accessibles – exemple relativement récent de cela : le « nettoyage » spectaculaire de Times Square, au centre de Manhattan, dans les années 1980 et le début des années 1990, qui a été réalisé à grands renforts d'interventions policières et de spéculation immobilière. La prostitution et la pornographie « visibles » ont alors été reléguées dans des zones périphériques de New York.

L'analogie de la « sainte laïque » provient aussi de la curiosité liée au fait que tout ce qui est interdit est enfermé dans un espace clos. Les photographies pornographiques de Paris sous le Second Empire, les dispositifs qui stimulent par leur façon de concevoir l'image, sont des façons de voir par le trou de la serrure ce qui est interdit⁷. Ces photographies vont exploiter cet imaginaire de la curiosité associé à l'image pour créer un espace intermédiaire entre le privé et le public. Alain Fleischer va récupérer cette façon de faire de la photo en travaillant avec la photographie considérée « pornographique », et en l'exposant dans les lieux publics. Pour Fleischer, il ne doit pas y avoir de séparation entre ce qui est privé et ce qui est public : les deux aspects doivent être unis. En observant la ville, un thème qui lui est cher, il s'approprie ce qui fait référence aux actes d'un narrateur qui n'apparaît pas, mais fusionne avec son œuvre⁸.

Ainsi, Fleischer a amené un autre regard sur la pornographie, sur les images qui présentent la prostituée dans l'espace public, comme dans une vitrine. Elle est une sainte laïque de nos désirs et porteuse du don de réaliser les fantasmes, dans une société qui a comme principales valeurs l'argent, le commerce, l'échange. En donnant son corps pour que les autres puissent réaliser leurs rêves, elle rejoint la patrie des apatrides, où l'économie est celle de la perte, dans une société où tout devient marchandise. L'image promise, l'image profanée est sans retour marchand. Mais elle comporte un retour des affects : ceux d'une clientèle de déclassés, d'une énorme pauvreté, matérielle et morale, qui font apparaître la valeur de la gratuité et de la perte dans la modernité.

¹ Conférence d'Alain Fleischer, vidéo, couleur, 15m07. En ligne. <http://www.dailymotion.com/video/x14dyw5_alain-fleischer-photographe_creation>. ² Jürgen Habermas, *L'espace public archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, Payot, 1988. ³ Robert de Moraes, Eliane, « Dictionnaire de l'Amour », *Putas, putas, putida, devaneios etimológicos em torno da prostituta. Puta, putas, putida, songeries étymologiques de la prostituée*, São Paulo, Revue de la bibliothèque Mario de Andrade, no 69, « Obscene », 2013, p. 160. ⁴ *Ibid.* ⁵ Conférence d'Eliane Robert de Moraes, *Café Philosophique. TV Cultura 2004*, vidéo, couleur, 51m49. En ligne. <<https://www.youtube.com/watch?v=oqasXWtpxBk>>. ⁶ Stéphane Mallarmé, « Un spectacle interrompu », dans *Divagations*, Paris, Frasnelle, 1897. ⁷ *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, no 7, « Érotisme et pornographie », 2001, p. 54. ⁸ Selon lui, « [s]i la véritable œuvre d'art fonctionne comme une apparition, la vocation de l'artiste est de disparaître ». Christine Palmieri, *Lumière et obscurité des images : entrevue avec Alain Fleischer*, ETC, no 76, 2006-2007. En ligne. <<http://id.erudit.org/iderudit/34960ac>>.

DISTINGUER LA METHODE BRUTE DE L'ART BRUT: JEAN DUBUFFET ET ALOISE CORBAZ

Selon Harold Rosenberg, Jean Dubuffet (1901-1985), convaincu que l'enseignement académique brime l'originalité créatrice, recherche l'« art vrai », un art exempt de la culture occidentale et indemne d'une formation classique¹. C'est dans la rapidité d'exécution et dans la brutalité des figures primordiales de l'art brut qu'il trouve l'essence de sa conception de l'art². La pratique de Dubuffet exprime ainsi, selon Rosenberg, un désapprentissage conscient de l'art. L'artiste applique les procédés formels du primitivisme et utilise des matériaux liés à la désagrégation pour susciter des sensations désagréables chez le spectateur³. De plus, il recherche la confrontation par l'accident contrôlé, l'exagération des détails et l'imitation de l'innocence de l'enfance et de l'inconscient⁴. Bien que Dubuffet exprime une volonté de transgression à travers ses écrits, Rosenberg affirme que les œuvres de l'artiste demeurent empreintes d'un esthétisme sophistiqué qui plaît aux acheteurs⁵.

Il est très révélateur que Rosenberg insiste sur la notion du désapprentissage de l'art chez Dubuffet, car elle implique que celui-ci, conscient de ses acquis académiques, ne peut véritablement être associé à l'art brut. Quoique Dubuffet se soit défendu de produire de l'art brut et qu'il ait refusé d'y voir l'inspiration de sa propre production⁶, force est de constater que ses œuvres en sont largement inspirées, d'abord par un traitement similaire de la matière, et ensuite par la naïveté du dessin. Prenons par exemple *Le Couple*, une œuvre figurative faisant partie d'une série de treize gouaches intitulée *Le Métro*, réalisée en 1943⁷, dans laquelle l'artiste n'exprime pas encore une volonté de choquer le spectateur par l'utilisation de matériaux inusités.

La matière semble avoir été appliquée hâtivement sur des formes grossièrement esquissées : les lignes de contour et le grain du papier sont perceptibles à plusieurs endroits. Les couleurs franches offrent un contraste saisissant avec l'indifférence partagée par les protagonistes. En effet, bien que le titre présuppose un attachement émotif de leur part, ils semblent insensibles l'un à l'autre. Assis sur un banc fuchsia, ils ont les mains ramenées sur leurs cuisses et leurs yeux en amande fixent ardemment le spectateur. Par ailleurs, l'anonymat des figures suppose que Dubuffet s'éloigne des préceptes de représentations académiques : il ne cherche aucunement à faire l'éloge de ces personnages, comme le voudrait la tradition du portrait⁸. De plus, la déformation du corps humain et l'emploi de couleurs arbitraires exemplifient le rejet de sa formation.

Dubuffet tente ainsi d'échapper au contrôle de l'art culturel⁹ en imitant la brutalité instinctive de l'art brut, qu'il définit comme l'incarnation d'un acte créateur où les seuls mots d'ordre sont l'impulsivité et l'inventivité¹⁰. L'imitation de la madresse des marginaux s'effectue sciemment chez Dubuffet : la spontanéité du geste artistique s'efface alors pour laisser place à une méthode réfléchie, calculée en fonction d'un objectif spécifique, celui de choquer en libérant l'art des normes du bon goût¹¹. Ajoutons que *Le Couple* représente le monde extérieur, soit un wagon du métro de Paris. Du coup, et contrairement à Aloïse

Corbaz dans *Le Baiser de Manon sur le canapé*, Dubuffet ne crée pas de vocabulaire symbolique en référence à un univers intime.

Réalisée au début de sa quatrième période de création (1951-1960), l'œuvre d'Aloïse s'inscrit dans ce que celle-ci appelle le *ricochet solaire*, soit « le siège de ses conceptions cosmogoniques, de son pacifisme, de sa religiosité [et] de ses amours fantasmés¹² ». Cette œuvre figurative aux coloris chatoyants est dessinée avec des crayons de couleur sur quatre feuilles de papier cousues à la main. Deux personnages aux yeux en amande d'un bleu vif¹³ occupent presque l'entièreté de la surface : à gauche, un officier, dont on ne voit que la tête et l'épaule, est dessiné de profil, les lèvres collées à celles d'une femme blonde, dans une étreinte de profonde intimité. Outre les nombreux éléments qui peuplent l'œuvre, mentionnons les quelques inscriptions manuscrites situées de part et d'autre de la composition¹⁴.

En 1946, Dubuffet, frappé par le génie d'Aloïse, acquiert les œuvres qui correspondent le mieux à sa conception de l'art brut¹⁵. Bien qu'elle ait présenté des compétences pour le dessin dans sa jeunesse¹⁶, Aloïse développe une pratique qui reste non corrompue par un enseignement rigoureux. La naïveté de son dessin évacue toute volonté de représenter le réel : à travers ses illustrations, elle rend compte d'un univers désincarné et sublimé qui exprime ses pulsions les plus intimes, une caractéristique fondamentale de l'art brut, selon Dubuffet¹⁷. Sans doute poussée par les élans de sa folie, Aloïse dessine rapidement, créant au fur et à mesure que le crayon marque la surface du papier¹⁸. Cette spontanéité s'exprime dans le traitement hâtif de la coloration des formes qui, étonnamment, contraste avec la précision des lignes de contour.

Les critères de marginalité sociale, de virginité culturelle¹⁹, d'autodidaxie et d'inventivité s'incarnent de manière paradigmatique dans cette production. En réalisant des images comme *Le Baiser de Manon sur le canapé*, Aloïse, bien qu'inconsciente de son geste, repousse les limites de la conception de l'art, ce qui conduit à l'édification de l'art brut et, forcément, à son institutionnalisation. Bien qu'offrant volontiers ses œuvres, elle reste indifférente à la reconnaissance de l'intelligentsia artistique, une situation qui, une fois de plus, l'oppose à Dubuffet. La signature de celui-ci, visible dans le coin inférieur droit du *Couple*, atteste de ce désir de reconnaissance.

En collectionnant activement les œuvres de ces artistes atypiques et en les exposant au sein d'institutions influentes, Dubuffet impose subrepticement l'art brut en tant qu'idéal esthétique. La création par l'émulation étant une valeur séculaire de l'enseignement académique, Dubuffet a su en tirer profit en proposant dans ses œuvres l'expérience de la crudité et de la spontanéité primitive de l'art brut. Dès lors, la position marginale de l'art brut semble moins évidente, d'autant plus que cette pratique est désormais entérinée par l'institution. Dubuffet soutient que la méthode brute témoigne d'un rejet des codes de représentation, mais cherche à reproduire ceux de l'art brut, précédemment accueilli au musée. Difficile en effet de ne pas constater le paradoxe créé par Dubuffet. Peut-être cherche-t-il à critiquer l'institution et son pouvoir de reconnaissance.

¹ Harold Rosenberg, « Le primitif à la mode Jean Dubuffet », *La Dé-définition de l'Art*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1992, p. 85. ² *Idem*. ³ *Ibid.*, p. 83. ⁴ *Ibid.*, p. 86-87. ⁵ *Ibid.*, p. 93. ⁶ Daniel J. Sherman, *French Primitivism and the Ends of Empire. 1945-1975*, Chicago, University of Chicago Press, 2011, p. 113-114. ⁷ À l'initiative de Jean Paulhan, en 1949, onze de ces œuvres sont publiées en un album. Cf. Sophie Duplaix, « Le Couple », *Centre Pompidou*. En ligne. <https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-964fc48e8620b07818f04a0aa4e57¶m.idSource=FR_0-ccd037bce03cb47f78e4b12d5dbfa75>. Consulté le 7 novembre 2014. ⁸ Marcel Paquet, *Dubuffet, Paris et Tournai*, Nouvelles éditions françaises et Casterman, 1993, p. 27. ⁹ L'art culturel correspond, selon Dubuffet, à celui entériné par les institutions. Cf. Jean Dubuffet, *op. cit.*, p. 73, 83 et 87; et Marcel Paquet, *op. cit.*, p. 30. ¹⁰ Jean Dubuffet, *op. cit.*, p. 91-92. ¹¹ Harold Rosenberg, *op. cit.*, p. 92; et Marcel Paquet, *op. cit.*, p. 30. ¹² Jacqueline Porret-Forel et Céline Muzelle, *Aloïse : le ricochet solaire*, Catalogue d'exposition, Milan, 5 Continents, Lausanne, Musée cantonal des beaux-arts, Chigny, Fondation Aloïse, 2012, p. 18. ¹³ Symbolisant à la fois l'absence et la liberté, cette vue obscure par la couleur protège le personnage du monde extérieur et lui permet de s'adonner à une passion instinctive. Cf. Anne Devroye-Stilz (sous la dir.), *Séraphine, Aloïse, Boix-Vives : aux frontières de l'art naïf et de l'art brut*, Nice, Régie autonome des comptoirs de vente des musées de la ville de Nice, 1998, p. 9; et Florian Campiche, *Le Miroir magique d'Aloïse [Aloïse]*, Lausanne, Clinique psychiatrique universitaire et Centre d'études de l'expression plastique, 16mm, film analogue en couleur, 1963, 24 min. [extrait de 9 min. 47 s.]. En ligne. <<http://www.aloise-corbaz.ch/dokumente.aspx?id=13013527>>. Consulté le 7 novembre 2014. ¹⁴ Le long du bord latéral droit, on peut lire : « Le baiser de Manon sur le canapé », et le long du bord latéral gauche : « Bon Enfant dans son panier fleuri de camélia ». ¹⁵ Jacqueline Porret-Forel et Céline Muzelle, *op. cit.*, p. 115. ¹⁶ *Ibid.*, p. 119. ¹⁷ Jean Dubuffet, *op. cit.*, p. 97. ¹⁸ Jacqueline Porret-Forel et Céline Muzelle, *op. cit.*, p. 123. ¹⁹ Nous entendons par là non pas un manque de culture générale, mais bien l'absence d'un véritable enseignement artistique, car Aloïse, dans ses fantasmies imaginaires, intègre de multiples références bibliques, historiques, artistiques et littéraires. *Ibid.*, p. 119.

LA CHEVELURE EN TANT QUE « MATIÈRE- MYSTÈRE »

Après une récente visite du Musée des beaux-arts du Canada (MBAC) à Ottawa, deux œuvres d'époques distinctes ont fortement retenu mon attention : d'un côté *Frau mit Kamm* (femme avec un peigne) (1960) de Joseph Beuys, dont plusieurs sculptures étaient exposées pour la première fois en sol canadien¹; de l'autre côté, *L'homme paille* (2008), de la sculptrice montréalaise Valérie Blass, qui figure depuis 2009 dans la collection du musée national². Les deux possèdent un point en commun : la présence de ce qui ressemble à une chevelure abondante et mystérieuse.

Cette découverte inattendue au MBAC m'a amenée à me questionner sur l'usage des cheveux en art actuel. Dans les dernières années, plusieurs expositions ont eu lieu autour de cette thématique, dont *Cheveux chéris, frivolités et trophées*, présentée en 2012 au Quai Branly³. Directeur du catalogue de l'exposition, l'historien Yves Le Fur s'est penché sur les déclinaisons de l'utilisation de la chevelure, recensant essentiellement des objets ethnographiques et des photographies de diverses périodes. Le Fur affirme que les cheveux agissent en tant que « révélateurs de principes d'inconstance symbolique, d'impermanence historique, de variabilité et relativités culturelles⁴ ». La chevelure est une extension du corps, une partie détachable lourde d'une myriade de significations. Elle peut être associée à la séduction, à l'interdit, à la répulsion ou, en tant que trophée, à la victoire. Comme « architecture du crâne⁵ » ou parure, la manière de se coiffer peut exprimer un désir de contestation ou une insouciance légèreté. La chevelure incarne un moyen d'expression à la fois intime et public, permettant de communiquer avec l'autre.

En regard de toutes ces associations, il n'est pas étonnant que plusieurs artistes aient employé cette matière. Au-delà de sa place dans les contes (Rapunzel, Barbe bleue, etc.) et de sa représentation dans divers mythes (Samson, Aphrodite, et compagnie), il sera ici question de s'intéresser à la chevelure pour sa « plasticité de sens⁶ », porteuse d'un intérêt à la fois sculptural et symbolique. Joseph Beuys est reconnu pour son utilisation de matériaux non traditionnels ou organiques, que ce soit le feutre, la cire d'abeille, le gras ou l'or, auxquels il attribuait des vertus chamaniques⁷. Cette utilisation vise à souligner la relation de l'homme à la nature, dans laquelle une guérison peut avoir lieu⁸. La conception thérapeutique de l'art prise par Beuys, au-delà de ses fonctions esthétiques, était alimentée par un système mythologique « pseudo-scientifique⁹ » et s'intéressait à la circulation de l'énergie et à la dynamique de la vie¹⁰. Chez lui, l'utilisation de cheveux en tant que matière mystique fait écho à plusieurs rituels ou processus initiatiques traditionnels des peuples autochtones. *Frau mit Kamm* rappelle une longue coiffe où est suspendu un peigne à mi-longueur, comme si le geste avait été interrompu. La chevelure vient ici établir un rapport métonymique : elle symbolise un être qui n'est plus. Matière imputrescible, empreinte de vie et inanimée lorsque détachée du corps, elle présente un aspect paradoxal qui peut mener à une sensation freudienne d'inquiétante étrangeté. Par ailleurs, selon l'ethnologue Marika Moissef, les cheveux permettent de « créer des liens au-delà de la mort¹¹ ». Conserver ses propres cheveux ou ceux d'un être cher agit ainsi en tant qu'acte de mémoire. Par exemple, l'artiste Mona Hatoum collectionne ses cheveux et les préserve telles des reliques. L'installation *Recollection* (1995) rassemble de petites boules de cheveux dispersées sur le sol. Après plusieurs années d'accumulation



1. Polixeni Papapetrou, *Study for Hattah Man and Hattah Woman*, 2013. Impression au jet d'encre, 70 x 105 cm © Polixeni Papapetrou. Avec l'aimable permission de l'artiste.



1. Valérie Blass, *L'homme paille*, 2008. Jute, cube de mousse, mannequin, tête égyptienne, 122 x 99 x 114 cm. Collection de la Galerie nationale du Canada. Avec l'aimable permission de Catriona Jeffries, Vancouver.

de ses propres cheveux, Hatoum les a tissés lors d'une résidence d'artiste dans un ancien couvent. Le titre, qui peut se traduire par « souvenir », fait ainsi référence, d'une part, à la commémoration de ce lieu où des femmes consacraient leur existence à la foi et, d'autre part, à l'acte d'accumulation de ces morceaux de soi. S'intéressant à son propre corps dans le cadre de sa pratique artistique, elle conserve également ses rognures d'ongles ou de peau et assemble ces « rebuts corporels¹² », qui se dotent d'un aspect sacré.

L'excès de chevelure peut exprimer plusieurs choses contradictoires : un bien-être sensuel, une virilité, une profonde lassitude, etc. Cette ambiguïté de sens peut être remarquée dans le travail de Valérie Blass, qui est connue pour ses œuvres hybrides, à la frontière de l'abstraction et de la figuration. Avec ses personnages étranges sans visage, on retrouve le corps en métamorphose, entremêlant le naturel et l'artificiel. Matière et corps ne font qu'un, provoquant un sentiment rapprochant « [...] l'inquiétante étrangeté à la fixité conventionnelle du fétiche [...], mais de manière résolument espiègle et fantaisiste¹³ », comme le note Amelia Jones. Par ses œuvres anthropomorphiques, Blass explore le potentiel plastique des cheveux, que ce soit par une chevelure synthétique dense, dans *She was a big success* (2009) et *L'homme souci* (2009), ou par une accumulation accablante de filets composés de ficelle et de jute cordées dans *L'homme paille*. Le simulacre est créé par le filet, qui est en réalité fait d'une tenue de camouflage *ghillie* utilisée par les militaires. Ce textile déchiré en lambeaux grossiers porté par ce personnage au dos courbé, dans la sculpture de Blass, procure une sensation quasi tactile qui entraîne un double effet d'intrigue et de mélancolie. Dans cette même optique, la série *The Ghillies* (2013), de la photographe australienne Polixeni Papapetrou, consacrée à cette tenue militaire, donne à voir des silhouettes errant dans des paysages désertiques telles des apparitions spectrales, personnages d'un monde imaginaire¹⁴.

Le recours aux cheveux (ou à ce qui s'en approche) en tant que matériel ou thématique artistique présente de riches pistes qu'il reste encore à explorer. Néanmoins, que ce soit chez Joseph Beuys, Valérie Blass, Mona Hatoum ou Polixeni Papapetrou, il est possible de constater que la chevelure présente un intérêt artistique tant pour son aspect plastique créant une texture fascinante que pour sa valeur mystique ou symbolique liée à la mémoire. Cette matière mystérieuse empreinte d'un certain aura trouve ainsi des références dans le monde des croyances chamaniques et produit des effets complexes, de l'inquiétante étrangeté à la nostalgie du corps.

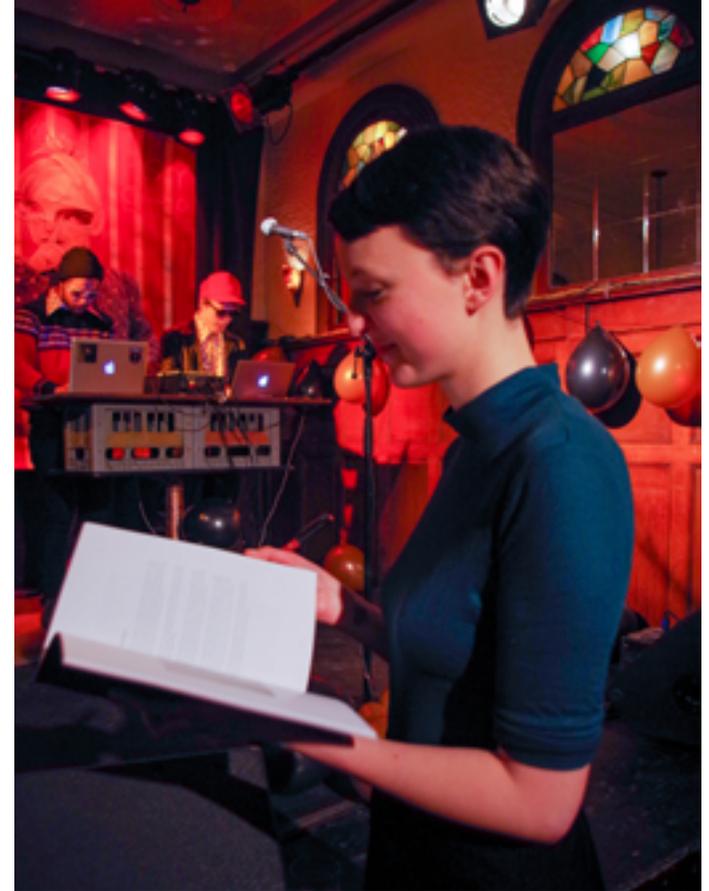
¹ Des sculptures et des dessins de Beuys sont présentés dans le cadre de l'exposition *Joseph Beuys* au MBAC du 1^{er} décembre 2015 au 27 novembre 2017. MBAC, « Expositions – *Joseph Beuys* », MBAC. En ligne. <<http://www.gallery.ca/fr/voir/expositions/a-l-affiche/details/joseph-beuys-10410>>. Consulté le 10 février 2016. ² « Collection – *L'homme paille*, 2008 », MBAC. En ligne. <<https://www.gallery.ca/fr/voir/collections/artwork.php?mkey=197880>>. Consulté le 10 février 2016. ³ Yves Le Fur (sous la dir.), *Cheveux chéris, frivolités et trophées*, catalogue de l'exposition présentée du 18 septembre 2012 au 14 juillet 2013 au Quai Branly à Paris, Arles, Actes Sud, 2012, 272 p. ⁴ *Ibid.*, p. 8. ⁵ *Ibid.*, p. 5. ⁶ *Ibid.*, p. 8. ⁷ Emily Rekow, « Materials », *Walker Art Center*. En ligne. <<http://www.walkerart.org/archive/C/9C43F9ACA34F1B386167.htm>>. Consulté le 10 février 2016. ⁸ Davor Džalto, « The Artist as "Shaman" », *Khan Academy*. En ligne. <<https://www.khanacademy.org/humanities/global-culture/conceptual-performance/a/joseph-beuys-fat-chair>>. Consulté le 10 février 2016. ⁹ Alexia Naidoo, « Beuys. Enveloppement/développement », MBAC, 18 janvier 2016. En ligne. <<http://www.magazinembac.ca/expositions/beuys-enveloppement-developpement>>. Consulté le 10 février 2016. ¹⁰ Gunter Wolf, « The Work of Joseph Beuys », *American College of Physicians – American Society of Internal Medicine*, vol. 133, no 11, 5 décembre 2000, p. 928. ¹¹ Marika Moissef, « Cheveux des vivants et cheveux des morts chez les Aranda ou l'art de tisser des liens », dans Yves Le Fur, *op. cit.*, p. 218. ¹² Marline Relinger, « Au Centre Pompidou, Mona Hatoum lève le voile sur ses obsessions », *Télérama*, 7 juillet 2015. En ligne. <<http://www.telerama.fr/sortir/au-centre-pompidou-mona-hatoum-leve-le-voile-sur-ses-obsessions,128916.php>>. Consulté le 9 février 2016. ¹³ Amelia Jones, « Valérie Blass et la réanimation (fantaisiste) de l'inquiétante étrangeté », dans Lesley Johnstone (sous la dir.), *Valérie Blass*, catalogue de l'exposition présentée du 2 février au 22 avril 2012 au Musée d'art contemporain de Montréal, 2012, p. 39. ¹⁴ Polixeni Papapetrou, « *The Ghillies* (2013) ». En ligne. <<http://www.polixenipapapetrou.net/work/the-ghillies-2013/>>. Consulté le 9 février 2016.

LA PETITE MORT

Cumulant près de 350 publications sur leur blogue, trois magazines autoédités ainsi que deux soirées de performances théâtrales (*Cet endroit entre tes cuisses*), l'équipe de *This is better than porn (TIBTP)* n'aura cessé de nous étonner ces trois dernières années. J'ai eu le plaisir de discuter avec Olivia, qui, en compagnie de Linakim, forme le brillant duo à l'origine de *TIBTP*. C'est principalement à travers la photographie et la poésie que les deux jeunes femmes sont parvenues à exprimer une envie de démocratiser le sexe, de le libérer, au sein de d'une société où tout semble être passé à la vitesse supérieure. Voici donc un compte-rendu de cette rencontre ainsi que du lancement du troisième magazine, ayant eu lieu au Quai des Brumes le 10 février dernier.

À cette époque où l'industrie pornographique est en pleine expansion, ou devrais-je plutôt dire explosion, et dans laquelle le sexe féminin se voit si facilement exploité, le travail de *TIBTP* apparaît comme une réelle brise de fraîcheur. Bien plus qu'un simple blogue, c'est d'abord et avant tout un cri du cœur qui propose une remise en question de nos valeurs en tant qu'individus, mais aussi en tant que société. Olivia et Linakim n'ont pas hésité à se poser des questions d'intérêt général, tout en nous partageant leur vision d'une nouvelle sensualité et d'une ouverture face à l'existence d'une diversité corporelle. En effet, ne sommes-nous pas en train d'omettre un volet important de la sexualité? Qu'en est-il du rôle et de la place de la sensualité de nos jours?

À partir du moment où elles ont commencé à recevoir des soumissions de photographies pour leur blogue, Olivia et Linakim ont dû établir une ligne directrice. Ainsi, il était primordial que les photographies les interpellent, qu'elles soient à la fois sensuelles et érotiques, sans toutefois tomber dans la vulgarité. Un autre critère important résidait dans la volonté de dévoiler le visage du sujet photographié, afin de présenter une sensualité assumée. Les soumissions furent très nombreuses, signe de l'évidente popularité du projet des filles



de *TIBTP* auprès du public. Le fait qu'elles aient osé crier haut et fort ce que plusieurs personnes pensaient tout bas n'est sans doute pas étranger à cette réussite. Et que dire de leur poésie ? Celle-ci est simplement à couper le souffle. Elle se révèle en effet être imagée au point où sa lecture provoque des frissons. Chaque mot y possède sa raison d'être, donnant aux textes une authenticité et une profondeur qui touchent le lecteur. De surcroît, ces textes invitent à la réflexion, si bien que le lecteur finit par se les approprier à travers les souvenirs et les réflexions que ces écrits lui évoquent.

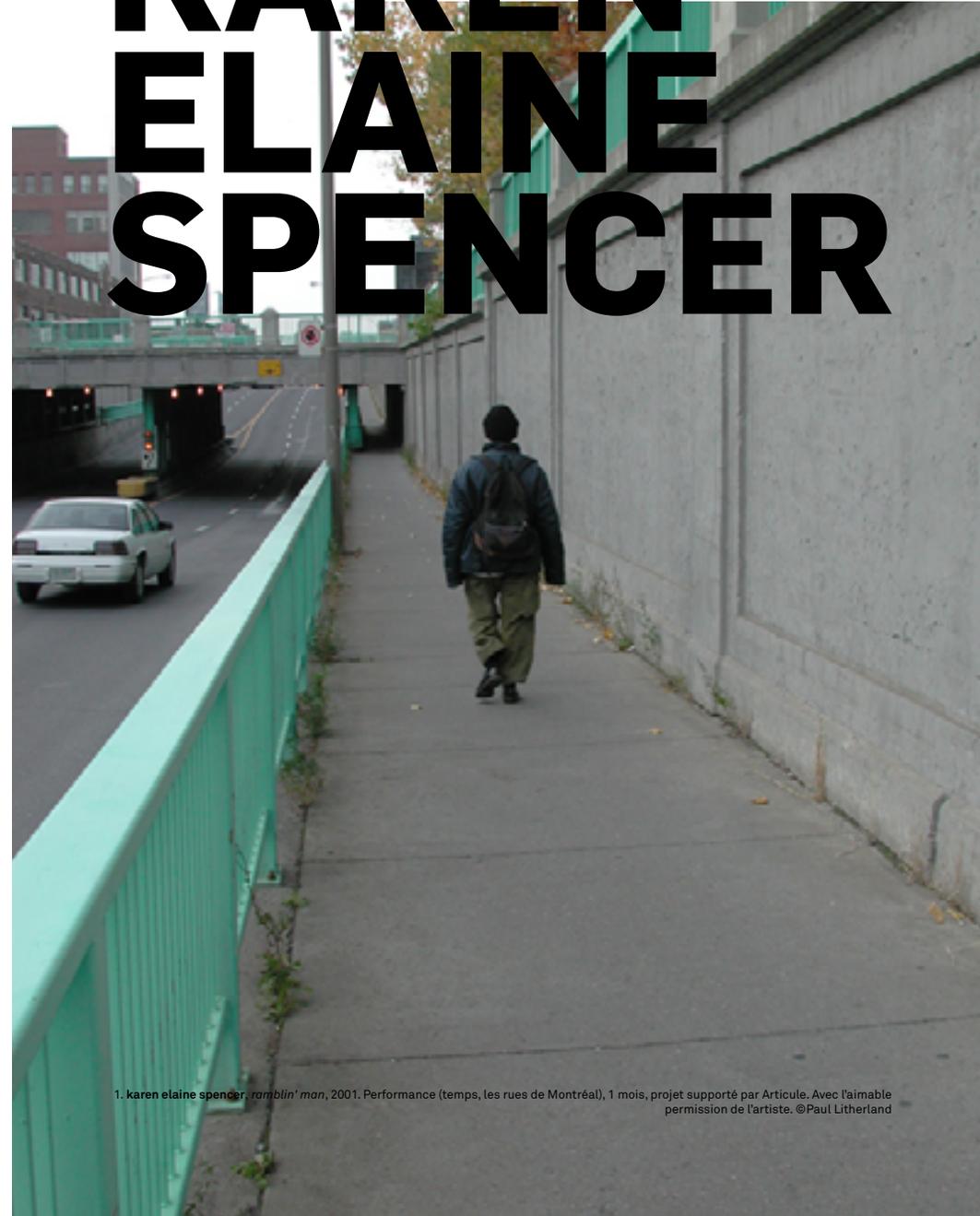
C'est avec cette poésie que *TIBTP* fait prendre conscience du fait que la sensualité va bien au-delà d'une question d'accoutrements ou d'attitudes. Élevée au rang d'état mental, cette sensualité parvient à transcender le lecteur lui-même. C'est cela leur plus grand succès.

LANCEMENT AU QUAI DES BRUMES

Le 10 février dernier, Olivia et Linakim ont lancé la troisième édition du magazine *This is better than porn*, et ce, dans une ambiance très festive et conviviale. C'est avec beaucoup d'émotion que, rejointes sur la scène par la comédienne Katia Lévesque ainsi que par le mannequin et metteur en scène Jérémie Francoeur, ont fait la lecture des textes se trouvant dans ce tout nouveau magazine. Pour l'occasion, une foule s'était massée à l'intérieur du Quai des Brumes afin d'écouter ces lectures d'une oreille attentive. Les sourires en coin et les regards emplis de sous-entendus étaient également au rendez-vous. Impossible, en effet, de faire fi de cette ambiance d'acceptation absolue et surtout de la grande complicité liant le public à Olivia et Linakim. Suite à ces lectures, c'est avec le cœur gros et les larmes aux yeux que les deux fondatrices et auteurs de *TIBTP* ont annoncé la fin du blogue. Ayant besoin de temps pour se concentrer sur leurs projets personnels respectifs, elles ont cependant promis le retour prochain de *Cet endroit entre tes cuisses*.

Ainsi, à l'instar de la « petite mort », expression érotique datant du XVI^e siècle et désignant l'orgasme, en raison des frissons et du court évanouissement qu'il provoque parfois, la fin du blogue *TIBTP* ne constitue pas une fin en soi, mais plutôt le début d'une aventure plus grande encore. La démarche artistique de ces deux jeunes femmes sera à suivre attentivement du coin de l'œil. J'attends déjà la suite avec impatience !

DOSSIER: KAREN ELAINE SPENCER



1. Couverture du magazine. ©Patricia Bérubé 2016

2. Olivia qui se prépare à lire sur la scène. ©Patricia Bérubé 2016

3. Intérieur du magazine. ©Patricia Bérubé 2016

1. karen elaine spencer, *ramblin' man*, 2001. Performance (temps, les rues de Montréal), 1 mois, projet supporté par Articule. Avec l'aimable permission de l'artiste. ©Paul Litherland

KAREN ELAINE SPENCER: OUVRIR DES ESPACES DANS LE SOCIAL PAR L'INSCRIPTION FURTIVE D'UN CORPS FEMININ¹

karen elaine spencer, artiste originaire de Colombie-Britannique installée à Montréal depuis 30 ans, pratique un art de la performance et de la poésie conceptuelle qui s'inscrit au point de croisement du subjectif et du social. Oscillant entre performances furtives dans les rues, expositions en galerie et dissémination via plusieurs blogs, elle explore, par la flânerie, la façon dont nous occupons le monde et, inversement, dont le monde nous occupe, sensible en cela à la vie des marginaux et des exclus pour qui l'espace public se superpose à l'espace privé.

De Montréal à Edmonton, en passant par Baie Saint-Paul et New York, karen elaine spencer, par les deux axes principaux de sa création que sont les mots et l'inscription du corps dans l'espace public, se met en position de rendre poreuses les frontières entre soi et l'autre. Ce geste, d'ores et déjà politique, est encore surdéterminé par le sexe de l'artiste. Il ne s'agit donc pas uniquement de réfléchir globalement à l'interaction entre corps singulier et environnement social, mais de pousser cette pensée du côté de l'inscription du corps féminin dans ce même espace public. Quelle place peut réellement y prendre la femme ? Pour l'artiste, il y a un sous-texte social informant ces possibilités, qui se confirme dans ses pratiques de flânerie. Elle remarque en effet que, si cet acte est condamné par les règlements municipaux, force est d'admettre que les autorités sont beaucoup moins dérangées par la présence prolongée d'une femme comme elle dans un lieu public que par celle d'itinérants ou de groupes de jeunes garçons. D'un autre côté, l'enjeu de la sécurité demeure constant et lié en grande partie au sexe du flâneur. Ce type d'expérience met aussi en lumière d'autres problématiques liées directement au corps de la femme, qui, si elles peuvent sembler plus triviales, éclairent sur une réalité féminine de la rue différente – pensons notamment à la difficulté d'accès aux salles de bain.

Il s'agit donc pour l'artiste de prendre conscience de ces frontières et de les repousser tout doucement, par le seul fait d'être présente et d'en témoigner. C'est, entre autres, ce qu'explore le projet *sittin' with*, s'étant déroulé en 2012 et 2013. À tous les jours, karen elaine spencer se rendait au Square Cabot – où se retrouvaient itinérants et marginaux avant la gentrification qui commence à y prendre place – et s'y assoyait pendant plusieurs heures, parfois accompagnée de son petit chien. Elle mangeait une orange, mettait la pelure dans un sac en papier brun, récupérait le journal quotidien pour ensuite, au retour, écrire sur le blog du projet² la date et la température et y joindre les coupures des grands titres du jour. Le temps passé à cet endroit et la fréquentation de sa population, avant les rénovations majeures y ayant été entreprises par la Ville de Montréal – création de sentiers pavés aux endroits où, précédemment, il n'y avait que des espaces verts où les



2. karen elaine spencer, *how many is too many*, 2013. Performance (carton, encre), 4 jours (10h30-14h30), présenté par Art in Odd Places (aiop), Ed Woodham (dir), organisé par Radhika Subramaniam, projet supporté par le Conseil des arts du Canada. Avec l'aimable permission de l'artiste, 14th Street, New York. ©Jack Locke



3. karen elaine spencer, *bread bed*, 2003. Performance (pain blanc tranché), 1 mois.
Avec l'aimable permission de l'artiste, galerie Verticale, Laval. ©Paul Litherland

gens pouvaient s'asseoir, ajout d'accoudoirs séparant les bancs de parc en trois petits sièges distincts, par exemple – qui l'ont transformé de parc en lieu de passage, permet à l'artiste de témoigner de l'impact de l'architecture sur la vie vécue. « Ce n'est pas nous qui performons l'espace, c'est l'espace qui nous performe », déclare-t-elle.

Ce questionnement sur l'expérience féminine du corps est au cœur de la démarche de karen elaine spencer depuis ses débuts artistiques. En 2001 déjà, elle détournait le mythe américain de la « mâlitude » nomade avec *ramblin' man* – traduit littéralement par « l'homme qui se promène au hasard » –, projet inspiré par la populaire chanson du même titre enregistrée en 1973 par Forrest Richard Betts, dont le refrain évoque l'appel de la route auquel l'homme ne peut résister :

*Lord, I was born a ramblin' man,
Tryin' to make a livin' and doin' the best I can.
And when it's time for leavin',
I hope you'll understand,
That I was born a ramblin' man.*

on the wrist of the elderly man sitting on the
bench who leaned forward to stroke swimmer (my
dog) – a plastic hospital bracelet.

jeudi 3 mai 2012

max : 18

min : 13

nuageux

journal metro montréal p.04 – une visite nocturne chez jean charest



Uncategorized

May 4, 2012

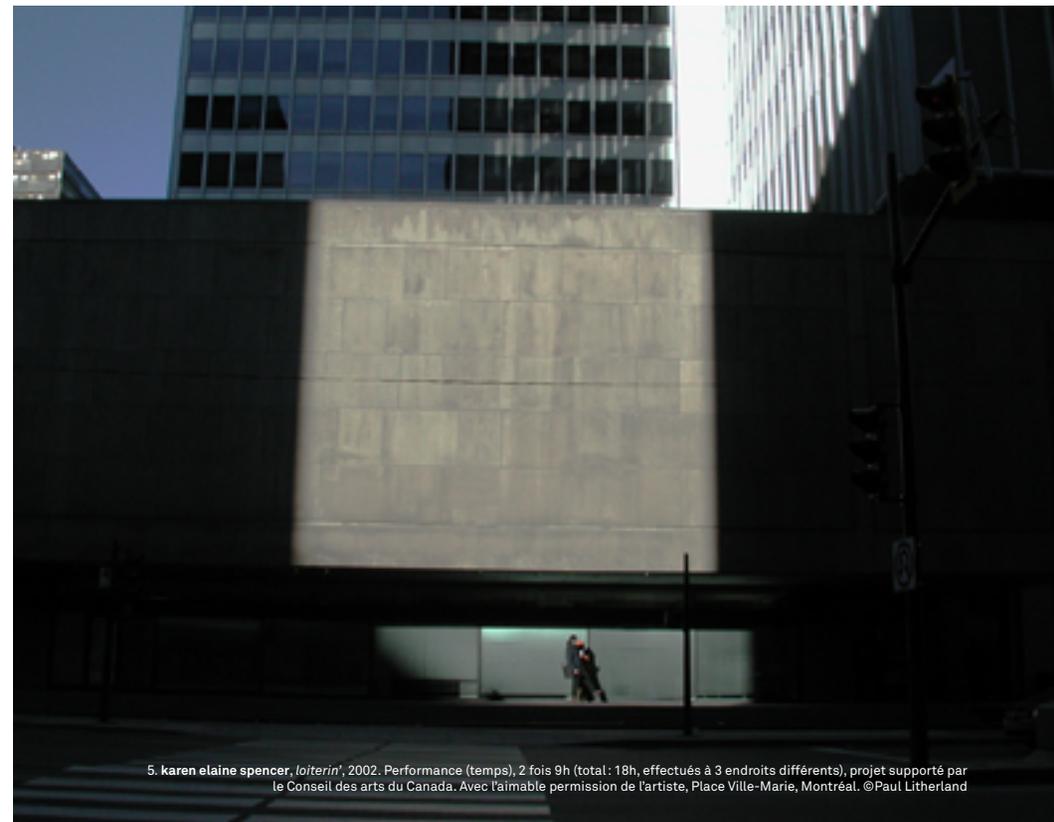
Leave a comment

4. karen elaine spencer, *sittin'*, capture d'écran à partir du blog du projet, entrée du jeudi 3 mai 2012.

Au fondement de ce projet: le constat selon lequel le rôle du flâneur est traditionnellement occupé par l'homme dans la culture populaire, alors que la femme se devait d'être plus encadrée. Or, si celle-ci se trouve davantage émancipée aujourd'hui, on ne la voit toutefois pas tellement davantage pénétrer l'imaginaire du déraciné convoqué par la chanson de Betts. C'est ainsi que, pendant un mois en 2011, spencer prenait le métro et choisissait un arrêt au hasard, point de départ d'une nouvelle déambulation de quelques heures. À certains moments, elle chantait ce refrain à voix haute. Comme l'indique l'artiste, ce chant, ce voyage du son, occupe l'espace. S'il est possible de se fermer les yeux sur ce que l'on voit, il est plus difficile d'éviter d'entendre. Ce chant, qui surgit pendant la déambulation, signale donc une existence clamant : « J'existe, et j'existe en tant que femme qui occupe l'espace du *ramblin' man*. »

Pour karen elaine spencer, la flânerie ouvre les portes d'un autre univers, où le sensible nous parvient plus directement, que ce soit sous la forme d'un nouvel optimisme ou d'une tristesse profonde. S'insérer dans les interstices de la cité pour voir le monde et y laisser des traces, il semble que ce soit là la pointe de l'iceberg de sa démarche. Sous celle-ci un rhizome de partage car il s'agit, par cette accumulation de gestes et de vestiges de présence, de déplacer subtilement les frontières sociales et d'ouvrir un espace que d'autres peuvent réinvestir.

¹ Cet article est, en partie, construit à partir d'un entretien que karen elaine spencer a généreusement accepté d'accorder à *Ex_situ*. ² Cf. *sittin' with*, en ligne. <<https://sittinwith.wordpress.com/2012/05/page/2/>>.



5. karen elaine spencer, *loiterin'*, 2002. Performance (temps), 2 fois 9h (total: 18h, effectués à 3 endroits différents), projet supporté par le Conseil des arts du Canada. Avec l'aimable permission de l'artiste, Place Ville-Marie, Montréal. ©Paul Litherland



FOCUS

MARIE-ANDRÉE
POULIN

MARIE-ANDRÉE POULIN: L'UTILISATION DU CORPS POUR PROVOQUER UNE ACTION

La pratique artistique de Marie-Andrée Poulin questionne notre identité en tant que peuple, mais aussi en tant qu'individu. Elle représente l'homme comme un « itinérant », c'est-à-dire comme un être en constant déplacement, en perpétuelle quête identitaire, puisque celle-ci est mouvante et se transforme à mesure que les expériences de vie s'acquièrent.

Dans ses œuvres, l'artiste cherche sans cesse à entrer en contact avec l'autre, cet étranger qui la fascine tant. Que ce soit par l'entremise d'un contact visuel, par une conversation orale ou encore par une accolade, tous les moyens sont bons pour créer des liens. Elle n'a donc pas peur de se heurter à la réticence de l'autre, elle est à l'aise avec le malaise car consciente que celui-ci fait partie des potentiels dénouements qui peuvent advenir lors de ces rencontres fortuites.

« Je frôle les limites de l'épuisement, de l'attente, de l'atteinte et de l'attention. Je questionne l'oubli des oubliés en m'exerçant, en révélant et parfois en gueulant¹. »

Le corps de l'artiste est mis à contribution en « devenant un provocateur essentiel et assurément politique », puisqu'elle tente, par le biais de ses œuvres, d'allier les différents statuts qui lui sont conférés par les activités qui occupent sa vie (par exemple, son travail : elle est journalière dans le milieu de la construction). Son corps dénonce, questionne et agit à titre de créateur de dialogue avec l'autre.

Son projet *Je ne suis pas féministe, je suis helper* (qui est présenté dans ce dossier) met en vedette à la fois le corps de la femme et celui de l'ouvrier. Par exemple sur la photo en page couverture, l'enveloppe charnelle évoque « la possibilité d'une liberté par l'action d'enlever son chandail pour travailler torse nu ». Malgré l'ambiguïté qu'on retrouve à cet effet dans le titre de ce projet, Marie-Andrée Poulin est féministe. En réalité, « je suis helper » réfère à la fois au monde de la construction mais aussi au fait qu'elle soit une aidante du mouvement féministe. Elle pense son art comme une rébellion, alors ce titre est pour elle très évocateur, car les révoltes sont toujours amorcées par des communautés opprimées, dont le féminisme fait partie.



¹ Tous les propos cités dans cet article sont tirés d'une entrevue réalisée avec l'artiste.

² Marie-Andrée Poulin, *Arrêter de peigner mes cheveux*, 2014. Action. Avec l'aimable permission de l'artiste.

PERSPECTIVES



3. Marie-Andrée Poulin, *Tirer une pisse*, 2015. Action espace public, Pologne. Avec l'aimable permission de l'artiste.

1. Vue de l'exposition. Avec l'aimable permission de la Galerie de l'UQAM. ©Maude Béland.

LE VISITEUR AU CŒUR DE DO IT MONTRÉAL

En début d'année, la Galerie de l'UQAM a accueilli l'exposition itinérante d'envergure *do it*¹, commissariée par Hans Ulrich Obrist. Le concept de l'exposition se veut participatif et demande au visiteur de concevoir les œuvres dans l'espace à l'aide des instructions dictées par les artistes et disposées dans les salles. Présentée pour la première fois à Paris en 1993, celle-ci a depuis circulé dans une trentaine de pays, présentant le travail de plus de 400 artistes. Pour la version montréalaise, c'est Florence-Agathe Dubé-Moreau qui était commissaire. Parmi les instructions écrites au cours des 23 années d'existence de l'exposition, elle en a puisé 60, tirées du livre *do it : the compendium*², auxquelles elle a ajouté 10 instructions inédites soumises par des artistes marquants de la scène artistique québécoise. En somme, l'exposition, de par son concept, se veut essentiellement ludique et interactive et repose sur l'implication active du visiteur.

Si les instructions puisées dans le livre proviennent d'artistes de renommée internationale, les œuvres créées à partir de ces instructions sont réalisées, en partie, par l'équipe de la galerie³. Il est intéressant de voir comment les concepts d'art éphémère et de reproductibilité des œuvres sont exploités ici. Qu'est-ce que l'œuvre dans cette situation ? Serait-ce l'instruction qui l'accompagne ou l'objet réalisé sans avoir touché les mains de l'artiste ? Les règles de base⁴ écrites par Obrist stipulent clairement que les œuvres réalisées dans le cadre de l'exposition doivent être détruites. C'est donc autour de l'action du visiteur que l'exposition prend forme et se déploie dans l'espace de la galerie. Elle ne peut ainsi exister que pendant la courte période où ces derniers ont accès à la pièce, puisqu'ils sont une partie importante du concept. L'exposition suscite nombre de questions, tant par son effet de nouveauté dans le milieu des arts montréalais que par les limites engendrées par son concept.

L'instruction laissée par Sol LeWitt représente bien cette idée d'interaction et de participation active qui constitue le fondement de *do it*. L'artiste a demandé au personnel de la galerie de tracer une ligne noire horizontale au centre du mur et a requis des visiteurs qu'ils réalisent en alternance des lignes rouges, jaunes et bleues de part et d'autre de celle-ci. Le visiteur devient donc à la fois l'engrenage activant l'œuvre, de par son implication dans le processus de fabrication et le spectateur de ses propres actes, dans un contexte de création artistique. En d'autres mots, le corps entre en performance alors qu'il réalise l'œuvre et, par le fait même, contemple cette dernière réalisée par ses actions.

Obrist a expliqué en entrevue⁵ que les questions de la réinterprétation et du déplacement des expositions étaient au cœur du projet depuis 1993. Puisqu'il devient ardu de déplacer sans cesse les œuvres d'une exposition à l'autre et, en l'occurrence, d'un pays à l'autre, on peut supposer que la contribution du visiteur a été mise au centre de l'idée pour faciliter le rayonnement international du concept. Sans instruction à réaliser, l'exposition deviendrait vite vide de sens et se prêterait moins bien à la réinterprétation d'une version à l'autre.

Cependant, la question d'expérimentation peut poser un dilemme dans un contexte d'exposition puisque généralement ce type d'institution ne laisse pas le visiteur envahir l'espace pour accomplir les œuvres, d'où l'unicité recelée par *do it*. Lors du vernissage, la galerie était bondée et tous semblaient participer activement. Lorsque j'ai visité à nouveau l'exposition, quelques jours plus tard, la pièce était presque vide et personne ne semblait résolu à passer à l'action, ce qui m'amène à penser que le visiteur n'est pas habitué à être sollicité de cette façon puisqu'il est de manière générale un spectateur passif.

Lors de ma seconde visite, j'ai aussi remarqué que plusieurs œuvres avaient été entamées et que certaines étaient même achevées. Ainsi, comme le visiteur doit s'investir dans la création des œuvres et que celles-ci disparaissent une fois l'exposition terminée, est-ce que les œuvres achevées sont considérées comme désuètes, puisque le visiteur ne peut plus adopter qu'un mode passif envers elles ? Existe-t-il une marche à suivre lorsque les œuvres sont vraisemblablement accomplies ? Serait-il pertinent de reprendre la réalisation de l'œuvre depuis le début jusqu'à la fin de l'exposition ?

En dernière instance, *do it* soulève plusieurs questionnements entourant la pérennité des œuvres et le niveau de participation du visiteur. Certes, ce concept innovateur est rafraichissant dans le domaine des arts visuels québécois et a attiré une foule considérable. Peut-être que le public québécois avait-il justement besoin de jouer ce rôle d'acteur et non plus simplement celui de spectateur comme il est habitué de le faire dans les grandes institutions canadiennes.



2. Instruction *do it* d'Amelia Pica. Avec l'aimable permission de la Galerie de l'UQAM. ©Maude Béland

3. Vue de l'exposition. Avec l'aimable permission de la Galerie de l'UQAM. ©Maude Béland

¹ *Do it* est basé sur la participation active du visiteur. Chaque artiste sélectionné doit énoncer une instruction que le visiteur devra suivre à la lettre pour activer l'œuvre lors de l'exposition. Toutes les instructions des éditions précédentes sont accumulées en un même endroit et à chaque nouvelle édition le commissaire doit en prendre parmi celles-ci tout en sollicitant des artistes locaux pour en créer de nouvelles. ² Livre publié en 2012 pour marquer les 20 ans du projet et rassemblant une sélection de 250 instructions écrites par les artistes au fil des années. ³ Les œuvres nécessitant des installations sont assemblées ou rassemblées par le personnel de la galerie. Par la suite, les œuvres interactives sont réalisées par les visiteurs. ⁴ Ces règles se trouvent dans le carnet rédigé dans le cadre de l'exposition ainsi que sur un des murs de la galerie. ⁵ Entrevue réalisée le 3 juillet 2013 par Marina Cashdan pour le *Artsy Editorial* et disponible en ligne. <<http://www.artsy.net/article/editorial-do-it-with-hans-ulrich-obrist-the>>.

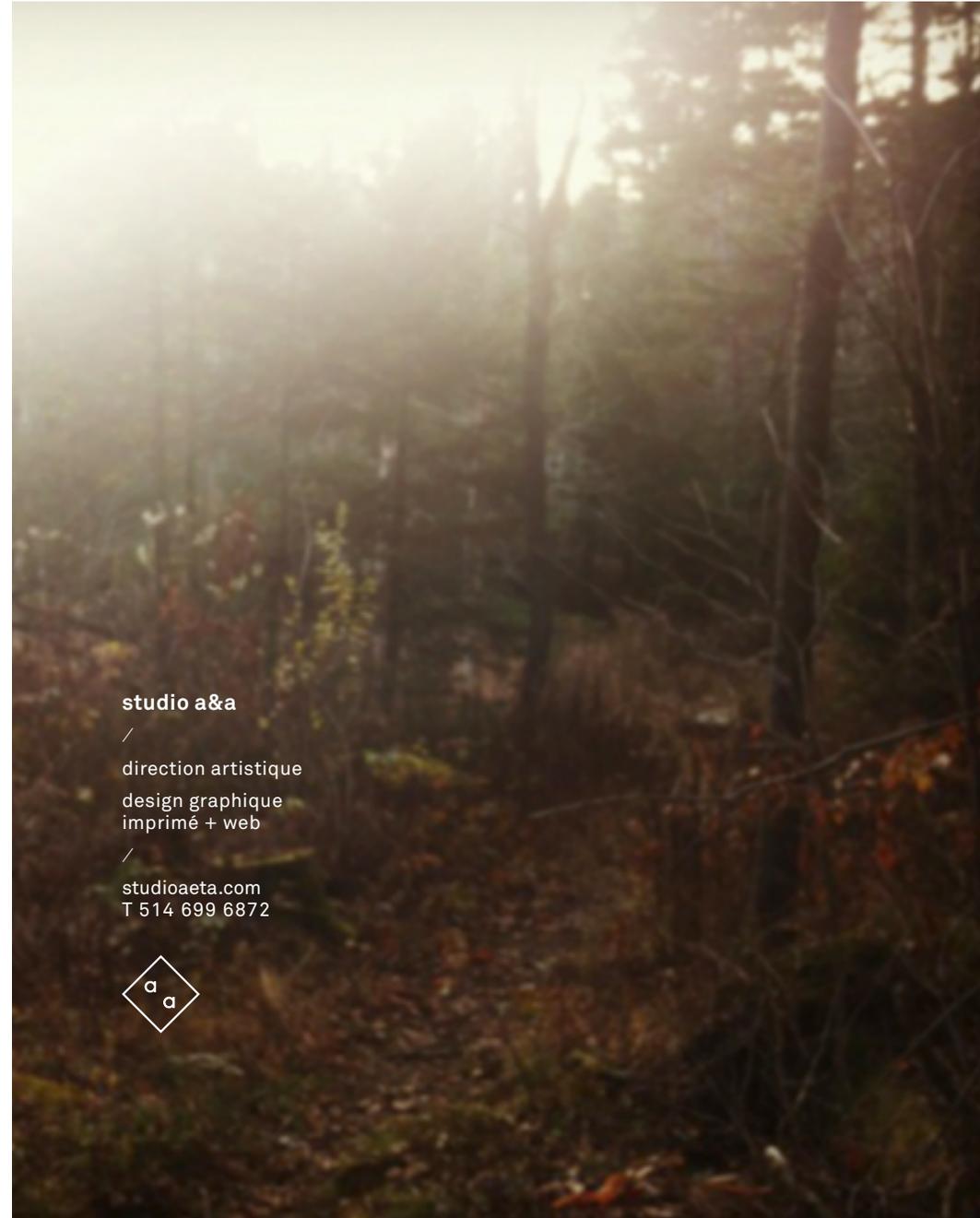
Ex_situ aimerait remercier
ses partenaires

UQÀM | Services à la vie étudiante



Desjardins

Caisse du Quartier-Latin
de Montréal



studio a&a

/

direction artistique

design graphique
imprimé + web

/

studioaeta.com
T 514 699 6872



FORMATS

2, rue Sainte-Catherine Est, 3^e étage
514 842.3984 — librairieformats.org



PCBAQ
PARADIGME DES DÉFINIES
UNION DES ARTS ET MÉTIERS DU QUÉBEC

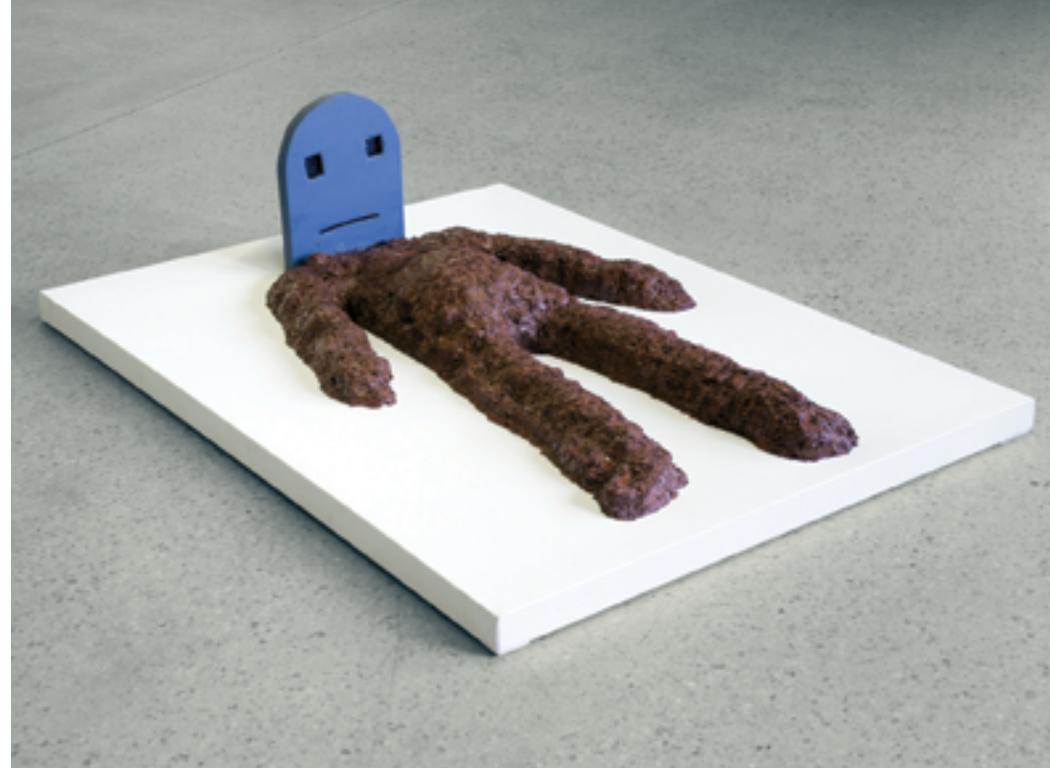
CONSEIL DES ARTS
DE MONTRÉAL

Conseil des arts
et des lettres
Québec



Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts



ART ACTUEL

PRATIQUES ET PERSPECTIVES

espace

En kiosques :

N° 113 (mai 2016)

Fétiches/Fetishes

Lancement :

Centre CLARK, 12 mai, 19 h
5455 avenue de Gaspé, local 114

Prochain numéro :

N° 114 (septembre 2016)

Visages/Faces

ABONNEMENTS (3 ou 6 numéros)

Étudiant 23 \$ / 40 \$

Individu 28 \$ / 50 \$

Institution 40 \$ / 60 \$

CONSULTEZ NOS SITES INTERNET

espaceartactuel.com

dictionnaire.espaceartactuel.com

FACEBOOK + TWITTER

[/espaceartactuel](https://www.facebook.com/espaceartactuel)

Mathieu Lefèvre, *The Grove*, 2011. Huile sur mousse de polyuréthane /
Oil on polyurethane foam, 75 X 53 X 20 pouces. Photo : Adam Sajkowski

SPIRALE

ARTS LETTRES SCIENCES HUMAINES

Rabais sur les abonnements
jusqu'au 15 juin 2016 !

Abonnez-vous à *Spirale* et obtenez **30% de rabais**
sur le prix régulier de l'abonnement et
jusqu'à **42% sur le prix en kiosque**.

Ou

Renouvelez votre abonnement au prix régulier
et abonnez **gratuitement** un ami.

Abonnez-vous directement en ligne
ou en **téléchargeant le formulaire d'abonnement**
que vous trouverez sur le site du magazine :
www.magazine-spirale.com

*

Fête printanière des collaborateurs
de *Spirale* le 2 juin 2016 dès 18h

Spirale vous invite à venir rencontrer l'équipe
et ses collaboratrices et collaborateurs
à l'occasion de la fête printanière à la librairie
Le Port de tête, 262 avenue du Mont-Royal Est, Montréal.

Un buffet et du vin seront servis.



300 \$ à 700 \$ / semaine

Remplissez le formulaire
de soumission au
galeriepopopgallery.com

ÉDIFICE BELGO

442 - 372, rue Ste-Catherine O.
Montréal, Québec H3B 1A2

514 393-8248

galeriepopopgallery.com

galeriepopopgallery@outlook.com

La Galerie POPOP est un espace locatif géré
par, pour et avec la communauté en art
actuel. Tous les profits sont réinvestis dans le
CIRCA art actuel.

Artistes émergents et professionnels, collectifs,
galeristes et commissaires en art actuel sont
invités à y tenir une exposition.

ATELIER CIRCULAIRE
MTL • 1992
CENTRE D'ARTS IMPRIMÉS

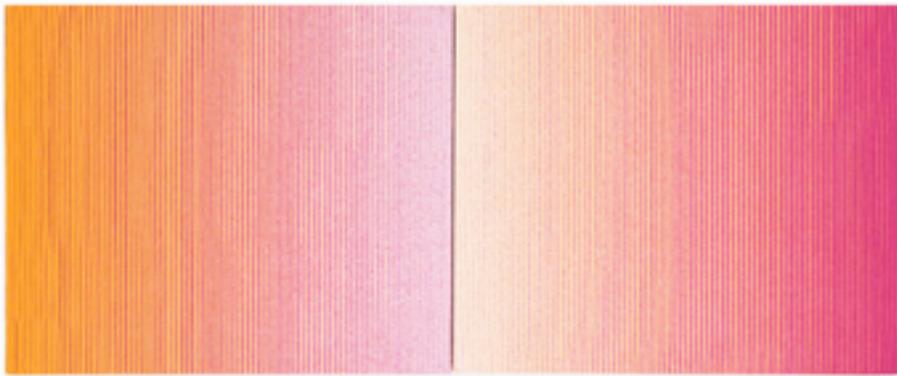
L'ATELIER CIRCULAIRE,
C'EST ...

- Atelier de production pluridisciplinaire
- Formations techniques & artistiques
- Magasin de matériel d'artistes
- Service d'impression numérique & traditionnelle
- Résidences d'artistes
- Une galerie d'art

UN ATELIER DE
PRODUCTION DE ...

- Lithographie
- Typographie
- Taille douce
- Sérigraphie
- Numérique
- Relief

ATELIERCIRCULAIRE.ORG
5445 av. de Gaspé, Espaces 105 & 517
Montréal, (QC), H2T 3B2 -514-272-8874



ADC/DAC
PHILLIP DAVID STEARNS
06.05 - 11.06.16

Commissaires: Nathalie Bachand et Chloé Grondeau

Diagonale
 5455 de gaspé #110 - Montréal



La Galerie Trois Points est
 très fière de s'associer au
 rayonnement des arts



galerie trois points
 MONTRÉAL



www.galerietroispoints.com

371 Ste Catherine O | Suite 520 | Montréal (QC) | H3B 1A2 | Canada



3e Biennale internationale
 d'art numérique
 — **BIAN**

— 03 JUIN
 — 03 JUIL
 — 2016

Préouvertures à partir du 16 avril



17e Festival international
 d'art numérique
 — **ELEKTRA**

— 01 JUIN
 — 05 JUIN
 — 2016



Exposition
 — **AUTOMATA**

MTL (QC) CANADA



INTERNO - LOUIS PHILIPPE DUPRES & BILLY VONN - PHOTO © ANGELO TRANI/STUDIOST

AUTOMATA

L'art fait par les machines
 pour les machines

elektramountreal.ca
bianmontreal.ca

STUDIO



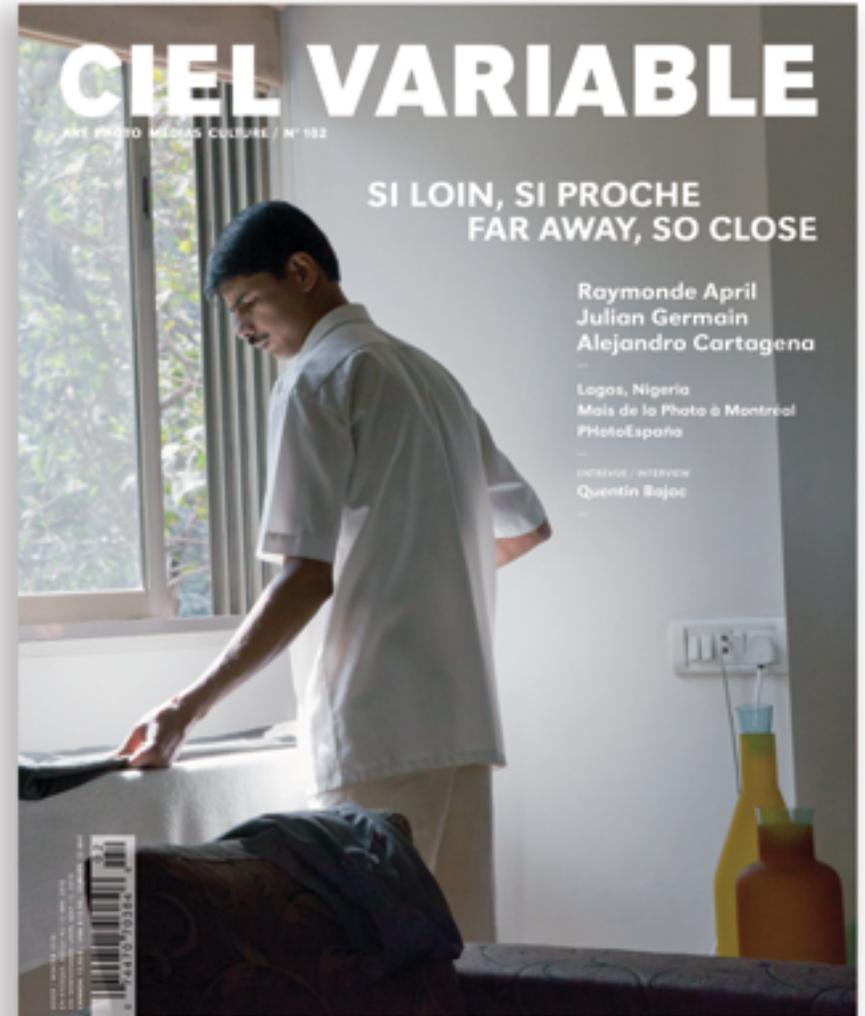
FÉMINISMES • ART • TECHNOLOGIE • SOCIÉTÉ

LE STUDIO XX FÊTE SON
20ÈME ANNIVERSAIRE !

DISCUSSIONS
EXPOSITIONS
PRÉSENTATIONS
PERFORMANCES
ATELIERS
ACTIVITÉS ÉDUCATIVES
RÉSIDENCES
FESTIVAL LES HTMLLES

4001 Berri # 201 Montréal QC H2L 4H2 | 514 845-7934 | studioxx.org | htmlles.net

Le magazine **Ciel variable** se consacre à la présentation et à l'analyse des pratiques de la photographie en lien à l'art contemporain, aux nouvelles technologies de l'image et aux enjeux actuels de la culture.



PEINTURE FRAÎCHE ET NOUVELLE CONSTRUCTION

12^E ÉDITION

DU 16 JUILLET AU
27 AOÛT 2016

Avec plus de 40 artistes
et une quinzaine d'universités

Art
Mur

5826, rue St-Hubert, Montréal (QC), www.artmur.com

Erika Dueck, Ephemera / Mind (détail), 2015

ABONNEZ-VOUS !

boutique.cielvariable.ca

Cinéma du Parc

Ciné carte : 6 films pour 60\$
Disponible en ligne ou au cinéma



Revue d'art actuel / Contemporary Art Magazine

esse.ca

Abonnez-vous maintenant
Subscribe Now

cinemaduparc.com | 514 281-1900 Stationnement 2\$ pour 3 heures
3575, ave. du Parc, Montréal Place des Arts Suivez-nous

