

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC EN OUTAOUAIS

DE L'ÉCRITURE ET DE LA VOIX : LE GLISSEMENT D'UNE EXPOSITION

MÉMOIRE CRÉATION
PRÉSENTÉ COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAITRISE EN MUSÉOLOGIE ET PRATIQUES DES ARTS
CONCENTRATION PRATIQUES DES ARTS

PAR
KARINA PAWLIKOWSKI

AVRIL 2020

Résumé

Cette recherche-création prend assise dans les disciplines des arts visuels, de la littérature et de la création audio. Par un travail d'écriture, j'explore la possibilité de faire advenir l'exposition par le biais de la voix et de l'audio¹. Un récit raconté qui informe d'une exposition *  faire* et à construire par l'auditeur-ric.e. L'écoute se situe au coeur du processus de matérialisation de l'exposition, tandis que la voix agit comme moteur de production d'images. Ce travail d'écriture emprunte aux codes propres à l'exposition (espace dédié, mise en scène, montage précipité, durée brève, caractère public et  v nementiel), tout en inscrivant la réception de l'exposition hors des murs physiques de l'institution artistique². « En dehors »³ existe d'une part comme un événement ponctuel et localisé, d'autre part par l'entremise d'un fichier audio disponible sur un fil RSS du même nom.

¹ Le terme « audio » inclut la fonction de la voix et réfère à l'enregistrement qui suit l'écriture du texte. L'audio se distingue de la performance d'un texte lu devant public. La création audio trouve des similarités avec la création radiophonique et emprunte aux codes propres au média de la baladodiffusion (narration, habillage sonore, récit). L'audio s'inscrit dans un mode de diffusion multiple et aléatoire à la fois. En ce sens, l'espace temporel et physique de la réception de l'œuvre n'est pas nécessairement tenu en compte lors de la création. Contrairement à la performance, l'enregistrement permet que la pièce soit  coutee sur plusieurs plateformes numériques à la fois et ce, à la guise de l'auditeur-ric.e. L'enregistrement audio implique également une période de production qui inclut la captation de la voix. La répétition et la reprise sont au coeur de ce processus.

² à cet égard, il est pertinent de mentionner que l'exposition « En dehors » trouve l'appui de la Galerie UQO qui héberge le projet sur son site internet, en plus d'avoir fait la promotion de l'événement de diffusion dans sa programmation régulière. Il ne s'agit pas ici de refuser l'institution, mais de créer des modes de diffusion favorables au projet. « En dehors » a été diffusé publiquement dans le cadre de la troisième édition du Festival Transistor du 18 au 20 avril 2019.

³ Exposition audio présentée comme exigence partielle à l'obtention de la maitrise en Muséologie et pratiques des arts, concentration Pratiques des arts.

Ce mode de diffusion offre la possibilité à l'auditeur·rice d'écouter la pièce dans des contextes multiples; domestique, intime, virtuel, public, nocturne, événementiel, etc. Ce projet d'exposition souligne le rapport au faire, à l'achèvement et à la matérialisation. Jusqu'où doit-on faire pour que l'exposition advienne? Un récit porté à l'audio est-il suffisant pour constituer l'exposition? En deuxième temps, ces questionnements m'amènent à considérer le rapport à la performativité de l'exposition. Le glissement de l'exposition vers un nouveau média de réception rend-il nécessairement l'exposition performative? Enfin, cette recherche-crédation met en avant-plan une pratique pluridisciplinaire qui tente de faire le récit d'une exposition par l'entrelacement de l'écriture et de la voix.

Mots clés : écriture; voix; exposition; performativité; audio.

Remerciements

Merci Sophie pour les lectures, relectures, révisions, remises en question, commentaires, ta confiance, ton soutien et les *lifts* à la garderie.

Merci,

Blanche, d'avoir habité mon corps dès le début;

Léon, d'avoir forgé le meilleur en moi;

Julien, de réchauffer le creux de mon dos;

Maman, de m'avoir appris à prendre soin pour vrai;

Papa, de m'avoir transmis la résilience;

Jérémie, d'être revenu entier de loin;

Mélanie, d'exister à proximité;

Marc-Olivier, pour les expériences vécues en commun;

Et aussi à toi qui m'a croisé dans un café du Vieux-Hull et qui m'a donné le meilleur conseil pour venir à bout de tout ça.

Mélanie Boucher, Pierre-Luc Landry, Marie-Hélène Leblanc, Éric Le Coguiéc, Pavel Pavlov, Jérôme Vogel, Nada Guzin Lukic, Valérie Yobé, Tina Tardif, Ginette Charbonneau, Jacinthe Houle, Jean-Michel Quirion, Jessica Gauthier, Marjolaine Beauchamp, Fanny Britt, Judith Butler, Sophie Létourneau, Mani Soleymanlou, merci.

Je remercie également le Fonds de recherche du Québec – Société et culture (FRQSC) et le Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) pour leur soutien.

Table des matières

| | |
|---|----|
| Résumé..... | ii |
| Remerciements..... | iv |
| Table des matières | v |
| Liste des figures | vi |
| 4 juillet 2019..... | 2 |
| Préface..... | 3 |
| La gageure | 5 |
| Quelque chose de la performativité | 9 |
| Répétition d'une même chose | 15 |
| Trimestre premier : « Suite de paysages étiolés, la reprise » | 18 |
| Trimestre deuxième : « Chantal » | 21 |
| Trimestre troisième : « Sans objet : l'audioguide » | 26 |
| Sur ce que nous pouvons ne pas faire (partie I) | 30 |
| Intermède | 33 |
| Sur ce que nous pouvons ne pas faire (partie II) | 36 |
| Postface..... | 40 |
| Bibliographie | 45 |
| Annexe I - Version textuelle : « Suite de paysages étiolés, la reprise » (2015) | 48 |
| Annexe II - Version textuelle : « Chantal » (2016) | 54 |
| Annexe III - Version textuelle : « Sans objet : l'audioguide » (2017) | 59 |
| Annexe IV - Version textuelle : « En dehors » (2019) | 64 |

Liste des figures

| | |
|---|----|
| Figure 1 : Dessin vectoriel réalisé pour illustrer la méthode..... | 15 |
| Figure 2 : Photo prise de l'œuvre « Suite de paysages étiolés, la reprise » (2015). Crédit photo : Pavel Pavlov..... | 18 |
| Figure 3 : Vue de l'atelier avant la présentation devant jury de l'œuvre « Chantal » (2016) à l'Université du Québec en Outaouais. Crédit photo : Karina Pawlikowski..... | 21 |
| Figure 4 : Photo prise lors de la réexposition de « Chantal » (2019) au MA : Musée d'art de Rouyn-Noranda. Crédit photo : Christian Leduc..... | 24 |
| Figure 5 : Photo prise de Pier-Antoine expérimentant l'œuvre « Sans objet : l'audioguide » (2017) à la Galerie UQO. Crédit photo : Marc-Olivier Hamelin..... | 26 |

« L'autofiction s'écrit au présent, parce que l'écriture se poursuit dans la réalité un fois le livre publié. »

(Létourneau, 2020, p. 34)

4 JUILLET 2019

J'écris à partir de Madeleine-Centre, un village de la Haute-Gaspésie frôlant le fleuve, presque l'océan. En avant de moi : mon *laptop*. Juste derrière l'écran : le St-Laurent. Je suis posée sur la pointe d'une pente abrupte où l'amorce d'un champ de fleurs sauvages déboule jusqu'à la grève. Ma vision s'étire sur des kilomètres. Mes enfants n'ont jamais été aussi loin sans que cela ne m'effraie. Quand je regarde l'horizon, je discerne une colonie de sternes caspiennes plongeant tête première dans l'eau. C'est fou à regarder, on dirait un geste démesuré que de se lancer sans en connaître l'issue. Tout semble calculé, elles ont la puissance et la justesse pour se mouiller, faillir et remonter, contrairement au reste du monde.

PRÉFACE

« Suite de paysages étiolés » prend place dans un centre d'exposition reconnu par les pairs. L'exposition comprend une trentaine de dessins exécutés avec précision par une même personne. Sauf deux. Deux dessins de plantes domestiques sont faits par une amie⁴ de l'artiste qui a le temps, l'énergie, la compréhension et la posture nécessaire pour réaliser cette commande. L'artiste ne mentionne pas la présence de cette sous-contractante dans l'exposition par peur de représailles de la part du milieu artistique. Les œuvres occupent une place suffisante dans l'espace et sont rassemblées autour d'un thème commun : la domestication du vivant. L'exposition est bien reçue par les visiteur·euse·s. Ils.elles ont en leur possession les outils de médiation nécessaires à la compréhension du sujet : un pamphlet d'exposition, imprimé avec une imprimante de bureau, sur une feuille 8,5 po x 11 po, pliée en deux. L'effet *low-fi* du dépliant n'est pas volontaire, mais résulte des restrictions budgétaires de l'institution d'accueil. À l'inverse, les dessins sont faits sur du papier de grande qualité qui refuse de jaunir avec le temps. Les œuvres sont immuables : la durée de l'exposition ne modifie pas leur apparence. Le tout forme un ensemble cohérent aux niveaux conceptuel et plastique : noir et blanc, de graphite, de carbone, de crayon à l'encre, de bois sans teinture. Tout est figé par un éclairage dirigé, presque théâtral, jaunâtre, parfois bleuté, qui manque cruellement de

⁴ Mélanie Myers, artiste professionnelle, amie et marraine du premier enfant de l'artiste.

cohésion. La mise en exposition est réussie, ou du moins achevée. Quarante-trois jours avant le vernissage, j'apprends que je suis enceinte. La nouvelle est reçue avec surprise et quelques sacres empreints d'un sentiment que l'on nommera plus tard *affection*. Cet heureux événement arrive en synchronicité avec le début de ma maîtrise. L'exposition « Suite de paysages étiolés » s'étale sur deux mois; d'octobre à décembre. Pendant ce temps, rien ne s'altère, tout reste en place. C'est l'automne deux-mille-quinze et je viens de produire une exposition qui ne m'intéresse pas.

LA GAGEURE

Ça faisait déjà des mois que je prolongeais mon rôle de mère à temps plein. Pendant les siestes quotidiennes du rejeton, j'amorçais des lectures lourdes et ennuyantes que j'abandonnais volontairement dans plusieurs racoins de la maison. Un ramassi d'ouvrages sur la table du salon, entremêlé de vêtements sales ou pas encore sales selon le jour de la semaine. Une autre pile trônait à côté de mon lit, à partir du sol et s'alignait parfaitement à la hauteur de mon crâne échappé sur l'oreiller. La nuit, je fantasmais à l'idée d'accomplir des étapes de la maîtrise pendant mon congé de maternité, mais j'ai rapidement réalisé que le terme *congé* devait être révisé.

23 août 2017

Ce matin-là, je dépose dans la boîte courriel de Sophie⁵ un résumé de quelques pages sur la performativité du langage. Un ouvrage suggéré par Jérôme⁶, lu en diagonale, que je trouve loin de ma pratique. Je termine l'écriture dudit résumé par la transcription d'un

⁵ Sophie Bélair Clément, artiste, auteure, chercheuse et professeure à l'École multidisciplinaire de l'image de l'Université du Québec en Outaouais. Mère de Léopold, grande amie de Philippe Hamelin, aussi directrice de ce présent mémoire création.

⁶ Jérôme Vogel, chercheur et professeur à l'École multidisciplinaire de l'image de l'Université du Québec en Outaouais, dont la recherche porte sur le concept d'interface. Fait à noter : on trouve l'œuvre quasi complète de Jacques Derrida dans sa bibliothèque personnelle.

document écrit à la main par mon grand-père maternel sur lequel on peut y lire *Yvon Fournier aura jamais un Ford de l'année, je gage dix piasses* et c'est signé *Benoit Allaire*. Je m'étais dit, à ce moment, qu'il s'agissait sans doute de l'énoncé performatif le plus empreint de sensibilité qu'il puisse exister. Ce contrat datait d'une cinquantaine d'années. Le document avait la taille d'un *post-it*, avant même que cela n'existe. Il ne s'agissait pas de quelque chose d'officiel, mais d'une reprise écrite à la va-vite sur le coin d'une table et qui reprenait les paramètres d'un contrat. Une gageure prise entre deux amis dans une soirée qui s'étire jusqu'à l'aube. Une idée pour rire encore plus, pour témoigner d'une anecdote dont je ne peux saisir la source, mais qui me fait sourire, un peu tout de même. Quand je repense à ce papier, je pense à ma grand-mère, je l'imagine amusée par ce jeu à la fois candide et juridique.

La dernière fois que j'ai visité ma grand-mère, chez elle, je me souviens qu'elle n'avait que quelques jours à épuiser. En franchissant le pas de la porte, je l'ai vu allongée sur le *lazyboy* aux motifs démodés. Ses cheveux étaient peignés vers l'arrière, sa bouche entrouverte, sa respiration asynchrone me laissait présager l'infini. On s'était parlé un peu, mais très peu, juste assez pour que l'on comprenne, toutes les deux, qu'elle partirait et que je ne serais pas là pour en témoigner. Mon grand-père, en arrière-plan, épluchait des pommes de terre assis sur un petit tabouret au centre de la cuisine, le dos arqué, faisant face à la porte arrière vitrée. Ses mains, un couteau de chasse, deux chaudières blanches; l'une recevant les pelures, l'autre les patates. C'était le vingt-neuf septembre deux-mille-onze, je n'ai jamais vu une scène aussi

désarmante que celle de mon grand-père, silencieux, à ce moment précis. Je n'ai rien écrit de tout ça dans mon résumé sur Austin.⁷

⁷ John Langshaw Austin. *Quand dire, c'est faire*. (traduit par G. Lane, postface par F. Récanati). Paris : Éditions du Seuil, 1991, pp. 55-129. Philosophe anglais et professeur de philosophie morale à l'Université d'Oxford, les travaux de recherche de John Langshaw Austin ont porté entre autres sur les actes du langage. Dans le champ de la linguistique, Austin fut le premier à nommer certains actes du discours comme étant performatifs. Les énoncés performatifs sont des actes du discours qui accomplissent quelque chose, qui agissent dans le présent. Ces énoncés produisent une action dans la mesure où les procédures (normes, conventions) sont respectées. C'est-à-dire que certains mots (ou structures syntaxiques) ont la capacité de produire ce qu'ils énoncent au moment où ils sont prononcés. Comme dans l'exemple : « Je vous déclare mari et femme », les mots ne font plus que décrire des choses, mais ils produisent un impact sur le réel. Austin considérait les énoncés performatifs prononcés dans le domaine artistique comme des usages parasites du langage puisqu'ils découlaient de la fiction (ex: théâtre, littérature, poésie). Selon Austin, ces énoncés ne produisaient pas d'effets sur le réel; leurs finalités étaient considérées comme *malheureuses*. Au cours de ses recherches, Austin a constaté qu'il était impossible de produire une catégorie distincte d'énoncé performatif puisque tout énoncé a un effet sur le réel. Il est donc plus juste de parler de degré de performativité d'un énoncé que de tenter de produire un ensemble de catégories. En réponse aux travaux sur les performatifs de John Langshaw Austin, Jacques Derrida, philosophe du courant poststructuralisme, démontre qu'il est primordial de tenir en compte les contextes parasites du langage pour que la performativité du langage ordinaire existe et soit reconnue comme telle (Derrida, 1972, pp. 365-390). L'usage parasite du langage n'est donc pas accidentel, mais essentiel à l'existence du langage ordinaire. En ce sens, la reconnaissance d'un acte performatif est visible à partir des paramètres existants : des conventions qui définissent l'état actuel du réel. Enfin, les actes performatifs peuvent être reconnus en se distinguant de la norme instituée ou en embrassant le réel tel qu'il est convenu. Les conventions sont les paramètres qui définissent ce qu'est le réel au moment où l'acte performatif est produit.

« At the same time that I was ensconced in the academy, I was also living a life outside those walls, and though *Gender Trouble* is an academic book, it began, for me, with a crossing-over, sitting on Rehoboth Beach, wondering whether I could link the different sides of my life. That I can write in an autobiographical mode does not, I think, relocate this subject that I am, but perhaps it gives the reader a sense of solace that there is someone here [...] »

(Butler, 1999, xvi-xvii)

QUELQUE CHOSE DE LA PERFORMATIVITÉ

Il y a deux choses : un après-midi de décembre à visionner des vieux VHS dans le sous-sol de ma tante à St-André-Avellin et une action posée huit ans plus tôt dans une institution artistique reconnue.

3 octobre 2012

J'ai vingt-trois ans et suis agenouillée au sol d'un centre d'artiste, mon ventre est immense, les parois de ma peau s'étirent à l'infini. Je ne savais pas que mon corps avait ces possibilités de transformation. Mes seins sont engorgés de lait, prêts à nourrir le nouveau-né qui surgira deux jours plus tard. Autour de moi : un saut métallique rempli d'eau savonneuse, une guenille mouillée, un plancher de bois qui prend des allures lustrées chaque fois que ma main le balaie. Cinquante-six minutes s'écoulent, l'eau de la chaudière se vide tranquillement. Le plancher brille. Mes jambes se fatiguent et enflent, mes genoux sont rougis par le frottement du sol sur mes os, mon ventre se contracte à intervalle régulier. La pression est haute. Dispersés dans la pièce, des gens debout que je n'observe pas, mais qui me regardent assurément, suivent mes mouvements avec attention en déplaçant leurs corps avec précision. Une personne avec un appareil photo est en charge de figer mes gestes, comme une archive

que je pourrai ajouter à mon cv d'artiste professionnelle sous l'onglet « Performances et interventions » associé au titre « Crever ses eaux ».

Ces gestes que l'on nommera *performance* sont beaucoup plus que des actions liées à un présent situé qui prend forme uniquement dans un contexte artistique singulier. De la performance à la performativité, une distinction notable se trace et importe d'être formulée. D'une part, il y a l'art performance⁸ (et il serait vain de décrire ici en quoi cela consiste), cependant, ce que je conserve de cette pratique, c'est l'inscription dans le présent et le rapport au contexte donné. L'art performance est aussi une pratique artistique qui se construit en rapport avec l'imprévisible. En ce sens, les actions posées se distinguent de la chorégraphie en répondant parfois aux éléments contingents, voire hasardeux qui se produisent dans le contexte de représentation. Dans « Crever ses eaux », mon corps performe dans un contexte artistique, qui inscrit les gestes que je pose sous la gouverne de l'art performance. Le glissement vers la notion de performativité se produit quand ces actions réitèrent ou produisent un effet sur le réel. Elles ne font plus que montrer ou démontrer quelque chose d'une valeur symbolique ou artistique, mais agissent sur le réel en faisant advenir une nouvelle réalité à l'extérieur du cadre artistique. Et c'est ce frottement précis entre les divers sphères de ma vie que je recherche dans ma pratique. Un plancher maintenant propre, un ventre se contractant, la

⁸ La performance est une pratique artistique qui implique un rapport à l'ici et maintenant, au corps et à un événement situé. Elle comporte une part d'improvisation et de contingence associées à la prestation en temps réel. « La performance est un "se produire" plus qu'une production. [...] C'est au nom d'une certaine esthétique de la présence que la performance a pu se penser dans une conjonction du faire et de l'événement. Celle-ci permettait en effet de fermer le rapport de l'art à la représentation, afin d'ouvrir un autre lien à la réalité et la vie. » (Zerbib, D. 2008, pp. 11-14)

naissance d'un enfant dans un lieu aseptisé quelques heures plus tard. Ces actions adviennent autrement, déjouent l'intérieur du cadre en modulant, brouillant et élargissant ce qui s'inscrit ou non dans les paramètres de l'art, du réel et de la vie⁹.

⁹ Au début de l'automne deux-mille-dix-sept, j'ai reçu de Sophie la traduction en français de « Gender Trouble », traduit par Cynthia Kraus et publié seize ans après l'œuvre originale. Sophie avait cette heureuse habitude de déposer des bouquins au pas de ma porte. Je les recevais comme un cadeau, une surprise coordonnée avec l'arrivée en autobus de l'aîné. Quand j'ouvrais la porte, j'accueillais à la fois l'enfant et Judith Butler, Maggie Nelson, Nathanaël et Moyra Davey. Encore aujourd'hui, « Trouble dans le genre » (2006) se répercute dans les différentes postures que j'occupe quotidiennement : étudiante, amie, femme, mère, amoureuse. Philosophe américaine et féministe, Judith Butler est professeure au département de rhétorique et de littérature comparée de l'Université de Californie à Berkeley. Dans ses recherches portant sur la performativité du genre, Butler soutient que l'association entre le sexe biologique et l'assignation d'un genre à la naissance est culturel. Dans son ouvrage, elle renverse l'idée que le genre est biologique en affirmant qu'il s'agit d'une construction sociale, un *savoir naturalisé* qui perpétue les inégalités (2006, pp. 46-47). Ses travaux mettent en lumière la façon dont une personne, construite et façonnée par ceux et celles qui la précèdent, reproduit des actions qui semblent innées, mais qui sont au contraire acquises par la répétition. Butler recompose avec la performativité en associant la façon dont le genre s'inscrit dans une pratique socioculturelle appuyée par la répétition des conventions. Elle démontre que la performativité du genre produit un effet sur le réel puisque chaque itération inscrit le genre à l'intérieur ou en marge du cadre souhaité par la norme. Il est également possible de concevoir que le genre puisse être modifié par des gestes performatifs qui viendraient dès lors déplacer les conventions et élargir les possibilités liées à la conception de ce qu'est le genre. Cet élargissement des possibilités démontre que le genre est une construction malléable et contingente liée aux conventions sociales. À l'inverse de la pensée d'Austin, Butler insiste sur le fait que les actes performatifs produits et répétés par une personne ne sont pas nécessairement souhaités en tant que tel par cette dernière, mais plutôt reproduits pour répondre ou aller à l'encontre d'une norme instituée par les conventions (2006, pp. 258-266). C'est-à-dire que les conventions dirigent les actions des individus, l'acte performatif n'est donc pas issu d'une volonté singulière, mais appuyé par un contexte normatif.

J'ai souligné plus tôt qu'il y avait deux choses.

8 décembre 2019

La famille s'est réunie dans le sous-sol de la maison de ma tante, entre deux *batches* de beignes à l'ancienne, nous regardons des vieux VHS nous mettant en scène des décennies plus tôt. Des vidéos des années quatre-vingt-dix, quand nous étions enfants, mes cousin.e.s, mon frère et moi. Du temps où nous vivions au lac David à Chibougamau, chez mes grands-parents maternels. Les images défilent à l'écran. On y voit un pédalo rose et Princesse, le caniche de ma grand-mère, avec en arrière-plan, une serre immense et mon grand-père sortant des outils de la *shed*. Ça fait longtemps que je l'ai vu se mouvoir de la sorte, avec vigueur et force, animé sur un écran cathodique. Les muscles de ses bras et de son ventre se contractent pour hisser le bateau jusqu'au lac. J'entends sa voix, tout ça m'émeut et me surprend à la fois. C'est la première fois que nous visionnons des vidéos de mes grands-parents depuis leurs décès. Et le vide est grand, même cinq ans plus tard.

L'après-midi de cette même journée, j'impose à ma famille élargie la cassette intitulée *Rang Ste-Madeleine, 1992*. Et là, quelque chose d'inespéré se produit. La maison dans laquelle nous sommes rassemblé-e-s pour visionner les films se trouve aussi à l'écran. Ma tante, trente ans plus tôt, improvise une visite guidée de sa nouvelle maison en se déplaçant d'une pièce à l'autre. La vidéo amateur prend de plus en plus des allures de documentaire. Des plans rapprochés sur certains détails, une narration à l'indicatif présent qui relate d'un quotidien d'une jeune famille de la classe moyenne, des moments précieux comme les premiers pas de son fils et un plan fixe de ma grand-mère assise face à la machine à coudre,

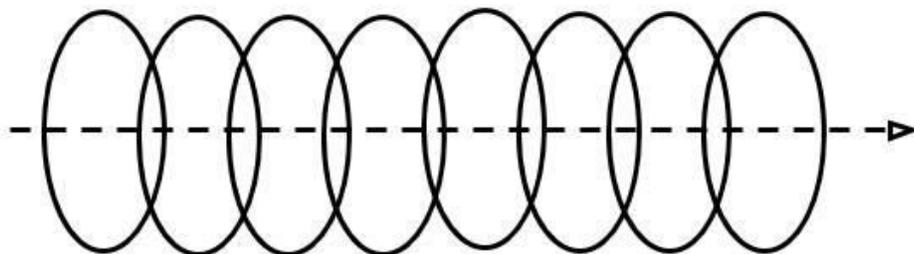
pantalon à la main, âgée de cinquante-six ans. Tout déboule au moment où ma tante circulant de la salle de bain, à la chambre des maîtres, passant du salon, à la cuisine, s'approche de l'escalier qui mène au sous-sol. Toujours à l'écran, ma tante descend chacune des marches et se retrouve dans la même pièce où je me trouve présentement. Je regarde à nouveau l'écran, je vois ma tante, vingt-sept ans plus tôt capter des images mouvantes de la pièce dans laquelle je me situe actuellement. Puis je regarde l'espace dans lequel je suis, et le décalage me happe. Je vois la fenêtre du sous-sol, le mur, le plancher, la machine à coudre et je ne suis pas à l'écran et tout ça m'étonne et me donne le vertige et je ne comprends pas pourquoi, mais je suis la seule à vivre cette perturbation temporelle. C'est à ce moment précis, que mes yeux, captant les images exactes, dans l'angle précis dans lequel je me trouve, fait advenir la réalité. Que la vidéo, n'est plus qu'une vidéo d'un moment passé, d'une visite guidée de la maison de ma tante en mille-neuf-cent-quatre-vingt-douze. La vidéo devient performative malgré elle, elle réinscrit mon corps dans le présent, me percute, fait advenir une nouvelle réalité grâce au contexte dans lequel je me situe. Ce n'est pas simplement une question de synchronicité ou de sensibilité. La voix de la narratrice s'exprime au présent, elle dit : « J'm'en vais dans le sous-sol, ça c'est la cage d'escalier, là c'est ma cuisine... ». La caméra à l'épaule, un long plan-séquence à l'intérieur de la maison décrivant ce qu'elle voit, au moment où elle le voit, et son présent se confond au mien, vingt-sept ans plus tard, lorsque le lieu, celui du sous-sol, reste sensiblement le même et que j'imagine ma tante se diriger vers moi. J'imagine que je pourrais entendre le bruit de ses pas dans l'escalier. La rencontre entre les deux présents crée une sorte d'interférence qui modifie ma perception et me fait rendre compte de mon corps de trentenaire, l'âge de ma tante à l'écran. Et tout ça m'étourdit et j'ai la certitude que mon

expérience frôlant l'ésotérisme est liée au caractère performatif de la vidéo et au contexte de réception. La cassette VHS, du moins son contenu dans le contexte actuel fait advenir une expérience sensible que je nommerais *œuvre*, à ce moment précis et à mes yeux uniquement¹⁰.

¹⁰ Dorothea von Hantelmann est professeure en histoire de l'art et membre du Centre collaboratif de recherche « Aesthetic Experience and the Dissolution of Artistic Limits » à la Freie Universität de Berlin. Commissaire et théoricienne de l'art, ses travaux de recherche portent sur les fonctions politiques et sociales de l'art contemporain à travers l'espace d'exposition. Dans l'ouvrage « How to Do Things with Art: The Meaning of Art's Performativity », Dorothea von Hantelmann soutient que toute œuvre est performative dans la mesure où chaque œuvre comporte une dimension de production de réalité (*reality producing*) (2010, pp. 16-19). Elle fonde sa recherche sur la façon dont l'exposition et les institutions artistiques se modèlent et s'adaptent aux nouvelles pratiques artistiques. Selon l'auteure, l'effectivité d'une œuvre d'art sur le réel est observable dans le contexte d'exposition. La dimension performative d'une œuvre est mesurable par les possibilités et les limites qu'elle a de modifier et de transformer la réalité. Pour von Hantelmann, cette transformation du réel est effective à travers l'espace d'exposition et les normes institutionnelles. En ce sens, elle s'appuie sur la théorie de la performativité du genre de Judith Butler pour comprendre l'importance des conventions dans la lecture et la reconnaissance d'un geste performatif. La performativité suppose que les actions posées doivent être répétées et reproduites dans un cadre normatif (une reconnaissance des conventions) pour que les artistes puissent prendre position à l'extérieur du cadre et élargir la reconnaissance de ce qu'est l'art. En ce sens, la performativité d'une œuvre d'art est mesurable dans la manière dont elle agit sur le réel pour reproduire, déjouer ou élargir les normes institutionnelles.

RÉPÉTITION D'UNE MÊME CHOSE

Chaque samedi, je me lève souvent un peu après les enfants. En sortant du lit, je n'enfile pas de vêtements serrés, je ne prends pas de douche non plus. Je descends au rez-de-chaussée, je monte le chauffage à 70 degrés Fahrenheit et déclenche le bruit infernal (mais réconfortant) de la machine à café. Je sors le lait du frigo. J'enfonce la poignée pour activer le moulin, j'infuse, réchauffe et ajoute la mousse au café. Je me dirige vers le salon, je prends un vinyle pas-au-hasard et le dépose sur le tourne-disque. Il tourne. J'allume les hauts-parleurs. Il fait maintenant chaud dans le salon, je m'assois sur le fauteuil près de la fenêtre qui donne sur la rue, Sufjan Stevens inonde le salon, devant moi, les enfants font un casse-tête. Jusqu'ici, tout est en place.



(Figure 1 : dessin vectoriel réalisé pour illustrer la méthode)

La méthode s'inscrit dans mon travail et mon quotidien par la répétition qui la marque. Tout comme la routine, ma pratique artistique existe par la répétition de cycles. Elle est construite sous une forme à la fois circulaire et linéaire. Au niveau circulaire, chaque projet se construit à partir du précédent et correspond à un cercle de pratique distinct. Chaque cercle s'inscrit dans une démarche itérative ; le processus de création est répété à chaque fois, au départ de façon intuitive, et maintenant de manière consciente. Il s'agit d'un processus qui est ancré dans ma pratique depuis une dizaine d'années et dont je peux soulever l'essence en observant mes carnets de recherche. Ce processus de création permet de conserver un regard critique et une forme de réflexivité¹¹ sur le travail tout en mettant de l'avant l'importance du projet précédent sur la création du suivant. En ce sens, chaque projet interfère avec celui qui le précède à une *différance*¹² près. Les projets sont réfléchis en série, dans un procédé linéaire où chacun se chevauche légèrement aux extrémités, comme un frottement. Dans une rencontre entre Sophie Cadieux, Jeanne Dompierre et Marie-Hélène Frenette-Assad¹³ portant sur le balado « Proxémie », Sophie aborde la notion de frottement comme une empreinte, une trace

¹¹ Il est important de noter que la réflexivité se produit dans un contexte de recherche-crédation qui induit une forme de subjectivité face à ma pratique. Comme chercheuse, je pose un regard critique sur ma pratique en gardant en mémoire les différents cadres dans lesquels je m'inscris, qu'ils soient familial, intime, professionnel, artistique, culturel, etc.

¹² Le terme « différence » est employé pour la première fois en 1968 par Jacques Derrida lors d'une conférence prononcée à la Société française de philosophie. La différence est inaudible, elle apparaît à travers l'écriture. Elle est ce qui diffère; l'écart qui existe dans le passage entre le signifiant et le signifié, entre la parole et l'écriture, la présence et l'absence. En d'autres mots, la différence « c'est ce qui fait que le mouvement de la signification n'est possible que si chaque élément dit "présent", apparaissent sur la scène de la présence, se rapporte à autre chose que lui-même, gardant en lui la marque de l'élément passé et se laissant déjà creuser par la marque de son rapport à l'élément futur » (Derrida, 1972, p.13).

¹³ Discussion devant public autour du balado « Proxémie », réalisé par Julien Morissette, avec Sophie Cadieux, Jeanne Dompierre et Marie-Hélène Frenette-Assad. Présenté par la Fabrique culturelle au Festival Transistor, 20 avril 2019, à l'espace René-Provost, Gatineau.

non-visible qu'une personne laisse sur l'autre. Je ressens une image similaire dans ma pratique : le nouveau projet garde en mémoire le précédent, dans une logique précise qui tente de répondre aux questionnements insufflés par la trace du précédent.

J'ai parfois l'impression de répéter toujours le même projet, que mes œuvres se confondent, s'entrelacent, et forment un ensemble, peut-être même une seule chose. Au final, « En dehors » (2019), « Sans objet : l'audioguide » (2017), « Chantal » (2016), « Suite de paysages étioles, la reprise » (2015) et tout ce qui les précède sont une itération d'une même et unique chose. Une forme informe, ouverte, qui est essentielle à ma pratique. Ce processus importe d'être nommé puisqu'il reflète une volonté de l'inachèvement dans ma pratique. Je travaille à partir des possibilités de faire advenir de l'imprévisible, de l'ouvert et du contingent au sein de ma recherche. Que ce soit par l'usage de médiums instables dans le processus de création ou par la mise en exposition d'un projet dans un contexte variable et multiple. Je me concentre à rendre mes œuvres poreuses, j'aime qu'elles se frottent aux autres, qu'elles s'imprègnent, qu'elles se transforment, qu'elles s'annulent, qu'elles disparaissent aussi et qu'elles prennent une nouvelle forme, toujours infinie, inachevée, à la manière de ma pensée, mon corps et le processus d'écriture en soi. Écrire, réécrire, effacer, écrire à nouveau, rayer. Je n'ai pas de copie finale, simplement une version la plus récente : celle-ci.

TRIMESTRE PREMIER :

« SUITE DE PAYSAGES ÉTIOLÉS, LA REPRISE »



« Suite de paysages étiolés, la reprise » a été présentée une seule fois, lors d'une courte exposition de groupe à la Galerie UQO, en décembre deux-mille-quinze. Cette présentation rassemblait les travaux de l'ensemble de ma cohorte. J'étais à nouveau enceinte de trois mois et avais l'énergie d'un corps habité par un autre depuis peu. Le projet portait sur

l'exposition précédente « Suite de paysages étiolés » (2015), démonté quelques jours plus tôt. « Suite de paysages étiolés, la reprise » consistait en une première ébauche textuelle d'un récit d'exposition.

Cette œuvre marque un tournant dans mon travail en création, priorisant la pratique de l'écriture sur le dessin. L'œuvre, essentiellement textuelle, agissait comme un récit documentaire de l'exposition précédente. Au niveau formel, le document écrit était projeté au mur à la verticale, dans un format qui reprenait celui d'un livre. En ce sens, le format et le choix typographique (Times New Roman) rappelaient davantage les caractéristique propres au document imprimé que celles du média numérique. La projection faisait défiler des diaporamas proposant de courtes phrases qui s'enchaînaient automatiquement. Une durée

automatisée adaptée à la lecture permettait au·à la regardeur·e de lire le document en entier, sans toutefois avoir la possibilité de revenir en arrière. Le texte comprenait à la fois des éléments descriptifs liés à l'exposition « Suite de paysages étioles » : éclairage, accrochage des œuvres, détails architecturaux, quantité d'œuvres, matériaux et une description de ce qui était visible sur chaque œuvre. À la lecture du texte, le·la regardeur·e était en mesure d'imaginer partiellement l'exposition passée à la manière d'un document d'archive.

Les murs sont repeints en blanc cinq fois par année depuis 1975.

Les filages et les prises de courant sont visibles. Rouge, bleu, noir, blanc, vert et jaune.

Il n'y a rien à cacher.

À première vue, on pourrait dire que l'architecture est rustique.

Et que des savons artisanaux sont vendus pendant l'exposition bénéfice du temps des Fêtes.

Mais, non.¹⁴

Au cours de la lecture, des informations supplémentaires sur le contexte de création étaient donnés : coûts liés à la création, bilan financier de l'artiste, contexte de production, liens affectifs des différents protagonistes, etc. En ce sens, « La reprise » offrait un contenu plus diversifié et situait l'exposition initiale « Suite de paysages étioles ». Le texte rédigé à la première personne du singulier, rappelait à la fois le récit de soi et le compte-rendu d'exposition. Il abordait l'exposition d'une position à la fois précise et multiple : celle de l'artiste, de la mère, de l'amie et de l'étudiante. Le texte défilait dans une séquence chronologique et dans un registre langagier soutenu plus près de l'écriture que de l'oralité. En plus de la projection, la totalité des dessins qui se trouvaient dans l'exposition précédente

¹⁴ Extrait de « Suite de paysages étioles, la reprise », 2015.

étaient présentés les uns par-dessus les autres, formant une pile décroissante au sol. Les dessins étaient tous présentés face vers le haut, couchés au sol. Le·la regardeur·e pouvait deviner le style et l'esthétique des œuvres, sans avoir accès à la forme complète puisque l'accumulation des dessins cachaient en partie le travail exposé.

Ce projet a été conçu dans l'urgence de déplacer et réécrire la forme de l'exposition « Suite de paysages étioles ». À la suite du montage et du vernissage de cette exposition, j'ai gardé en mémoire une impression de non-achèvement par rapport au travail réalisé. Une exposition somme toute figée, froide et inanimée. J'avais noté à ce moment, que l'exposition répondait à une norme qui me déplaisait. « Suite de paysages étioles, la reprise » était une façon de réitérer et de produire une première œuvre dont la principale fonction était de rendre compte d'une exposition passée en incluant des informations précédemment censurées ou évacuées volontairement.

TRIMESTRE DEUXIÈME : « CHANTAL »

Le contexte de diffusion de « Chantal » était précis, il s'agissait d'une présentation de fin de session dans le cadre du cours *Atelier II*, dirigé par Jérôme Vogel. Le vingt avril deux-mille-seize, la pièce a été diffusée dans l'atelier de la maîtrise, devant un jury rassemblé pour en apprendre davantage sur l'avancement de la pratique de mes collègues et de la mienne.



Cette œuvre est la première pièce que j'ai écrite précisément pour la forme orale dans un registre vernaculaire. La pièce de trois minutes trente-deux secondes a été portée à l'audio par une voix de synthèse nommée « Chantal ». Il s'agit d'un type de voix robotisé entendu régulièrement dans les espaces publics (transports en commun, caisses automatisées, outils de navigation). Le contexte de création comportait deux sphères importantes qui ont dirigé l'écriture de la pièce : mes propres limites corporelles et les contraintes liées au contexte académique. D'un côté, il y avait une date de diffusion précise qui devait être respectée. De l'autre, mon corps était envahi par la fin de ma grossesse. J'accouchais dans quelques semaines et je devais trouver une doublure qui porterait mon œuvre en mon absence. J'ai écrit et nommé « Chantal » à titre de porte-parole.

Dans cette œuvre, « Chantal » joue à la fois le rôle de la doublure et d'un subterfuge à la voix humaine. La voix incarne en décalage les propos préalablement écrits par l'auteure. « Chantal » ne prend pas que la voix, mais prend corps également. Le texte dénote des enjeux et contraintes corporelles incarnés par la voix robotisée. Au niveau vocal, il n'y a pas de considération de la parole sur l'écriture, ni d'ajustements. L'usage de la voix robotisée tente d'imiter le langage commun de la parole pour accéder à l'auditeur-riche. « Chantal » ne dit pas des mots, mais des sons, des claquements, des bruits qui nous rappellent des sonorités, un vocabulaire et un langage en commun. Chaque syllabe est prononcée de façon automatisée avec la même intonation. Le transfert de l'écriture vers la voix est instable. « Chantal » n'est pas séduisante, son unique objectif est de dicter le message qui lui a été transmis. Elle n'embellit rien et est en quelque sorte indifférente face au contenu porté à l'audio. La voix robotisée est en décalage avec le contenu livré ce qui crée parfois un effet satirique frôlant l'ironie.

Mercredi, 20 avril 2016.

Il n'est pas loin de 13 h.

C'est possible que je sois en train de faire la sieste,

les deux pieds dans les airs pour réduire la rétention d'eau.

Ça expliquerait du moins pourquoi que j'suis pas là pour vous parler de mon projet.

Si mes calculs sont bons, je suis rendue à 36 semaines.

Je suis enceinte jusqu'aux oreilles.

J'ai pas le choix, faut que j'dorme.

Sinon je risquerais de crever mes eaux trop tôt devant vous.

En pleine présentation de projet.

La honte.¹⁵

¹⁵ Extrait de « Chantal », 2016.

« Chantal » a été créé dans l'esprit qu'une œuvre tangible la précédait. Au cours de la session d'hiver, j'avais l'intention que mes recherches se concrétisent par la création d'un livre. Mon désir, à ce moment, était de produire un objet composé d'œuvres visuelles et textuelles. Ce projet fut avorté rapidement et l'écriture s'est présentée comme un médium de choix pour cette deuxième proposition. « Chantal » servait à la fois de récit et de substitut à l'œuvre initiale. La pièce audio était une manière d'exprimer le contenu du livre souhaité sans l'avoir créé préalablement. Dans ce contexte de présentation, la pièce était disponible sur une tablette électronique avec des écouteurs. Autour, il y avait une série de dessins exécutés avec maladresse et empressement, dans l'ensemble assez moches. Ils étaient disposés sur un pan de mur, de manière approximative.

Pendant l'écoute de la pièce, l'auditeur-riche était en mesure de mettre en images ce à quoi ressemblerait le projet du livre aux niveaux plastique et conceptuel. Je reprenais des méthodes d'écritures similaires à la création de « Suite de paysages étioles, la reprise ». Il y avait un visuel de référence à titre indicatif. J'ai noté que le visuel rendait l'auditeur-riche confus-e et le-la distançait de l'écoute de la pièce. La distinction avec l'œuvre précédente se trouvait dans le niveau de langage. Pour « Chantal », j'ai choisi intuitivement d'emprunter un registre familier qui s'adressait directement à l'autre par l'oralité.



(Figure 4)

« Chantal » a ensuite été réexposé au MA : Musée d'art de Rouyn-Noranda au printemps deux-mille-dix-neuf dans le cadre de l'exposition de groupe « Ce n'est pas rien, ce n'est peut-être pas grand-chose, mais ce n'est pas rien » une proposition portée par mon ami, Marc-Olivier Hamelin¹⁶. Cette exposition rassemblait le travail de Gabrielle Brais Harvey, Janick Burn, Antoine Charbonneau-Demers, Sabina

Chauvin-Bouchard, stvn girard, Zoé Julien-Tessier, Pier-Antoine Lacombe et moi-même.

Dans cette seconde proposition, le contenu de la pièce est resté le même, mais l'installation a été modifiée pour mettre l'accent sur l'audio en éliminant l'aspect visuel et le rapport à la pratique en dessin. L'œuvre était disponible sur un téléphone intelligent avec des écouteurs. L'auditeur-riche avait la possibilité d'écouter la pièce à sa guise et d'y naviguer comme il.elle le souhaitait. Autrement, un livre de Bill Burns¹⁷, dont la référence se trouve à l'intérieur même de la pièce audio, était disposé sur une table. Cette même table où le-la visiteur-euse était invité-e à s'asseoir pour écouter « Chantal ». Apposé à la table, un vinyle imprimé sur une surface autocollante en noir et blanc présentait une image d'archive de la première présentation de l'œuvre, additionné de la fiche technique. Cette deuxième proposition permettait à l'auditeur-riche de se concentrer davantage sur le contenu de l'œuvre

¹⁶ Marc-Olivier Hamelin, artiste, ami et anciennement collègue à la maîtrise. Nous partageons une passion commune pour le thé et les savons artisanaux.

¹⁷ Bill Burns. *Safety Gear for Small Animals – Green Book*. Tom Thomson Art Gallery, 2005.

que sur le contexte physique de l'espace d'exposition. L'attention du·de la spectateur·rice se situait à présent dans l'exposition d'un récit audio. L'agencement du matériel visuel dans l'espace physique de la salle d'exposition n'avait plus d'importance.

Dès lors, j'accorde un intérêt plus grand au travail de l'écriture, du texte et de la qualité sonore de la voix. La voix, même synthétique, nécessite une forme de soin, de précision pour rendre le tout digeste à l'écoute. Cette relecture de « Chantal » marque un glissement dans le sens accordé au terme *exposition*, passant de la mise en espace d'œuvres dans un lieu physique à *exposer* le récit d'une œuvre. Raconter, par le biais de l'écriture et de la voix, un récit où s'entrelacent différentes postures occupées par une même personne.

TRIMESTRE TROISIÈME : « SANS OBJET : L'AUDIOGUIDE »

« Sans objet : l'audioguide » est une pièce audio qui a été écrite lors d'une résidence de création à la maison Fairview à Gatineau, en avril deux-mille-dix-sept. Le projet a été diffusé une première fois à la Galerie UQO dans le cadre de l'exposition de groupe « The State of Parenthesis »¹⁸. Cette exposition commissariée par Marie-Hélène Leblanc¹⁹ rassemblait les œuvres de Simon Bertrand, Stefan Brüggemann, Jean-Max Colard, Cindy Dumais, Marc-Olivier Hamelin, Sophie Jodoin, Christos Pantieras et moi-même.



« Sans objet : l'audioguide » est une piste audio de cinq minutes trente-deux secondes qui mobilise la capacité d'écoute et d'imagination de l'auditeur-riche à partir du contexte visuel environnant. Dans cette pièce, l'œuvre ne prend pas forme autrement. Il n'y a ni visuel en appui, ni forme qui la précède concrètement. Contrairement aux œuvres précédentes, je n'avais pas en tête une œuvre tangible et visuelle avant la conception du texte. Le texte devenait œuvre, il ne s'appuyait pas sur un objet, ou un désir de créer une œuvre qui serait

¹⁸ Stefan Brüggemann, SHOWTITLE 279

¹⁹ Marie-Hélène Leblanc, directrice de la Galerie UQO, commissaire et amie.

autre. Pendant l'écoute, l'auditeur·rice avait accès à un récit transmis par une voix de synthèse. Cette pièce est écrite dans une langue soutenue qui inclut certaines références à l'usage familier. « Sans objet : l'audioguide » agit comme une satire, un pied-de-nez au concept d'exposition dans un contexte institutionnel. L'adresse directe au « vous » tend à diriger volontairement l'auditeur·rice dans l'espace où il·elle se situe. Le texte est construit dans l'objectif d'exercer une forme de contrôle dans les déplacements de l'auditeur·rice .

La confiance est primordiale entre nous.

Suivez ma voix comme celle d'une rampe d'escalier ou d'une ligne jaune au sol et vous verrez, tout ira bien.

Maintenant que les instructions de sécurité ont été clairement énoncées, je vous inviterais à vous diriger au centre de la pièce dans laquelle vous vous trouvez.

Prenez votre temps, je ne suis pas pressée.²⁰

Cette œuvre a été conçue dans l'objectif qu'elle soit disponible pour une écoute autonome dans différents lieux à partir du même fichier numérique. Autrement dit, le·la récepteur·rice est en mesure d'écouter et de vivre une expérience similaire qu'il·elle se trouve dans une galerie, à la maison ou dans un lieu public non-défini. « Sans objet : l'audioguide » est la première proposition qui a été hébergée sur le site internet d'une institution, soit la Galerie UQO. Il s'agissait d'une façon de rendre l'œuvre disponible dans un espace numérique et physique à la fois. Dans le processus d'écriture, j'ai réfléchi au texte en fonction du contexte d'exposition de la Galerie UQO. À cet effet, il est possible que l'écoute soit légèrement décalée lorsque l'œuvre est éprouvée dans un autre contexte que celle de la salle d'exposition.

²⁰ Extrait de « Sans objet : l'audioguide », 2017.

« Sans objet : l'audioguide » a ensuite été présenté au Centre Clark à Montréal à l'automne deux-mille-dix-neuf. Cette expérience de rediffusion m'a permis de retravailler les textes entourant la médiation de l'œuvre. Mon travail n'étant plus encadré par l'autorité d'une commissaire, je devais assumer cette partie pour m'assurer que le contexte initial de création de l'œuvre soit compris et transmis à l'auditeur-riche. La rediffusion était étrange sur divers plans. D'une part, le Centre ne détenait pas les installations nécessaires pour exposer une œuvre audio qui encourage certains déplacements de la part de l'auditeur-riche²¹. Je ne m'attarderai pas sur ce point puisque'un autre aspect prime sur ce dernier : la question de la rediffusion. « Sans objet : l'audioguide » a été écrit dans un contexte situé, celui de la maternité, en vue d'une exposition de groupe portant sur l'écriture au sein de l'exposition. La rediffusion de l'œuvre dans un contexte différent a généré une rupture au niveau du discours entourant le contenu de l'œuvre et en ce qui a trait à l'avancement de la recherche.

C'est une idée qui se devait d'exister au moment où je l'ai fait. Au moment où, je passais la majeure partie de mon temps à allaiter, dégraisser des couches lavables et repoter des plantes. J'occupais une certaine distance physique et intellectuelle avec le milieu de l'art et celui de l'institution universitaire. Cet éloignement a considérablement accentué mon discours durant cette période de ma vie : une sorte de détachement qui a contribué à remettre en questions certains codes attribués au monde de l'art. Notamment, en ce qui a trait au

²¹ Concrètement, il est important de noter que « Sans objet : l'audioguide » nécessite un déplacement et une certaine forme d'autonomie de la part de l'auditeur-riche pour qu'il-elle soit en mesure de faire l'expérience de l'œuvre. C'est-à-dire qu'il est essentiel que le dispositif d'écoute est une bonne autonomie en terme de batterie, de la recharge, qu'il soit amovible, facile à transporter avec soi, et intuitif au niveau de la navigation du système interne de l'appareil. Les voix de synthèse étant difficiles à bien saisir nécessitent parfois des écouteurs plus performants pour que l'expérience d'écoute puisse être optimisée. Il s'agit notamment d'éléments techniques qui peuvent, somme toute, nuire à la réception de l'œuvre dans un contexte de vernissage ou d'exposition si ceux-ci sont défailants ou insuffisants.

vernissage, à l'événement et à la promotion de l'artiste. Aujourd'hui, près de trois ans plus tard, j'écoute la pièce avec une certaine distance temporelle. Je ne partage plus les idées qui y sont véhiculées. Je repense au contexte de rediffusion, à la défaillance technique, mais je comprend, avant tout, qu'une œuvre écrite dans l'isolement de la maternité et réexposer dans un contexte présent crée une forme de décalage indéniable qui se doit d'être pris en compte. Le mouvement est nécessaire dans ma pratique, le glissement critique démontre une forme de réflexivité par rapport au travail passé.

À la suite de « Sans objet : l'audioguide », j'ai eu le désir de raconter une exposition que je nommerai « En dehors ». Une exposition qui prend forme par la voix située et intime d'un *je* porté à l'oral par une voix humaine, possiblement la mienne. Dans l'audioguide, il y avait une œuvre qui était racontée, cependant le texte était conçu de façon à décrire l'œuvre *à faire* plutôt que de mettre en récit cette dernière. La différence avec l'écriture qu'est « En dehors » se situe principalement dans l'intention derrière le texte. L'audioguide se voulait neutre, descriptif, satirique et détaché de tout contact social. « En dehors » rend compte de soi, d'un sujet vivant, réel, dans un ton intime et incarné.

SUR CE QUE NOUS POUVONS NE PAS FAIRE (PARTIE I)

Mais, rien.

Rien ne m'apparaissait plus pertinent que l'absence d'objet.

Le retrait comme une mesure préventive,

pour ne pas (re)faire,

pour ne pas (re)produire d'œuvre,

dans un espace déjà saturé.²²

Mon parcours à la maîtrise est marqué par l'impératif d'exposer en rendant compte du travail accompli par une présentation publique ou une diffusion des œuvres. En amont de cette exposition hypothétique, j'ai considéré la valeur accordée à l'exposition et aux normes entourant cet événement. Je me suis questionnée longuement sur l'importance d'exposer et sur la fonction événementielle du vernissage. Je ne sais pas si ce refus de faire - de proposer une exposition et d'être une bonne joueuse comme il se doit - était lié à la maternité ou à mon corps défaillant, mais l'idée de l'exposition ne portait plus aucun sens dans mon esprit. Il s'agissait d'un obstacle à l'achèvement de ma maîtrise qui coïncidait avec ma difficulté à me lever de mon lit, à franchir les limites de mon terrain, à m'alimenter, dormir, me soigner et respirer convenablement. Et tout ceci a entraîné une séquence interreliée : de l'intime, à la pratique, à l'institution. Et l'exposition n'avait plus sa place, du moins celle qu'on attendait de moi. Ce glissement est également à la source du maintien de l'écriture, de la voix et de l'audio

²² Extrait de « Sans objet : l'audioguide », 2017.

dans mon travail. Les contraintes physiques de mon corps m'ont amené à poursuivre en ce sens. L'écriture est un médium qui nécessite peu d'effort physique. Je ne pensais jamais réfléchir à ma pratique sous une forme aussi lâche²³, d'autres diraient *économique*.

Étant immobile lorsque j'allaitais, mon regard balayait souvent l'espace dans lequel je me trouvais. Je m'imaginai ranger les objets qui traînaient au sol avec le simple mouvement de mes yeux. Le contexte de création à la maison était sensiblement le même. Je racontais le récit d'une exposition que je n'aurais jamais la force et l'énergie de produire concrètement. L'écriture était une pratique qui ouvrait les possibilités de mouvement, de déplacement et de narration face à l'exposition et à mon propre corps. Ma pratique se situait dès lors en écriture et en audio, ce glissement m'a permis de prendre en considération de nouveaux modes de diffusion qui répondaient favorablement à ma pratique. Mon travail récent prenait essentiellement la forme de fichiers audio; variant entre 13,3 Mo et 31,7 Mo. Leurs formats étaient malléables et permettaient une plus grande possibilité de diffusion. L'objet physique ayant disparu, je ne réfléchissais plus à ma pratique sous une forme visuelle et tangible. Une transition s'était opérée, marquée par le glissement du sens accordé au terme exposition.

Dans un courriel datant du neuf août deux-mille-seize, Sophie m'envoie une courte citation avec de l'affection en prime : « l'homme est l'animal qui peut sa propre impuissance » avec en pièce jointe un document²⁴. Je lis et souligne la quasi totalité du chapitre. Tout ce qui concerne le pouvoir, la puissance de ne pas reproduire, *ne pas faire* comme une possibilité, un

²³ À noter que l'emploi du terme « lâche » réfère à la notion de relâchement : détendre les muscles d'un corps allongé en position horizontale qui illustre la structure de mon propre corps lors de l'écriture et l'enregistrement de la pièce « En dehors ». Il n'est pas question ici d'invalider la rigueur et l'effort que nécessite l'écriture. L'écriture exige un travail intellectuel indéniable.

²⁴ Giorgio Agamben. *Sur ce que nous pouvons ne pas faire*. Dans *Nudités*. Paris : Rivages, 2012, pp. 65-68.

choix valorisé et politisé. Ces quelques pages restent là. Ouvertes en continu dans *Evernote*. Soulignées et annotées à l'ordinateur. J'attends un moment puis retourne faire la vaisselle. Je pense à l'exposition, à ce que je peux faire et à ce que je ne peux pas faire. Je réfléchis à l'idée d'une exposition qui prendrait forme uniquement par le médium de l'audio. Qui n'existerait pas autrement, ni avant, ni matériellement. Une exposition racontée qui serait ensuite transmise à l'auditeur·rice par le biais d'un fichier audio. Je pose la question du faire et de l'achèvement. Jusqu'où doit-on faire? Le récit peut-il agir et faire advenir l'exposition? Est-ce que l'exposition existe sans l'aspect événementiel? Ces questions restent en suspens, je ne souhaite pas y répondre concrètement. Leurs fonctions résident essentiellement à générer des possibles au niveau de ma recherche.

INTERMÈDE

J'aurais aimé le savoir
Un peu avant que ça arrive
J'aurais aimé que quelqu'un, quelque part me le dise
Qu'ils arrêtaient de me parler de choses concrètes
Comme les techniques d'allaitement
Le ballon de football
La madeleine
Le manque de sommeil
Pis le plancher pelvien qui sacre son camp
J'aurais aimé que quelqu'un, quelque part
Genre ma mère, ma grand-mère, ou une filiation quelconque
Me le dise, dans le blanc, pis le creux des yeux
Que ça faisait aussi mal.
Que la douleur de mettre un enfant au monde
De l'engendrer
De le porter
De le voir naître
Dans un lieu aseptisé, blanc, d'uniformes bleu ciel
Habillé par le silement continu des néons
Pis des machines

J'aurais aimé le savoir
Juste un peu
Avant que ça arrive
Que la douleur d'accoucher
D'un enfant qui prend de l'ampleur
Jusqu'à te fendre en deux pis en quatre
Glissant tête première dans ton bassin
La douleur de mettre un enfant au monde
Dans un chaos organisé
À travers la cadence des contractions
Le sang
Les bras troués
La manucure de l'infirmière
Pis ses doigts qui sentent la *smoke*.
Les mamelons gercés
Le rapailage des petites lèvres
Pis la peur que ça brûle quand tu pisses.

J'aurais aimé que quelqu'un, quelque part
Genre ma mère, ma grand-mère, à la limite mon père
Me le dise
Que ça faisait aussi mal
Que la douleur de mettre un enfant au monde était en rien une douleur physique
Mais la douleur de devenir parent
Quelque chose d'irréversible
Une masse qui se loge au fond de ton crâne
La douleur d'avoir mis un enfant au monde
D'en être la cause
Pour toujours.

Je ne dormirai plus jamais l'esprit tranquille.²⁵

²⁵ Extrait de « La douleur » performance audio, écrite et portée à la voix par Karina Pawlikowski et Julien Morissette. Cette œuvre a été présentée le 30 novembre 2019, dans le cadre de l'événement théâtrale DIX de Mani Soleymanlou au Centre national des Arts, à Ottawa. Artistes invité.e.s : Marjolaine Beauchamp, Pierre Antoine Lafon Simard, Jean Marc Dalpé, Catherine Voyer-Léger, Caroline Yergeau, Louis-Philippe Roy, Blaise Ndala, Charlotte L'Orage, Julien Morissette et moi-même.

SUR CE QUE NOUS POUVONS NE PAS FAIRE (PARTIE II)

La nuit, je réfléchis à ce projet de maîtrise qui prend une place démesurée dans ma tête - un tiroir ouvert qui me marque - et qui me définit d'une façon qui me déplaît. Un espace qui s'insère dans ma vie conjugale comme une tumeur au cerveau. Julien²⁶ et moi parlons davantage des personnes que l'on désire que de l'avancement de mon mémoire. C'est beaucoup plus formateur pour notre collaboration que le contenu anxiogène de l'inachevé mémoire. Je pense à mon cv. Je me demande comment déjouer la réalité, le fait que j'ai choisi de ne pas conclure ma maîtrise. Je pense à des phrases du genre : « maîtrise accomplie à 90% avec possible mention d'excellence » ou « maîtrise inachevée volontairement par posture politique ». Je me dis aussi que je n'attends plus rien de ce diplôme. Que l'écriture de ce texte ne me rend pas fière et que je n'y comprends plus le sens :

C'est comme quand tu répètes le mot « cuillère » trop souvent.

Cuillère, cuillère, cuillère, cuillère, cuillère, cuillère, cuillère, cuillère, cuillère.

Le mot fini par plus avoir de sens.

Tu sais même plus qu'est-ce que t'essaye de dire.²⁷

²⁶ Julien Morissette, réalisateur et créateur de balados, proche collaborateur d' « En dehors » et de « La douleur », amoureux et père de mes enfants. Nous demeurons dans la même maison et partageons l'hypothèque ainsi qu'un lit *king*.

²⁷ Extrait de « Chantal », 2016.

Pendant un échange dans le cadre de porte d'une institution muséale, une collègue m'informe que je devrais réfléchir à la possibilité de renouveler mon mémoire sous la forme d'un essai. Que cela, cette vision que mon mémoire soit publié dans une revue scientifique me stimulerait à écrire. Mais non. Je ne veux pas m'inscrire dans ce champ, j'ai changé d'idée. Est-ce possible? Je reviens sur le rêve d'abandonner la maîtrise, à ce point-ci, c'est devenu un rêve, un souhait, une espérance. De la même façon que je rêve d'habiter la campagne, que je souhaite faire l'école à la maison trois jours par semaine, que le temps se doit de ralentir ou que je désire d'autres humains que mon partenaire. La maîtrise m'a forgée sur beaucoup de plans, notamment sur la mise en pratique de mon esprit critique et ma façon d'être une humaine politisée, engagée et informée. Le choix de l'inachevé, ne pourrait être une posture consciente sans mon parcours aux études supérieures. Je ne pourrais être en mesure de nommer ce désir de ne pas m'inscrire dans ce courant, de ne pas finir l'écriture de ce mémoire comme convenu, si je ne m'y étais pas rendue au préalable.

Parfois la nuit - je retourne à la nuit - je m'imagine annoncer à ma directrice de recherche que j'arrête, que c'est terminé, que je n'achèverai pas ce chapitre. Je la vois déçue, mais compréhensive. Cette annonce ne m'attriste pas, je ne ressens pas de vide, ni l'impression de perdre ou de lâcher un projet important. Je sens que c'est une belle chose que de choisir de ne pas faire, de ne pas conclure un projet comme prévu et d'être enfin « l'animal qui peut sa propre impuissance »²⁸.

²⁸ Giorgio Agamben. *Sur ce que nous pouvons ne pas faire*. Dans *Nudités*. Paris : Rivages, 2012, p. 66.

29 septembre 2019

Aujourd'hui c'est le dernier marché du Vieux-Aylmer. Ce finissage annonce deux choses : le début des temps froids et inévitablement le non-respect de mon prochain *deadline*. Je réalise en enfilant les gants des enfants que je n'ai toujours pas atteint mon objectif : finir l'écriture de ce religieux mémoire avant l'Halloween. Je me surprends à penser que les gants des enfants devraient être vendus à l'unité dans un choix limité de couleurs : noir, gris, et peut-être vert forêt. En route vers le marché, je tire à bout de bras la brouette rouge contenant 83 lbs de vivants, le bruit des roues sur l'asphalte m'engourdit.

Ce matin-là au marché, je croise Pavel²⁹ au kiosque des légumes biologiques d'une ferme de la Petite-Nation. Lorsqu'il me demande : « Quoi de neuf? », je lui mentionne rapidement que je suis sur le point de mettre fin à ma maîtrise, que c'est assez, que je n'arrive pas à conjuguer ma vie intime et affective à mon rôle d'étudiante, qu'il est rendu tard, que je suis fatiguée. Il me répond quelque chose du genre (et je ne le cite pas puisque c'est simplement la trace dans ma mémoire de ce qui reste de notre court échange) : « Lâcher? Il te reste deux semaines d'écriture à temps plein? Pourquoi lâcherais-tu maintenant... ce serait bête? » Une question qui n'en était pas une. Il ne s'attendait pas à ce que je lui réponde, puisque pour lui et pour moi - à ce moment précis - c'était évident que ce serait bête d'arrêter alors que je suis si près du but, si près de clore ce chapitre de mon parcours universitaire. Je ne sais pas si c'est l'emploi du terme *bête* ou le défi que cette question a suscité dans mon corps

²⁹ Pavel Pavlov, chercheur et professeur à l'École multidisciplinaire de l'image de l'Université du Québec en Outaouais. Je partage avec lui une certaine forme de camaraderie.

d'enfant radicalisé, mais j'ai trouvé rapidement que la bête, cet animal qui suit ses intuitions, qui se détache complètement du monde des idées, des concepts et de toute logique institutionnelle, sociale ou culturelle. Je me suis dit - à ce moment précis - que je voulais bien devenir-animal³⁰. Être infinie, inachevée, ouverte tout comme la recherche, l'œuvre, l'exposition et ce présent mémoire.

³⁰ Gilles Deleuze, Félix Guattari. *Milles plateaux*. 1987, pp. 284 à 380. Dans ce chapitre, Deleuze et Guattari conçoivent le devenir-animal comme une multiplicité de particules qui interviennent avec l'environnement et les autres vivants. En ce sens, le devenir-animal est toujours en transformation, sa forme se modifie à un niveau parfois imperceptible, parfois visible. Devenir-animal c'est comprendre le corps comme une forme infinie et ouverte.

POSTFACE

L'exposition prend forme ici, dans cet espace restreint. Les murs sont d'un blanc de javel, le plafond aussi. Des prises de courant sont installées en périphérie de la galerie jusqu'à former une clôture électrique. Il fait clair, les lumières aux néons sont allumées à l'année, un état d'alerte général plane jusqu'au prochain dégel. Le sol est lustré. De ciment, recouvert d'une fine couche de vernis, il n'absorbe rien. Tout reste en dehors; l'humidité, l'eau et la crasse. [...]

Ça faisait un mois qu'elle était partie quand je me suis finalement décidée à aller la rejoindre. J'avais booké un vol aller-retour. Elle étudiait dans une université qu'on dit reconnue par les pairs que j'enviais, peut-être, un peu. Les soirs, nous sortions avec ses collègues, on passait nos nuits dans la brume, elle me montrait l'endroit où elle enterrait les bâtons de baseball, le parc qu'il fallait traverser plusieurs fois par jour, le labyrinthe pour se rendre à son atelier, le marché où acheter les fraises. Elle m'avait aussi initié au *hot yoga*, j'avais trouvé ça *rough*, surtout la chaleur et l'anglais. Je comprenais à moitié et mes salutations au soleil étaient rouillées. Après le cours, on s'était changé rapidement dans le vestiaire. J'avais remarqué que sa colonne vertébrale traçait une ombre curviligne au centre de son dos. Ça m'avait touchée. Au réveil, elle préparait des toasts au beurre de peanut, du café et parfois des pommes coupées en quartier. J'aimais sa façon chirurgicale de reproduire toujours les mêmes gestes avec une attention que je ne connaissais pas. L'eau chaude, le café moulu, les mesures et la cuillère de bois. J'attendais le moment où sa main se déposerait sur le piston de la cafetière pour infuser le café. D'une lenteur infinie afin d'éviter que les grains remontent à la surface.

En t'approchant du cercle, tu t'aperçois que la bouilloire, au-delà de contenir de l'eau en constante ébullition, génère également une source de chaleur non négligeable, qui a le potentiel d'altérer les caractéristiques du sable au sol. D'une lenteur difficilement observable, chaque grain se liquéfie et

modifie sa substance, pour devenir du verre. Tu es fasciné.e, par la transformation, ton regard ne décolle plus de l'objet, le hurlement est maintenant inaudible, tu t'approches, de plus en plus près, tes pieds touchent le sable, chaud, bientôt brûlant. Tu sens la chaleur grimper dans ton corps, tes yeux voudraient se fermer, mais tu n'y peux rien. Tu es absorbé.e. Tes organes anticipent leurs transformations. Les sucres, sels et minéraux qui t'habitent se cristallisent. Ta peau devient émeraude. Ton corps se fige en un prisme à base triangulaire; d'une dureté qui peut possiblement blesser.³¹

« En dehors » est une exposition audio, un presque-balado qui s'écoute sur certaines plateformes de diffusion en ligne. L'exposition est hébergée par deux institutions, l'une du milieu de l'art actuel et l'autre de la baladodiffusion. Au-delà de faire la promotion de l'œuvre, ce partenariat de diffusion suggère une forme de reconnaissance qui tend à légitimer le travail de l'auteure. Cette exposition a été conceptualisée à l'hiver et au printemps de l'année deux-mille-dix-neuf, la même année où son corps s'est immobilisé.

L'exposition est d'une durée approximative de quinze minutes et a été reçue froidement par le milieu de l'art contemporain. N'étant pas une personne facile d'approche, l'auteure n'a pas fait de cas de cette situation. Les ami·e·s, la famille et les personnes issues du milieu de la poésie, de la littérature et du balado, sont en majorité heureux·euses de retrouver un travail sensible et loin de l'art conceptuel, et pourtant. « En dehors » est enregistré par une voix humaine, celle de l'auteure. Le texte est soigné, écrit dans une langue retenue. Retenue, au sens où l'auteure aurait souhaité faire violence à sa propre voix. Elle aurait aimé que le

³¹ Extrait tiré de l'exposition « En dehors », 2019.

texte soit interprété par sa mère³², sa voisine³³, Marjolaine Beauchamp³⁴ ou Fanny Britt³⁵ afin de produire un décalage lumineux entre le texte et l'interprétation. Le registre de la voix est intime de par la proximité du micro. L'intention était de générer un ton neutre, sans interprétation. Le texte est lu de deux façons pour illustrer deux moments distincts dans l'œuvre. Une première partie liée à l'espace domestique et intime de la protagoniste est lue par un corps allongé sur le dos. Le deuxième segment est lu en position verticale, avec une voix projetée dans un espace vaste, public et intérieur. À l'écoute d'« En dehors », certain·e·s spectateur·rice·s ressentent une forme de sensualité associée au chuchotement de la voix. Rien de tout ça n'est intentionnel. Le texte est censurée par mesure préventive. Pendant l'écriture, l'auteure pense à sa mère, son père, son frère, son chum, sa meilleure amie, au chum de sa meilleure amie et elle se censure. Elle imagine que l'usage de la première personne du singulier lui appartient et reflète des événements passés. Elle efface, recommence et se censure à nouveau. Mais, au fond, il ne s'agit que d'un éventail de personnages issu.e.s de la fiction. Cette exposition est léchée, un peu trop avec du recul. « En dehors » est présentée dans un contexte qualifié d'inadéquat, mais nécessaire, lors d'un festival célébrant la radio numérique. Le soir de l'ouverture, la salle est bondée, mais pour d'autres motifs que ladite exposition. La

³² Nancy Allaire, propriétaire de la boutique Le Tricot à Aylmer, mère de Karina et Jérémie Pawlikowski, mariée à Joseph Pawlikowski depuis le 1er septembre 1984. L'odeur des draps ayant séché sur la corde à linge lui procure un état de bien-être considérable.

³³ Jessica, amie et étudiante à l'Institut d'études féministes et de genre à l'Université d'Ottawa, mère de Sarah et Lucas, amoureuse et meilleure amie de David.

³⁴ Marjolaine Beauchamp, auteure, poétesse, femme inspirante, mère et amie. Elle a publié *Aux plexus* (L'Écrou, 2010), *Fourrer le feu* (L'Écrou, 2016) et l'œuvre théâtrale *M.I.L.F.* (Somme toute, 2017).

³⁵ Fanny Britt, auteure, dramaturge, traductrice, mère et être exceptionnelle. Elle a publié notamment *Les retranchées : échecs et ravissement de la famille, en milieu de course* (Atelier 10, 2019) en plus d'avoir signé l'écriture de l'œuvre théâtrale *Bienveillance* (Leméac, 2012).

programmation rassemble des balados de tous genres diffusés dans une salle principale, blanche, froide, trop éclairée, prévue pour le divertissement et une petite salle, sombre et tamisée, réservée à l'écoute de balados intimistes. « En dehors » est disponible pour une écoute individuelle dans la salle principale. L'exposition³⁶ est disposée sur un pan de mur avec deux paires d'écouteurs accompagnées d'un dispositif d'écoute fixé au mur gris. Depuis « Sans objet : l'audioguide », la mobilité de l'auditeur.rice n'est plus nécessaire à l'expérience de l'œuvre. Quatre carrelages laissent la lumière transpercer le mur, il s'agit d'un hasard, mais qui fonctionne bien avec le contenu de l'exposition. Une affiche de grand format est épinglée aux côtés des écouteurs couvrant en partie un des carreaux lumineux. On peut lire les informations suivantes :

La Galerie UQO, en collaboration avec le Festival Transistor présentent :
En dehors de Karina Pawlikowski

Ce récit audio, à l'intersection des arts visuels et de la littérature, donne à voir une exposition incomplète où tout reste à faire, à construire et à figurer par celui qui écoute. La matérialité de l'exposition se concentre dans la capacité d'imaginer; tantôt un objet, ensuite un espace, un éclairage et même une trajectoire avec l'information audio transmise. L'écoute est-elle suffisante pour que l'exposition advienne?

Création sonore et montage : Julien Morissette
 Révision : Sophie Bélair Clément, Marie-Hélène Leblanc
 Œuvre théâtrale citée : M.I.L.F. de Marjolaine Beauchamp

L'affiche d'un vert fluorescent est habillée de quelques dérivés d'une même forme géométrique qui rappelle une esthétique minimaliste. Le visuel réfère à la cristallisation des pierres précieuses : un segment présent à la fin de l'écoute de l'œuvre. Il est important de noter

³⁶ À ce point-ci, il est difficile de parler d'exposition, entendu comme une mise en espace d'œuvres. L'appareillage est présent comme dispositif pour écouter le récit.

que l'affiche existe uniquement pour attirer l'attention du-de la visiteur-euse sur l'exposition lors de la diffusion publique. Cette affiche est exposée aujourd'hui dans le salon familial de la principale intéressée. Pendant le festival, l'exposition est parasitée par le bruit ambiant des festivalier-ère-s et par l'enregistrement de balados à saveur humoristique. L'expérience d'écoute est désagréable et crée une distorsion avec le contenu de l'œuvre. Après coup, la mise en ligne d'« En dehors » sur les sites internet des partenaires aurait été suffisante pour *faire événement* et répondre aux exigences de l'institution universitaire auquel j'appartiens.

Encore une fois, cette exposition est soignée³⁷. « En dehors » trouvera une version révisée dans quelques mois, une reprise rêvée qui me satisfera pour un moment de courte durée. Je l'appellerai « La douleur », cette pièce prendra forme sur scène au côté de mon ami dont je suis amoureuse. Je serai tremblante et inégale pendant une vingtaine de minutes. La performance se conclura par une toune en *fade out* de Gerry Boulet.

³⁷ Le soin est au coeur de mes intérêts artistiques et conceptuels. Rendre compte des relations qui lient les humains que je côtoie; mes ami-e-s, mes enfants, mes parents dans un contexte donné, confondre les différentes sphères de ma vie, rendre visible des récits de la vie intime, mettre un enfant au monde et couper ses ongles, accorder une importance équivalente au travail domestique et professionnel, reconnaître la contribution de mon partenaire de vie dans mon travail artistique, reconnaître le rôle de mes parents dans la création de ce mémoire, remercier Sophie pour les allers-retours à la garderie sont tous des exemples qui rendent compte de la notion de soin (*care*) dans ma pratique artistique.

BIBLIOGRAPHIE

- Agamben, G. (2002). *L'ouvert : de l'homme et de l'animal*. Rivages.
- Agamben, G. (2007). *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* Payot & Rivages.
- Agamben, G., & Rueff, M. (2012). *Nudités*. Rivages.
- Austin, J. L. (1991). *Quand dire, c'est faire*. (traduit par G. Lane, postface par F. Récanati). Éditions du Seuil.
- Beauchamp, M. (2010). *Aux plexus*. L'Écrou.
- Beauchamp, M. (2016). *Fourrer le feu*. L'Écrou.
- Beauchamp, M. (2018). *M.I.L.F.* Somme Toute.
- Bourdieu, P. (1970). *La Reproduction*. Les Éditions de Minuit.
- Bourdieu, P. (1982). *Ce que parler veut dire : l'économie des échanges linguistiques*. Librairie Arthème Fayard.
- Britt, F. (2012). *Bienveillance*. Leméac Éditeur.
- Britt, F. (2013). *Les Tranchées : maternité, ambigüité et féminisme, en fragments*. Atelier 10.
- Britt, F., & Arsenault, I. (2013). *Jane, le renard & moi*. La Pastèque.
- Britt, F. (2015). *Les maisons*. Les Éditions du Cheval d'août.

- Britt, F. (2019). *Les retranchées : échecs et ravissement de la famille, en milieu de course*. Atelier 10.
- Butler, J. (2006). *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*. (traduit par Cynthia Kraus, préface d'Éric Fassin). Les Éditions La Découverte.
- Butler, J. (1999). *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. Routledge.
- Cadieux, S. (animatrice). (2019-présent). *Proxémie* [balado]. La Fabrique Culturelle de Télé-Québec.
- Davey, M. (2010). *Mother reader: Essential literature on motherhood*. Seven Stories Press.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1987). *Mille plateaux*. Les Éditions de Minuit.
- Derrida, J. (1972). *Marges de la philosophie*. Les Éditions de Minuit.
- Derrida, J. (1967). *L'écriture et la différence*. Les Éditions du Seuil.
- Gallop, J. (2002). *Anecdotal theory*. Duke University Press.
- Greenberg, R. (1995). The exhibition as discursive event. *Longing and Belonging: From the Faraway Nearby*. Site Santa Fe, 118-125.
- Kaprow, A. (1993). *Essays on the blurring of art and Life*. University of California Press.
- Létourneau, S. (2020). *Chasse à l'homme*. La Peuplade.
- Loveless, N. S. (2012). Practice in the flesh of theory: Art, research and the Fine Arts PhD. *Canadian Journal of communication* (1), 37.
- Loveless, N. (2011). Reading with knots: On Jane Gallop's anecdotal theory. *S: The Journal of the Jan van Eyck Circle for Lacanian Ideology Critique* (4), 24-36.
- Loveless, N. (2010). *Acts of pedagogy: Feminism, psychoanalysis, art and ethics*. Dissertation. University of California.

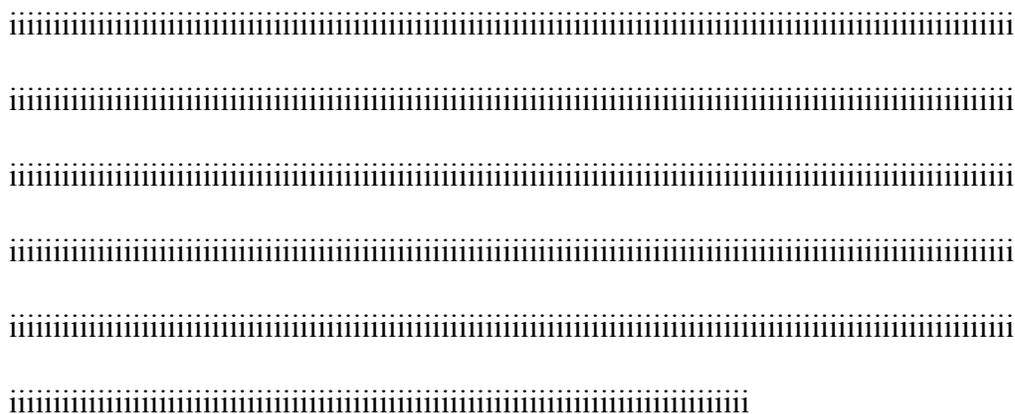
Mackay, R. (2011). *The medium of contingency*. Urbanomic.

Nelson, M. (2018). *Les Argonautes*. Sous-Sol.

von Hantelmann, D. (2010). *How to do things with art: The meaning of art's performativity*.
Les presses du réel.

von Hantelmann, D. (2014). The experiential turn. *On performativity. Living Collections
Catalogue* (vol. 1). Walker Art Center. Repéré à
<http://walkerart.org/collections/publications/performativity/experiential-turn/>

Zerbib, D. (2008, novembre, décembre, janvier). De la performance au performantiel. *Artpress*
2 (7), 11-14.



Les murs sont repeints en blanc cinq fois par année depuis 1975.

Les filages et les prises de courant sont visibles. Rouge, bleu, noir, blanc, vert et jaune.

Il n'y a rien à cacher.

À première vue, on pourrait dire que l'architecture est rustique.

Et que des savons artisanaux sont vendus pendant l'exposition bénéfice du temps des Fêtes.

Mais, non.

Dans cette exposition, il y a aussi du papier.

Ces papiers sont en fait des dessins.

Ils se trouvent au sol devant vous.

Vous pouvez les compter, je ne l'ai pas fait. Je n'ai jamais été douées avec les quantités.

Je ne cuisine pas non plus, c'est possiblement pour cette raison.

Certains dessins sont accrochés aux murs avec des épingles en forme de "T".

Je les ai trouvés au magasin Denis dans le complexe du Cinéma 9 à Gatineau.

Le commis les a fait livrer de l'entrepôt de Laval.

Les autres dessins sont suspendus du plafond, étendus au sol ou déposés sur des tablettes en bois.

La plupart ont été faits dans mon atelier dans les 43 jours précédant le début de l'exposition.

Sauf deux.

J'ai demandé à Mélanie de les faire pour moi, dans son atelier.

Elle dessine pendant les siestes de son fils et travaille dans un centre d'artistes.

J'ai exposé ses dessins sans le dire à personne.

J'ai donc menti un peu. Mais je vis bien avec cette décision.

Les dessins sont faits à partir de photos prises pendant une résidence à Chicoutimi l'an dernier.

Mais aussi avec des images que j'ai volées sur internet et capturées avec mon iPad.

Des animaux d'animalerie, des oiseaux exotiques pognés dans des cages,
une grosse madame au centre d'achat, des plantes de condo, une peau de bison,
une patte de lapin comme porte-bonheur.

Mais, aussi.

Des crocodiles aux museaux enrubannés, des touristes en voyage qui se
prennent en photo avec des lionceaux en pensant sauver des vies, des poissons
d'aquarium dans des sacs en plastique *ready to go*.

Ne vous inquiétez pas. Ce ne sont que des images. Rien ne prouve que tout ceci
soit une représentation de la réalité.

Les dessins sont faits sans couleur, en noir, avec du papier carbone
et des sharpies.

Il n'est pas nécessaire de vous décrire la technique pour chaque dessin.

Après tout, vous pouvez presque tout voir par vous même.

J'ai reçu un cachet de 1 800 \$.

Mon hypothèque me coûte 763,40 \$ par mois, mais c'est sans compter
les frais de condo.

Cette situation n'est pas stressante.

Dans ce texte, je tente de vous dire toute la vérité.

Je veux que vous soyez en mesure d'imaginer la forme de l'exposition.

Surtout si vous n'y étiez pas.

Je ne veux pas vous cacher quoi que ce soit.

À vrai dire, je suis enceinte.

Est-ce pertinent à cette étape-ci?

Peut-être pas.

Et si je vous dis que je n'ai pas le droit de soulever des charges lourdes.

Ça expliquerait sans doute pourquoi il n'y a pas de sculpture de bronze dans l'exposition.

Mais peut-être pas.

Auriez-vous préféré lire ce texte dans un livre, de manière à pouvoir revenir en arrière?

Je vous comprends, moi aussi.

Dans l'exposition, il y avait un polaroid de moi à douze ans au Nouveau-Brunswick.

Crocodile nain à la main.

Il y avait aussi une vraie peau de coyote déposée sous un grand dessin au sol.

Mais non, il ne s'agissait pas de mon chien mort il y a trois ans.

Je l'ai fait incinérer. Il est donc impossible qu'il soit aussi empaillé.

J'ai encore ses cendres dans un pot en verre à la maison.

Je ne sais visiblement pas quoi en faire.

Peut-être qu'une idée vous vient en tête ou que vous réfléchissez simplement à ce que je vous dis.

Peu importe.

Je ne cherche pas de conseils.

Je cherche simplement à vous décrire l'exposition.

À présent, je vous ai tout dit.

Le texte va recommencer en boucle.

Tout devrait être identique.

ANNEXE II

Version textuelle : « Chantal » (2016)

Mercredi, 20 avril 2016

Il n'est pas loin de 13 h

C'est possible que je sois en train de faire la sieste

Les deux pieds dans les airs pour réduire la rétention d'eau

Ça expliquerait du moins pourquoi que j'suis pas là pour vous parler
de mon projet

Si mes calculs sont bons, je suis rendue à 36 semaines

Je suis enceinte jusqu'aux oreilles

J'ai pas le choix, faut que j'dorme

Sinon, je risquerais de crever mes eaux trop tôt, devant vous

En pleine présentation de projet

La honte

Imaginez

Je vous parle de ma recherche

De mon désir d'écrire et de dessiner

De faire un livre, ou du moins une séquence

Et là, flouch!

Ça commence à me couler entre les jambes

Ploc, ploc, ploc, ploc, ploc, ploc, ploc, ploc, ploc, ploc!

Un fleuve de liquide amniotique

Qui s'étend sur le plancher de ciment frette

Pour rejoindre vos pieds qui se mouillent à leur tour

C'est pas une question d'avoir la chienne

C'est juste du gros bon sens

Dans mon livre

J'ai le fantasme d'une couverture en tissus

Comme celui de Bill Burns, le vert forêt qui se trouve sur mon bureau

À l'intérieur, ça parlerait de perruche

De comment en prendre soin

Un peu comme un manuel d'instructions

Tu pourrais lire des phrases du genre :

Ne forcez pas les choses

Aspergez-le d'un bon coup de vaporisateur pour le rafraîchir

Donnez-lui un nom

Au début, ça serait impersonnel

Tu te demanderais : « Coudonc de quoi qu'a parle elle calice? »

Pis avec les dessins tu comprendrais que le pronom impersonnel,

ben c'est la perruche, l'oiseau, le volatile exotique

Une baignoire n'est pas obligatoire

Ne le laissez pas voler dans une pièce à moquette

S'il a peur du noir, ajoutez une vieilleuse

Plus tu lirais, plus tu comprendrais que le livre parle du confinement

de l'animal dans le milieu domestique

Des dispositifs mis en place par l'humain pour restreindre le vivant

dans un environnement artificiel

De notre rapport entre l'affect et l'éthique

Blablabla

Des gros mots

Des longues phrases pleines de contenu universitaire

Mais plus j'avance, plus j'me rends compte que le vrai confinement
se trouve ici

Entre les quatre murs de l'atelier

Je parle dans une langue tellement abstraite, tellement pas cernable,
que même ma propre mère me comprend plus

C'est comme quand tu répètes le mot « cuillère » trop souvent

Cuillère, cuillère, cuillère, cuillère, cuillère,
cuillère, cuillère, cuillère, cuillère, cuillère.

Le mot fini par plus avoir de sens

Tu sais même plus qu'est-ce que t'essaye de dire

Faque c'est un peu la même chose avec mon projet

J'me rends compte que la recherche... ben, ça se mélange crissement mal
avec la vraie vie

Comme faire du spaghatte à ton flo

Manger une p'tite molle marbré

Passer une échographie

Te sacrer de l'eau bouillante sur les pieds

Écouter un podcast qui n'est pas *Les nouveaux chemins de la connaissance*

Moi qui pensais que le confinement c'était dans les cages à moineau

Ben tabarnaque, peux-tu m'expliquer débord pourquoi que j'*rush* de même quand j'essaye de me commander une poutine au Bosco Patate?

Je suis même plus capable d'écrire des statuts *Facebook* sans mettre de bibliographie à la fin, sans faire de hashtag : Deleuze & Guattari

Coudonc, tu m'comprends-tu quand j'te parle?

ANNEXE III

Version textuelle : « Sans objet : l'audioguide » (2017)

Cet audioguide est conçu pour vous accompagner dans la rencontre de l'œuvre de Karina Pawlikowski. Selon le *Writing Verbal Descriptions for Audio Guides*, il est de mon devoir de vous aviser de la durée de la présente lecture en tout début de parcours.

Pour le moment, il m'est difficile d'estimer le temps que je prendrai à réciter ce texte puisque je n'en ai pas achevé l'écriture. Cependant, si vous ressentez une fatigue extrême ou un silement à l'intérieur d'une cavité quelconque, il est préférable d'enlever vos écouteurs immédiatement et de composer le numéro d'urgence 9-1-1.

La confiance est primordiale entre nous.

Suivez ma voix comme celle d'une rampe d'escalier ou d'une ligne jaune au sol et vous verrez, tout ira bien.

Maintenant que les instructions de sécurité ont été clairement énoncées, je vous inviterais à vous diriger au centre de la pièce dans laquelle vous vous trouvez.

Prenez votre temps, je ne suis pas pressée.

J'occupe mon temps dans la production d'actions non-rémunérées

allaiter,

emprunter des livres à la bibliothèque,

allaiter,

planter des plants de tomates,

donner le sein,

faire un sauce à spaghetti,

allaiter,

enfin.

Une fois que vous serez bien positionné.e au centre de la pièce, fixez à l'aide de vos yeux le coin du mur. Oui, vous avez bien entendu *le coin du mur*.

Vous êtes libre de choisir le coin idéal.

À cet effet, il est possible qu'un ou plusieurs coins ne soient pas visibles à partir de votre position. Peut-être que cela est dû à un objet qui occupe une place spectaculaire dans l'espace.

Dans ce cas, il n'est pas nécessaire de conclure que le.la propriétaire de l'objet à une faible estime de soi et qu'il.elle doive compenser par la taille des objets qu'il.elle accumule pour combler son manque d'amour-propre.

Maintenant que vous êtes bien positionné.e au centre de la pièce, je vous inviterais à porter votre attention au coin du mur puisque ce dernier s'élèvera, éminemment au rang d'œuvre d'art.

Voilà!

Vous regardez dorénavant l'œuvre de Karina Pawlikowski intitulée, « Sans objet » de son titre original anglais « Why the Fuck Am I Still Making Art? »

Sachez qu'il est tout à fait normal qu'une perte s'opère dans la traduction.

Oui, je sais.

Il n'y a rien à voir a priori et ça peut vous sembler étrange ou inconfortable. Dans le pire des cas, vous vous trouvez dans un lieu public au plein centre d'une foule assoiffée de *small talk*... Sachez que le port du casque d'écoute est tout de même un bon prétexte pour éviter de parler du non-avancement de votre pratique.

Je suis très reconnaissante de l'attention que vous portez à mon travail.

Oui, c'est moi qui l'ai fait, ou qui ne l'ai pas fait.

Pourtant, tout a été mis en place pour que l'apothéose artistique se produise dans les temps prescrits.

Une résidence de création dans une maison patrimoniale,

un échéancier détaillé,

un budget équilibré,

un cachet acceptable.

Et même la création de dessins comptant trois ingrédients infaillibles à leur reconnaissance artistique :

le papier carbone pour donner ce je-ne-sais-quoi de poétique,

l'usage de la transparence évoquant une certaine transparence,

et la reproduction de la calligraphie d'une personne chère et décédée.

Mais, rien.

Rien ne m'apparaissait plus pertinent que l'absence d'objet.

Le retrait comme une mesure préventive.

pour ne pas (re)faire,

pour ne pas (re)produire d'œuvre,

dans un espace déjà saturé.

Au fait, avez-vous remarqué si d'autres personnes dans la pièce expérimentent la même chose que vous en ce moment. Si oui, tentez de les observer sans qu'il.elle ne s'en aperçoive. Ce sera notre secret. Continuez de regarder le coin du mur en acquiesçant de la tête comme si je vous parlais de ses qualités esthétiques.

Observez la ligne verticale qui se crée dans la rencontre entre les deux murs.

Une ligne qui apparaît,

qui disparaît,

qui se brouille,

qui vibre,

qui s'efface,

selon la capacité optique de vos yeux.

Ne criez pas trop vite à l'art conceptuel,

Ni à la condescendance.

La vérité avec la production artistique c'est qu'elle prend une débarque après
chaque accouchement.

Un peu comme les fines herbes,

Pour une période prolongée, le basilic vacille entre l'utile et le futile,

entre la nécessité d'en consommer et l'inutilité d'en produire.

Avant d'expirer,

Je tiens à vous informer que l'audioguide est d'une durée de cinq minutes trente-deux
secondes quand je ne respire pas.

ANNEXE IV

Version textuelle : « En dehors » (2019)

Les trois interprètes sont présentes sur scène avant même le début de la pièce, deux d'entre elles sont en retrait, adossées au mur du fond, silencieuses. L'autre est positionnée au centre de la scène, droite, inébranlable. Elle fait face au quatrième mur. Ses cheveux sont clairs, ondulés, tombent sur ses épaules. Elle porte une robe noire qu'elle enlève nonchalamment sans prêter attention au regard de la foule. Elle se redresse à nouveau avant de se défaire de ses sous-vêtements qu'elle dépose à ses pieds. Complètement nue, elle s'approche de l'unique source de lumière, sur trépied, dirigée à la hauteur de ses hanches. Le bas de son ventre s'illumine devant les spectateurs, devant moi. Elle est incandescente. Elle s'observe face à quelque chose d'invisible que l'on devine comme un miroir. Un doute dans le regard, cherchant l'approbation de son reflet. Ses mains reconnaissent le rituel. Elles parcourent son corps, frôlent ses seins, sa nuque, sa bouche. Sans même de *fade in*, la chanson thème de la Pat'Patrouille perfore le silence de la salle. Je suis hypnotisée par sa chorégraphie asynchrone. Ses doigts glissent entre ses lèvres pour atteindre son clitoris. Sa tête se renverse. Son corps

s'agite, prend du rythme, implose. Les aboiements des chiens patrouilleurs et sa jouissance closent la première scène.

Une odeur de lait chauffé flotte dans la pièce. Tout est flou et vaporeux. La lumière attise mes paupières encore fermées; des nuances de blanc crème qui tournent au jaune, puis au rouge clair. Comme couchée face au soleil, l'été. C'est pourtant le froid qui gagne du terrain depuis des mois. Le plancher rapetisse, les fissures s'allongent, le bois craque et s'assèche. Mes mouvements sont lents, engourdis. L'écran bleu de mon cellulaire indique 7 h 11. C'est le matin. De la fenêtre, j'entrevois la lueur grise et sale de l'hiver. Il fait 18 degrés à l'étage. On chauffe le dehors, les murs sont des passoires et moi, une roche bien ancrée au fond du matelas. Je sais que le moindre mouvement des draps sur ma peau aura l'effet d'une rivière au printemps.

Le bruit de tes pas résonnent dans la cage d'escalier. Mes yeux entrouverts, je distingue une silhouette plonger dans le lit, sans doute la tienne. La clarté de la pièce assène mes pupilles, les fragilisent, les décomposent. Des corps flottants noirs s'impriment sur ma cornée. Une séquence d'ombres chinoises sans histoire tapissent les murs. Informelles, aléatoires, elles suivent mon regard avec un léger décalage. Ma vision *lague*, mon système plante, encore. Depuis que la pression et le fer sont à plat, je ne tolère plus la chaleur, ni l'humidité et tous les effets de resserrement sur ma peau. Je ne prends plus les enfants, ne supporte plus leurs poids, ni même leurs minuscules mains sur ma bouche. L'idée de construire un igloo m'effraie. Du

matelas, mon lit représente l'étendue de ma maison. Depuis des mois, je vis dans 42 pieds carrés.

L'exposition prend forme ici, dans cet espace restreint. Les murs sont d'un blanc de javel, le plafond aussi. Des prises de courant sont installées en périphérie de la galerie jusqu'à former une clôture électrique. Il fait clair, les lumières aux néons sont allumées à l'année, un état d'alerte général plane jusqu'au prochain dégel. Le sol est lustré. De ciment, recouvert d'une fine couche de vernis, il n'absorbe rien. Tout reste en dehors; l'humidité, l'eau et la crasse.

Du rez-de-chaussée, j'entends les enfants réclamer des soins parentaux quelconques. Du lait dans les céréales, une envie qui a mal virée, un morceau de casse-tête manquant. Nos corps entrelacés, humides. Tu proposes de jouer à roche-papier-ciseaux pour savoir qui descendra. Je devine assez rapidement que tu imagines la roche comme la forme la plus probable pour me vaincre. Quelque chose de lourd, d'une dureté qui peut possiblement blesser. Ma main enveloppe ton poing. Tu m'invites pour un deux de trois. Je refuse et me rendors avant même que ton corps ait traversé le cadre de la porte.

Une quantité importante de sable forme un cercle parfait au centre de la pièce. La matière est appliquée avec justesse, on pourrait croire que cette installation a été conçue par une machine, un robot. Tu comprends rapidement que la forme couvre la quasi totalité du sol. L'envie te prend d'en évaluer les dimensions. Tu te couches au sol à l'étroit, longe le cercle et vérifie une dernière fois que personne ne te regarde. Tu ne veux rien abîmer. Les bras allongés au-dessus

de la tête pour mesurer la distance qui sépare tes doigts de tes pieds, tu estimes le diamètre à 6 pieds 2. En te relevant, tu accroches accidentellement l'œuvre, laissant une marque au sol. Tu tentes de réparer la gaffe, en ramenant les grains de sable vers le cercle avec le revers de la main. Chaque geste amplifie le désastre, l'installation prend rapidement une allure bancale, désordonnée. Confus.e, tu te relèves et quittes la pièce sans te retourner.

Le calme plat me réveille à nouveau. Je discerne une émission pour enfants qui inonde le salon. J'imagine leurs petits corps rivés devant l'écran, trop proches sans doute. À cela se mélange le bruit de l'eau qui refoulent dans la tuyauterie, ton corps immergé sous la douche. Le mien toujours figé, bien en position sur le matelas. Jusqu'ici, tout est en place.

De mon lit, j'étire mon bras pour atteindre l'ordinateur. Dans ma boîte courriel : un autre message en caractère gras avec des points d'exclamations scintillants aux extrémités. Ils sont parfois très enthousiastes à l'idée de m'écrire. Je ne partage pas leur joie. J'ouvre le message et discerne les mots : avancement, montage, démarche, rétro-planning, vernissage et beaucoup trop de formules interrogatives. Encore une fois, mon état d'inertie n'est pas venu à bout de ralentir le temps. C'est pourtant une matière que je croyais malléable. Ils avaient raison de croire que j'étais une artiste clé-en-main puisque tout sera prêt dans les temps prescrits.

L'exposition prend forme ici, dans cet espace minuscule. L'installation a le potentiel de devenir sauvage, indépendante, animée et inévitablement inanimée. Une bouilloire électrique trône au centre de la pièce, posée au sol, exactement au centre d'un cercle devenu imparfait.

Elle contient toujours une quantité d'eau suffisante. Du goulot s'échappe un brouillard qui rend l'air condensé et très humide. La bouilloire est défaillante, elle hurle sans arrêt, rien d'affolant simplement pour t'aviser que l'eau bout toujours et que tu n'y peux rien. Il est évident à ce point-ci que le niveau d'humidité n'est pas adéquat pour assurer la bonne conservation des œuvres. Ton corps est lourd, l'atmosphère est vaporeuse. Chaque respiration devient remarquable. Quand tu t'approches du mur au fond de la pièce pour reprendre ton souffle, tu t'aperçois que de petites gouttelettes d'eau se forment à la surface et s'écoulent doucement sur le plancher. Tes pieds sont mouillés. Les murs sont miroitants, légèrement embués. Lorsque tu regardes attentivement, tu peux voir apparaître les silhouettes des autres visiteur.e.s, comme un miroir après la trop longue douche de l'hiver. Quand tu y poses ta main, ça n'a aucun effet; la condensation reste et ne laisse aucune trace de ton existence, même partielle.

La lumière ne ment pas, je suis en retard. Ma *to do list* quotidienne défile dans ma tête. Comme une roue qui tourne sur elle-même depuis des mois; dans mes notes, dans mes rappels courriel, dans mon calendrier. Un genre de rituel poche de l'inachevé. Au top de ma liste : « finir une maîtrise », un peu plus bas : « faire une exposition », et plus bas encore, écrit à l'encre invisible : « rédiger un mémoire ». Je prends soin de (ne) rien m'approprier, jusque dans le langage. Tout ça reste dans la cour des autres : le, la, les, un, une, des. La vérité, c'est que je n'ai toujours rien à cocher. À cette liste, je glisse des tâches sans défense pour me donner le *feeling* d'être utilitaire, fonctionnelle, efficace. Appeler ma mère, prendre mes messages, brancher l'ordinateur, faire une liste de souhaits, prendre un bain. Je renchéris le

ridicule du complot avec : boire du thé, faire une sieste, taper « garderie à temps partiel » dans un moteur de recherche, vivre une déception, manger des cheetos, me rappeler que je suis intolérante au gluten, *repeat*.

Les autres visiteur.e.s circulent dans la pièce sans tenir compte du silement de l'appareil, le son devient ambiant, un bruit de fond, une musique d'ascenseur. Tu as de la difficulté à concevoir que l'on puisse faire fi de ce bruit insupportable. Pourtant, tu sais très bien que la répétition génère l'habitude. C'est d'ailleurs cette même habitude qui provoque une amnésie généralisée dans le trajet quotidien entre la garderie et l'Université. Au centre de l'installation, la bouilloire, toujours hurlante, forme un brouillard, épais, un bruit maintenant sourd, un cercle formé de milliers de grains de sable. Un cercle inexacte, abîmé par la durée de l'exposition. La bouilloire contient une quantité d'eau suffisante, elle bout sans arrêt, depuis combien de temps déjà.

Ça faisait un mois qu'elle était partie quand je me suis finalement décidée à aller la rejoindre. J'avais booké un vol aller-retour. Elle étudiait dans une université qu'on dit reconnue par les pairs que j'enviais, peut-être, un peu. Les soirs, nous sortions avec ses collègues, on passait nos nuits dans la brume, elle me montrait l'endroit où elle enterrait les bâtons de baseball, le parc qu'il fallait traverser plusieurs fois par jour, le labyrinthe pour se rendre à son atelier, le marché où acheter les fraises. Elle m'avait aussi initié au *hot yoga*, j'avais trouvé ça *rough*, surtout la chaleur et l'anglais. Je comprenais à moitié et mes salutations au soleil étaient rouillées. Après le cours, on s'était changé rapidement dans le vestiaire. J'avais remarqué que

sa colonne vertébrale traçait une ombre curviligne au centre de son dos. Ça m'avait touchée. Au réveil, elle préparait des toasts au beurre de peanut, du café et parfois des pommes coupées en quartier. J'aimais sa façon chirurgicale de reproduire toujours les mêmes gestes avec une attention que je ne connaissais pas. L'eau chaude, le café moulu, les mesures et la cuillère de bois. J'attendais le moment où sa main se déposerait sur le piston de la cafetière pour infuser le café. D'une lenteur infinie afin d'éviter que les grains remontent à la surface.

En t'approchant du cercle, tu t'aperçois que la bouilloire, au-delà de contenir de l'eau en constante ébullition, génère également une source de chaleur non négligeable, qui a le potentiel d'altérer les caractéristiques du sable au sol. D'une lenteur difficilement observable, chaque grain se liquéfie et modifie sa substance, pour devenir du verre. Tu es fasciné.e, par la transformation, ton regard ne décolle plus de l'objet, le hurlement est maintenant inaudible, tu t'approches, de plus en plus près, tes pieds touchent le sable, chaud, bientôt brûlant. Tu sens la chaleur grimper dans ton corps, tes yeux voudraient se fermer, mais tu n'y peux rien. Tu es absorbé.e. Tes organes anticipent leurs transformations. Les sucres, sels et minéraux qui t'habitent se cristallisent. Ta peau devient émeraude. Ton corps se fige en un prisme à base triangulaire; d'une dureté qui peut possiblement blesser.

À cet instant, je me rappelle que je suis au théâtre, que même si elle est nue et qu'elle se touche réellement, elle n'a pas joui pour vrai. Je me demande si on peut jouir au théâtre. Si on peut accoucher, allaiter et mourir au théâtre. Et, ce que ça changerait, si c'était le cas.