

UNIVERSITE DU QUEBEC EN OUTAOUAIS

**LA TRANSPOSITION DU CARNAVALESQUE
DANS
LA PRATIQUE ARTISTIQUE DE LANA GREBEN**

MEMOIRE

PRESENTE COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAITRISE EN MUSEOLOGIE ET PRATIQUES DES ARTS
CONCENTRATION PRATIQUES DES ARTS

PAR

SVITLANA GREBEN

[JUN 2017]

Résumé

Cette recherche-création est présentée dans un cadre théorique transdisciplinaire, convoquant à la fois la culture populaire et savante. Cette formule co incide avec une volonté d’alliage de disciplines qui d hi rarchise les savoirs et les pouvoirs ainsi que les stratégies d’écriture et d’exposition. Les écrits de Mikha l Bakhtine, Michel Serres, Nicolas Bourriaud, Claude Lévi-Strauss et la revue *Purple Fashion* sont les véritables inspireurs de mon travail. Le langage critique provenant de ces ouvrages philosophiques, littéraires, sociologiques et publicitaires informe et enrichit mon langage artistique. Par l’entremise du processus de la recherche-création sur le sujet du *carnavalesque* comme concept opératoire au sein de ma pratique artistique, j’entreprends non seulement un dialogue réflexif avec moi-même, mais aussi un nouvel engagement dans mon processus de création, plus analytique qu’expressif ou intuitif.

Remerciements

La réalisation de cette recherche-création n'aurait pas été possible sans les conseils judicieux de ma directrice de recherche, Sophie B clair Clément, et les échanges formateurs que nous avons eus. Merci, Sophie, d'avoir suscité mon envie de progresser.

Je remercie chaleureusement ma mère, Iryna Greben, pour son soutien créatif dans la réalisation de mon projet d'exposition. Maman, non seulement tes histoires tricotées contribuent à ma pratique artistique, elles enrichissent également ma vie.

Merci aussi, chers professeurs de l' MI UQO, de m'avoir accordé ce privil ge de tenir avec vous des discussions constructives sur des sujets passionnants et parfois controversés.

Je tiens également à remercier les membres de ma famille pour leur patience à mon égard et surtout, l'homme de ma vie, Jocelyn Geoffroy, pour son appui inconditionnel et ses encouragements constants dans l'exécution de ce projet.

Table des matières

Résumé.....	ii
Remerciements	iii
Table des matières	iv
Liste des figures.....	vi
Introduction : édito	1
1. Entrevue fictive : Svitlana Greben en conversation avec Lana Greben	8
2. Compte rendu : ce qui définit le carnaval, le carnavalesque et les concepts dérivés de la carnavalisation	17
2.1. Origines du discours carnavalesque	17
2.2. Le carnavalesque et la carnavalisation	18
2.3. Le carnaval : la représentation <i>versus</i> la participation.....	20
2.4. L'image grotesque et la déformation du réel.....	21
2.5. La conception de l'œuvre comme situation ouverte.....	23
2.6. Le tiers-instruit comme figure d'hybridité carnavalesque.....	24
2.7. Le masque composé de visages multiples	25
2.8. Le dialogisme et l'intertextualité.....	26
2.9. L'état de la question : l'adaptation du carnavalesque à l'art contemporain....	28
3. Entrevue d'analyse : Svitlana Greben en conversation avec Lana Greben	32

4. Entrevue d'information : Svitlana Greben en conversation avec Lana Greben à propos de <i>Parade hétéroclite</i>.....	38
4.1. <i>Parade hétéroclite</i> dans la perspective d'une émission de radio.....	38
4.2. Entretien fictif à propos de <i>Parade hétéroclite</i>.	40
5. Conclusion.....	52
Annexe : Documentation de l'exposition <i>Parade hétéroclite</i> de Lana Greben, Galerie UQO, du 3 au 24 août 2016.....	55
Appendice : Maquettes de mise en espace de l'exposition <i>Parade hétéroclite</i>	76
Bibliographie	79

Liste des figures

Figure 1. Lana Greben. <i>Parade hétéroclite</i>, vue de l'installation, dimensions variables, 2016, galerie UQO.	56
Figure 2. Lana Greben. <i>Parade hétéroclite</i> (détail), mannequin d'étalage, textiles, dimensions variables, 2016, galerie UQO.	57
Figure 3. Lana Greben. <i>Parade hétéroclite</i> (détail), mannequin d'étalage, textiles, tricot (Iryna Greben), dessins, dimensions variables, 2016, galerie UQO.	58
Figure 4. Lana Greben. <i>Parade hétéroclite</i> (détail), mannequin d'étalage, textiles, tricots (Iryna Greben), dessin, dimensions variables, 2016, galerie UQO.	59
Figure 5. Lana Greben. <i>Parade hétéroclite</i> (détail), dessins imprimés sur textiles, dimensions variables, 2016, galerie UQO.	60
Figure 6. Lana Greben. <i>Parade hétéroclite</i> (détail), mannequin d'étalage, textiles, tricot (Iryna Greben), collage, dispositif de signalisation en acier, dimensions variables, 2016, galerie UQO.	61
Figure 7. Lana Greben. <i>Parade hétéroclite</i> (détail), collage, dispositif de signalisation en acier, 34 po x 28 po, 2016, galerie UQO.	62
Figure 8. Lana Greben. <i>Parade hétéroclite</i> (détail), mannequin d'étalage, textiles, dessin imprimé sur textile, dimensions variables, 2016, galerie UQO.	63
Figure 9. Lana Greben. <i>Parade hétéroclite</i> (détail), collage, dispositif de signalisation en acier, 34 po x 28 po, 2016, galerie UQO.	64

Figure 10. Lana Greben. <i>Parade hétéroclite</i> (détail), collage, dispositif de signalisation en acier, 34 po x 28 po, 2016, galerie UQO.	65
Figure 11. Lana Greben. <i>Parade hétéroclite</i> (détail), dessin sur carton, 40 po x 32 po, 2016, galerie UQO.....	66
Figure 12. Lana Greben. <i>Parade hétéroclite</i> (détail), dimensions variables, 2016, galerie UQO.....	67
Figure 13. Lana Greben. <i>Parade hétéroclite</i> (détail), photomontage, 71 po x 105 po, 2016, galerie UQO.....	68
Figure 14. Lana Greben. <i>Parade hétéroclite</i> (détail), dessin sur carton, 40 po x 32 po, 2016, galerie UQO.....	69
Figure 15. Lana Greben. <i>Parade hétéroclite</i> (détail), dessin sur carton, 40 po x 32 po, 2016, galerie UQO.....	70
Figure 16. Lana Greben. <i>Parade hétéroclite</i> (détail), dessin sur carton, 40 po x 32 po, 2016, galerie UQO.....	71
Figure 17. <i>Parade hétéroclite</i>, vue de l'installation, dimensions variables, finissage, 2016, crédit photo : galerie UQO.	72
Figure 18. <i>Parade hétéroclite</i>, communiqué, recto.	73
Figure 19. <i>Parade hétéroclite</i>, communiqué, verso.....	74
Figure 20. Galerie d'art UQO, plan.	75
Figure 21. Lana Greben. <i>Parade hétéroclite</i>, maquette en cours, 22 po x 18 po, scénario A (la disposition finale des œuvres n'est pas celle-ci).	77

Figure 22. Lana Greben. <i>Parade hétéroclite</i>, maquette en cours, 22 po x 18 po, scénario B (la disposition finale des œuvres n'est pas celle-ci).	78
---	-----------

INTRODUCTION : EDITO

In this obscurantist and divisive time, art, fashion, and creativity are more important than ever. They are a vital necessity, not an escape – nor an answer to the violence and dystopia we face daily. Art is necessary for countless reasons.

This season, we sense an undeniable creativity returning in fashion. That's what we celebrate in this issue: fashion as art. This comeback emerges at a moment when designers and art directors are constantly changing – sometimes for no discernable reason. And yet even in an unstable fashion industry, one senses a glimmer of relief and maybe a whiff of hope. This new energy recalls the revolution in style that marked the '90s – a decade that reconnected with the '70s, which was itself revisiting the '30s... Fashion constantly connects to past decades out of necessity; the past is the source of vitality and ideas that can illuminate the darkness we might feel today.

[...]

Art is only permanent, functioning, and true pathway to enlightenment. And artists, more than ever, embody the patience, optimism, and hope so necessary to human survival.¹

¹ Je cite ici un éditorial de Olivier Zahm paru dans *Purple Fashion*, Fall-Winter 2016/2017, vol. III, issue 26, p. 47.

Le masque, le masquage, le paraître, la parade, le carnaval : la matière multidimensionnelle de ma pratique artistique est alimentée par ces modes d'altération esthétique et identitaire, ces rituels individuels et collectifs. Elle souligne la présence de références transdisciplinaires issues des champs de la sociologie de la mode, de l'histoire de l'art, de la littérature, de la philosophie, de la sociologie et de l'ethnographie. Le premier masquage opéré est celui de ma voix originelle. Étant d'origine russophone, la performance francophone est devenue une partie intégrante de mon identité universitaire tandis que mon processus de création peut être assimilé à une mascarade dont les différentes sections s'articulent autour des figures de l'appropriation, du dialogue, de la réflexivité et de la collaboration.

Dans une perspective postcoloniale², notre époque se déploie à l'image d'une identité hybride³, celle qui abolit les frontières de genre, d'ethnicité, de classe. Le posthumanisme non anthropocentré⁴ nous encourage à fabriquer sans cesse nos

² Le postcolonialisme propose de poser un regard différent sur le monde à partir de multiples points de vue tenant compte des participants marginaux de la scène internationale, dont les visions et les priorités sont traditionnellement dissimulées. Portant un caractère humaniste, le postcolonialisme incite non pas à « décrire, expliquer ou prédire *le monde tel qu'il est* », mais à « comprendre et [...] agir sur un monde en mouvance » (Benessaïeh, 2010, p. 10. Les italiques sont de l'auteur). Il est donc prioritaire de mettre en lumière une capacité d'action et de mobilisation afin de s'affranchir d'une subordination normative. Les sujets les moins privilégiés historiquement, tels que les artisans ou les femmes, possèdent ainsi une capacité d'action et de transformation de leurs propres histoires. La perspective postcoloniale permet une démarche réflexive et participative (Benessaïeh, 2010).

³ Aïef Benessaïeh (2010, p. 14) résume l'hybridité telle que théorisée par Homi K. Bhabha comme étant « un caractère fondamentalement pluriel des cultures et processus d'interrelationalité entre formations culturelles ou ethniques présumées distinctes. L'hybride n'est ni l'un, ni l'autre, mais au-delà, il est une création continue, mobilisée par le rapport culturel. »

⁴ La notion de posthumanisme comme forme de pensée non anthropocentrée résume la production d'hybridations entre l'être humain et son environnement, entre le corps humain et les changements technologiques. Maestrutti (2011) résume que « depuis toujours produit de l'hybridation avec le non-

mythologies personnelles à partir d'une constellation de formes culturelles hétéroclites. Nous donnons sens à notre vie par l'entremise de ressources provenant de fragments d'informations arrachées aux contenus médiatiques à teneur sociale, culturelle, politique, publicitaire, technologique. La mise en place d'un savoir hétérogène nous stimule à rechercher de nouvelles connaissances et former des connexions entre des discours disséminés. Nous possédons une intelligence collective nourrie par les interactions sociales, ce qui présente une source alternative de pouvoir dont nous faisons usage dans nos rapports au quotidien. « La consommation est devenue un processus collectif », avance Jenkins (2013). Cette intelligence collective ainsi que la culture participative⁵ mettent en relation directe les industries, les marchés, les technologies et les publics.

La culture de la convergence (Jenkins, 2013) des médias instaure une culture homogène de masse comme une tradition qui rallie la plupart des individus. Au-delà des changements technologiques, au-delà de la question de la cohabitation et de l'interaction des nouveaux médias et des médias traditionnels, ce phénomène nous procure de

humain (l'environnement, l'animal et la technique), l'être humain ne se construit – "fabrique" – pas que par ses seules forces mais toujours à travers ce qui constitue son partenariat et son milieu » (p. 54).

⁵ Ce terme de Henry Jenkins (2013) a été proposé pour désigner la démocratisation des technologies numériques, notamment le développement de logiciels de composing, de montage et de mixage qui ont favorisé l'éclosion de nouvelles pratiques esthétiques, fondées sur le remontage et le remixage. Ces technologies et ces pratiques amènent un brouillage des frontières entre les producteurs professionnels et les consommateurs en s'ouvrant aux producteurs amateurs. « Elles remettent en question le modèle communicationnel monologique et unidirectionnel par l'imposition du modèle dialogique et multidirectionnel fondé sur l'échange et le partage, sur la participation et la collaboration dans plusieurs domaines de la production et de la création. Si cette culture participative peut parfois sembler remettre ainsi en question les notions traditionnelles d'auteur et d'œuvre fermée, elle continue toutefois de valoriser l'initiative individuelle, l'originalité et le nom propre » (Asselin, Cardinal et LeTourneux, 2014).

nouveaux pouvoirs à caractère collaboratif. Nous mettons nos ressources en commun en devenant à la fois des producteurs de significations et des consommateurs. De cette manière, l'homogénéisation contemporaine de la culture peut être déconstruite par nous-mêmes, le public, suite à notre accès au pouvoir soutenu par l'invention de nouveaux types de relations économiques et politiques (Maigret, 2013). La question se pose ainsi : quelle attitude progressiste peut être adoptée à l'égard d'une industrie dictatoriale et comment prendre part aux défis de l'hybridation?

Partant du potentiel symbolique du *carnavalesque*, le présent travail cherche à attribuer une nouvelle dimension au *carnaval* à l'intérieur de ma pratique collaborative en arts visuels. Il s'agit d'explorer la complexité du « je » que je suis, formé par des normes, des discours, des pratiques sociales et artistiques, afin d'entretenir une relation autocritique et transformatrice avec ceux-ci⁶.

La signification du costume peut être associée au paradigme du « masque » ou de la « tenue », du « vêtement ». Quand le costume est utilisé lors du carnaval ou au-delà de la parade, il peut être synonyme de rite de passage, de mode, d'uniformité ou de travestissement. L'action de se costumer comporte une démarche ritualisée et performative. À son tour, dérivée du concept de *carnavalesque* tel qu'il fut développé par Bakhtine, la notion de masquage ou de mascarade élargit la signification de la

⁶ Le travail critique de Judith Butler interroge certaines normes et la question de la puissance d'agir. Butler constate les avantages et les inconvénients des politiques de regroupement de personnes qui se basent sur des catégories identitaires. D'un côté, elles procurent pour ces groupes une plateforme stable de revendication des droits. D'un autre, de telles politiques tendent vers l'homogénéisation, vers un gommage des différences en normalisant les personnes et, de cette façon, en les faisant forcément entrer dans des définitions fixes de catégories identitaires (Baril, 2007, p. 75-76).

performance vestimentaire et de la performativité identitaire⁷. C'est un désir troublant de transformation, d'affirmation ou de contradiction. Le costume montre en cachant. Il nous associe à l'ensemble dans lequel on cherche à se singulariser.

Adoptant une perspective critique à l'égard d'une série d'études sur la mode et les tendances vestimentaires (Tseëlon, Burton et Crane, 2014; Crane, 2000; Kaiser, 2012), je constate qu'actuellement, la signification de la mode ne se limite pas seulement à son rôle traditionnel d'expression de l'image idéalisée du sujet genré. Dans nos rôles de consommateurs, nous sommes les producteurs principaux de la mode. La mode se présente comme option et non comme impératif. Dans mon travail, j'évite la transparence et je préfère brouiller les catégories du genre, de l'ethnie, de l'âge, de l'auteur, et complexifier les relations au pouvoir. En outre, une forme alternative de performance identitaire, comme le paradigme de la mascarade ou de la « philosophie ornementale⁸ », permet d'attribuer aux vêtements recouverts de dessins, de motifs, de textures ou de raffinements de couturiers un pouvoir de communication symbolique. En ce sens, le costume utilisé au sein du rituel vestimentaire quotidien procure une possibilité de renégocier les formes de signification et les modes de comportement

⁷ Le concept d'« identité performative » de Judith Butler (1990, 1993), selon une approche phénoménologique, évoque la construction du sujet fragmenté en relation avec l'autre que soi-même. Ce concept définit l'identité comme étant générée à travers le temps par le style corporel, soutenu par des actions répétitives. Performer l'identité ethnique, sociale ou autre, c'est donc aussi la jouer selon un contexte donné. Butler caractérise ainsi le genre comme étant performatif en niant la notion d'identité préexistante : « le genre consiste davantage en une identité tissée avec le temps par des fils tenus, posée dans un espace extérieur par une répétition stylisée d'actes » (cité dans Baril, 2007, p. 64). Autrement dit, le masculin et le féminin n'existent pas au préalable. Leur existence est conditionnée par l'énonciation et par la répétition des genres normatifs (p. 65).

⁸ Je me réfère au terme de Herbert D. Bradley (1922), qui définit la mascarade comme « philosophie ornementale » (Tseëlon, 2001, p. 103).

habituels, de les exprimer et de les transmettre à l'instar de nouvelles attitudes culturelles⁹.

L'ambition de cette recherche-création n'est pas d'analyser la généalogie du terme *carnavalesque*, mais de questionner le rapport entre ce concept et ma pratique artistique. Je m'attarde aux caractéristiques principales du carnavalesque pour être en mesure d'opérationnaliser son contenu en fonction de mon travail et, par conséquent, de transformer cette notion en *concept opératoire*.   quelles conditions peut-on parler de carnavalesque dans une pratique artistique?

En tentant d'associer des réalités hétérogènes, cette recherche-création devient un chemin de construction discursive. Ce travail se fixe sur le *questionnement en tant que processus*, plutôt que sur l'objectif de proposer une « bonne réponse ». Dans ce contexte, la *transdisciplinarité* indique une direction vers l'espace qui traverse diverses disciplines. Le processus de la recherche-création devient motivé par « la dynamique engendrée par l'action de plusieurs niveaux de réalité à la fois »¹⁰. Ce processus contient un déplacement, un voyage « exercé dans l'exercice d'une fonction¹¹ » intellectuelle et créative. Comme dans tout voyage, les parcours amènent de nouvelles rencontres, des

⁹ « Le refus moderniste de l'ornement signifiait l'affirmation utopiste et idéaliste d'un monde contre l'autre, le partage de l'univers en blanc et noir. L'acceptation postmoderniste de l'ornement livre au contraire une leçon de complexité, une méfiance à l'égard des idées unilatérales et définitives. Il faut en finir avec la moralisation de l'ornement. Celui-ci n'est pas toujours mauvais et les apparences ne sont pas systématiquement trompeuses.  tudier l'ornement, dans cette perspective, c'est ne pas juger les apparences en fonction des essences, mais les accepter, les distinguer, les comparer, les jauger et les manier en vue de ce qui est utile pour la vie » (Golsenne, 2012, p. 44).

¹⁰ La notion de transdisciplinarité telle que proposée par Basarab Nicolescu (1996, 2012).

¹¹ Je reprends ici l'une des définitions du « déplacement » données par le Larousse.

étapes d'acclimatation suivies d'expériences de nouveaux milieux et de l'adaptation, qui doit se diriger vers un nouveau départ.

1. ENTREVUE¹² FICTIVE : SVITLANA GREBEN EN CONVERSATION AVEC LANA GREBEN

En guise d'introduction aux entretiens fictifs qui suivent, je dois préciser que le matériel autobiographique demeure à la base de la présente recherche-crédation. Mon enquête est réalisée dans une perspective d'appropriation artistique de la pratique ethnographique. Consciente des interrogations déjà posées par Hal Foster (1995) à propos de la portée critique de l'art ethnographique, je ne prétends pas à une posture d'ethnologue ni à celle de théoricienne de l'art. Cependant, appliquée à l'écriture de cette recherche-crédation, l'autoethnographie s'avère une méthode pertinente pour décrire et analyser (graphie) mon expérience personnelle (auto) et ma propre pratique artistique dans l'intention de comprendre l'expérience culturelle et sociale (ethno) (Holman Jones, Adams, Ellis, 2005).

À des fins d'introspection, je me positionne à la place du sujet de cette recherche-crédation (Denzin, 2006; Ellis, 2004). Pour engager ma narration subjective dans un

¹² L'entrevue est d'abord un outil essentiel de collecte de l'information. Dans les médias, l'entrevue permet de diffuser les propos de la personne mise en situation par l'actualité, lui offrant l'occasion de raconter son histoire elle-même (définition proposée par le CREM, www.reseau-crem.lacsq.org. Consulté le 02.02.17).

discours de recherche universitaire, je procède dans mon écrit par une réappropriation motivée de stratégies propres à l'écriture de presse (Lattro, 2013). Je calque le langage publicitaire qui nourrit mon écriture. Cette forme vise une distanciation du *moi* qui tend vers l'objectivité par l'entremise de la fiction (Le Coguiéc, 2016) et vers la configuration dialogique. Au niveau de l'utilisation grammaticale du sujet dans ce travail, il y a ainsi place à l'alternance voulue entre l'utilisation du « je » et du « vous ». Par la jonction du passé et du présent autobiographique, je m'intègre dans le passé en créant les conditions d'une réécriture et, par conséquent, d'une expérience renouvelée (Denzin, 2006). Je me lance alors dans une mise en scène de l'altérité tentant de percer le tissu imperméable du discours universitaire normalisateur.

Quel parcours vous a conduit à l'art?

LG : Dès mon enfance, la culture a toujours tenu une place importante dans ma vie. Afin de satisfaire ma vision idéaliste du métier d'artiste, en parallèle avec mes études en droit, je me suis inscrite en tant qu'auditrice libre au département des beaux-arts de l'université. J'ai acquis là les notions essentielles du dessin académique. Le volet de l'art contemporain s'est ajouté suite à mes études universitaires en arts, que j'ai poursuivies immédiatement après mon arrivée au Québec. J'ai mis alors volontiers fin à ma carrière juridique pour entrer sur le marché de l'art. Je travaillais principalement la peinture et les techniques mixtes en présentant des œuvres composées : diptyques et triptyques. Mon travail a commencé à prendre un caractère installatif suite à l'intégration de

l'espace lors de mon exposition *Commedia dell'arte*¹³ et à l'utilisation de la stratégie d'agencement d'éléments à la croisée des médiums dans *Stimuli*¹⁴. Le projet de création dans le cadre de cette recherche poursuit ma démarche axée sur le dispositif de l'installation envisagé comme structure ouverte.

Présentez-nous votre « carte d'identité ».

LG : Je suis née en Europe de l'Est. Sous le feu de la crise ukrainienne¹⁵, je peux dire que mes origines prennent leurs racines dans l'histoire russophone de la Nouvelle-

¹³ 8 juin-16 août 2013, Palais des arts Harricana, Amos. Voici un extrait de la critique de Martin Guindon parue le 09/07/2013 dans *L'Abitibi Express* : « "Ici, mon rôle est administratif", rappelle celle qui est directrice générale du Palais des arts Harricana dans la vie de tous les jours. "Il faut donc que je me réapproprie les lieux comme artiste. J'ai créé une mise en scène. Je délimite l'espace avec les bandes noires sur les murs. Mes tableaux sont construits avec les formes géométriques. Il y a des lignes, des carrés, le jeu des formes, des couleurs... les bandes noires confrontent ou rejoignent celles sur les tableaux. C'est aussi comme si on entrait dans un tableau en trois dimensions. Les visiteurs font partie du tableau [...]. La bande sonore fait aussi partie de l'exposition. Il s'agit de la musique des Ballets russes. Les images sont rythmées. La musique donne aussi le rythme. Je joue avec les espaces picturaux [...] comme les peintres de la modernité, qui m'inspirent, mais j'ajoute ma vision contemporaine. [...]" Pour entrer dans le tableau, il faut contourner les chaussures et escarpins qui jonchent le sol. Chacun est appelé à prendre sa place sur scène, dans une approche un peu ludique. "[...] Je parle de jeux de rôle, des apparences. Moi-même je joue à l'artiste, je porte un masque. Et vous, portez-vous un masque? Je veux que le visiteur participe, je veux établir le dialogue." [...] Les images semblent cacophoniques et anarchiques, mais rien n'est laissé au hasard [...]. "Comme la vie, c'est un chaos organisé. Je suis très libre, je laisse couler la peinture dans les coulisses sur le tableau, mais je suis aussi limitée dans l'espace. Peut-on parler de liberté limitée?" [...] ».

¹⁴ 14 avril – 16 mai 2015, Centre d'exposition Rotary, La Sarre. Voici un extrait de la critique d'Ariane Ouellet parue le 2 avril 2015 dans *l'Indice bohémien* à propos de l'exposition : « On la connaît pour ses représentations colorées de visages féminins et pour son iconographie inspirée des canons de la mode. [...] "J'organise le portrait autour du corps au lieu du visage seulement. J'adopte le masque comme un témoignage de la métamorphose du corps dans l'image", explique Lana Greben, qui s'intéresse aussi au vêtement comme un élément du langage non logique et non rationnel. Elle questionne d'abord l'expression de l'individualité et de l'identité féminine. [...] Elle ajoute à sa démarche habituelle bidimensionnelle la vidéo et l'installation. L'ensemble présentera [...] une douzaine de dessins et quelques peintures, dont certaines plus anciennes, contextualisées sous un nouveau jour, qui sont intégrées à l'installation. "Mes dessins préparatoires prennent ici plus d'autonomie", explique l'artiste, qui souhaite remettre en question le genre du portrait au cœur de sa démarche. »

¹⁵ Un aspect du conflit qui me concerne personnellement est sondé par Hermann Iline dans son article « Russophobie » (2014).

Russie historiquement fondée au XVIII^e siècle. Dans le sens ethnologique, j'appartiens au peuple autochtone russophone de mon pays natal, qui est l'Ukraine.

Au cours de mon adolescence, à l'époque de la perestroïka, la vie dans une métropole ukrainienne était marquée par toutes sortes de restrictions, d'interdictions ou d'inaccessibilités. Je pense ici, par exemple, à la quasi-impossibilité de sortir du pays pour aller à l'étranger, sauf pour voyager dans les autres pays de l'Union soviétique.

Après la chute du mur de Berlin, le phénomène de la mondialisation nous a ouverts à des occasions culturelles plutôt absurdes. Je les définirais par un style hybride de : *imitation/kitsch/haut de gamme/occidental/soviétique/bas de gamme/piratage/droit de production/américain*, qui a transformé tous les domaines de la culture européenne de la zone « périphérique » de l'Est. « La fin du communisme signifiant la mort de l'utopie », ironise Nicolas Bourriaud (2009) en citant Slavoj Žižek (p. 13) dans son esthétique de la mondialisation mettant en lien l'arrivée d'une nouvelle utopie, celle du capitalisme.

Vous avez donc connu les conditions d'exil qui ont été abolies avec l'arrivée de la mondialisation?

LG : Personnellement, j'ai été peu affectée par ces restrictions en matière d'« exil », car mon père avait obtenu un contrat de travail en République tchèque. Étant encore enfant et sortant pour la première fois de l'espace soviétique, j'ai réalisé qu'il existait une différence spatio-temporelle fascinante entre la signification d'être « ici » et la signification d'être « ailleurs ». Au regard de mon enfance et de mon adolescence, je peux

dire comme Eudora Welty¹⁶ à propos des siens : « *I am an artist who came of a sheltered life* ». Mais la vie tranquille aussi peut entraîner un mépris des obstacles, car tout vient de l'intérieur.

Ma première « grande sortie » de l'espace européen après la République tchèque, la Roumanie, la Bulgarie, la Hongrie et la Suisse fut mon voyage d'études postuniversitaires en droit aux États-Unis. J'ai pris l'avion pour New York un mois après le 11 septembre 2001.

C'est comme s'il s'agissait de traverser une frontière tant visible qu'invisible, des limites tant physiques que symboliques qui séparent une personne de l'autre dans l'espace géopolitique mondial...

LG : La réalité contemporaine est marquée par une forte uniformisation des langages et des cultures. La question de la diversité est mise en jeu. J'ai grandi dans un pays européen qui évolue actuellement dans un rejet total des modèles démocratiques, notamment celui de la bi-ethnicité.

Toutefois, dans son esthétique de la globalisation, Nicolas Bourriaud (2009b) mentionne que le multiculturalisme postmoderne n'a pas abouti à la construction d'un modèle « alternatif », à l'universalisme moderniste. Il a récréé un système clos d'appartenances et d'enracinements ethniques. Le travail artistique, lui aussi, est soumis à une lecture à travers le prisme du cadre biopolitique assujetti aux

¹⁶ Cette écrivaine américaine assure que pour s'inspirer de sa propre vie, il n'est pas nécessaire que cette dernière ait été bouleversante : « I am a writer who came of a sheltered life. A sheltered life can be a daring life as well. For all serious daring starts from within » (Welty, 2002).

termes de « condition », de « statut » ou d'« origine ». Constatez-vous que votre travail est soumis à une certaine tradition?

LG : Outre mes origines métissées en tant que Russo-ukrainienne, je suis façonnée par mes voyages et déplacements, par l'espace géographique et collectif dans lequel j'évolue. Non seulement les expériences culturelles européenne et nord-américaine cohabitent en moi par un engagement réciproque, mais ma formation professionnelle couvre aussi les domaines du droit, de l'administration et de l'art. Ma pratique artistique ne se résume pas à des projets de création solitaires. Impliquée dans le milieu culturel¹⁷, j'administre des projets communautaires en lien avec l'art et l'histoire. Parfois même, j'y intègre ma propre démarche artistique ainsi que mes façons de faire provenant de mes aptitudes professionnelles en administration et en droit. Je ne souhaite pas associer mon travail à ce récit biographique comme système fermé sur lui-même. Je prétends conserver l'idée du passage, refléter mes parcours entre les contextes différents en tissant des liens entre des formats hétérogènes d'expression et de communication dans un esprit de décroisement disciplinaire.

C'est ainsi que j'associe davantage la question de l'appartenance à l'altérité culturelle et à la *transculturalité*, qu'on peut comprendre comme une forme de « passage

¹⁷ Depuis 2006, je suis impliquée bénévolement à titre de membre du conseil d'administration de la Corporation du Vieux-Palais et de la Maison Hector-Authier, située à Amos, en Abitibi-Témiscamingue. De 2006 à 2012, j'ai occupé le poste de vice-présidente de la Corporation. Depuis 2006 et jusqu'à présent, je suis également la directrice générale du Palais des arts Harricana, organisme apparenté à la Corporation, dont il gère et anime la vocation arts visuels. Le Palais des arts Harricana est déjà réputé en région pour ses nombreuses activités. Ce lieu offre des espaces de création et de diffusion en arts visuels et présente les œuvres d'artistes de la région et d'ailleurs, d'envergure nationale et internationale, ce qui permet aux visiteurs de découvrir différentes facettes culturelles.

d'une culture à l'autre » (Bouraoui, 2005, p. 11). Contrairement à ce que certains peuvent penser, il ne s'agit pas d'un combat pénible pour les coutumes intransposables, pour un « décollage des identités et des signes » (Bourriaud, 2009b) dans des contextes géographiques, historiques et socioculturels contradictoires qui ne répondent plus à la réalité actuelle du monde en mouvement. Il s'agit d'enjeux sociaux liés à cette question d'appartenance, de phénomènes qui marquent inévitablement notre époque contemporaine et, en particulier, mon parcours personnel. C'est ce dont je traite dans mon projet de création.

La notion de *transculturalité*, sondée par Hédi Bouraoui dans son essai *Transpoétique* (2005), convoque la notion de *transculturalisme*. Toujours d'après Bouraoui, on doit considérer ce terme, tout d'abord, comme faisant référence à la profonde « connaissance de soi et de sa culture originelle afin de la trans/cender d'une part, et de la trans/vaser d'autre part, donc la trans/mettre à l'altérité » (p. 10).

Entre le déclenchement de l'invasion par l'uniformisation et l'illusion du retour aux racines, « entre multiculturalisme et traditionalisme qui assignent tous deux les individus à leur prétendue "identité" » (Bourriaud, 2009b), la culture globalisée est en quête d'une voie « alternative » qui se détache du postmodernisme et se dirige vers l'« altermodernité » esquissée par Bourriaud...

LG : En effet, l'altermodernité est ancrée dans la notion de l'altérité : en latin, *alter* signifie « autre », « différent » (Bourriaud, 2009a, p. 12). Son contenu correspond à « l'élaboration d'agencements permettant à des éléments disparates de fonctionner

ensemble » (Bourriaud, 2009b, p. 48). La réalité altermoderne valorise donc les liens traducteurs entre les mots et les images dans un contexte de formes culturelles hétéroclites.

Faisant allusion au lexique végétal et à la famille botanique des radicantes, Bourriaud (2009b) dégage le pilier central de l'altermodernité, qui est selon lui celui de la culture radicante. Qu'arrive-t-il dès lors que l'individu contemporain se tourmente, entre le besoin d'un lien à son environnement et les forces du déracinement, entre la globalisation et la particularisation, entre l'identité et l'altérité? La signification du *radicant* (p. 58) porte un caractère non seulement dynamique, mais aussi troublant. Dans ces conditions, l'individu demeure assujetti à de constantes négociations.

Le sujet *radicant* se coupe de ses racines initiales en s'acclimatant et en se réacclimatant de nouveau. Il se crée ainsi « des enracinements successifs, simultanés ou croisés » (Bourriaud, 2009b, p. 59). Il fait pousser ses racines au fur et à mesure qu'il avance, contrairement aux radicaux, dont l'évolution est déterminée par l'ancrage dans un sol. Porteuse de cette culture radicante, j'emporte avec moi des fragments d'identités pour les transplanter dans d'autres conditions et opérer leur constante métamorphose.

Liée à la notion de différence, l'altérité culturelle se définit en tant que réalité étrangère. Cette réalité existe comme construction dialogique transculturelle dirigée par la sensation d'*exotisme* temporel et non géographique, au sens que lui attribue Victor Segalen (1978) : « la connaissance que quelque chose n'est pas soi-même », la différence qui s'ouvre par « la perception du Divers » (p. 41). Cet exotisme n'a rien à voir avec

l'expérience superficielle et passive du touriste-spectateur. Il ne prend pas son sens par une adaptation, mais par la création d'une distance.

2. COMPTE RENDU¹⁸ : CE QUI DEFINIT LE CARNAVAL, LE CARNAVALESQUE ET LES CONCEPTS DERIVES DE LA CARNAVALISATION

2.1. Origines du discours carnavalesque

Initialement, la notion de *carnavalesque* fait son apparition dans les travaux du linguiste russe Mikhaïl Bakhtine (1895-1975). Intéressé par la culture populaire du Moyen Âge et de la Renaissance, Bakhtine transpose le carnaval – qui n’est pas un phénomène littéraire – dans la littérature. C’est ainsi qu’il applique la terminologie du carnaval à l’étude de l’œuvre littéraire polyphonique de François Rabelais.

Dans la présente recherche-crédation, une attention particulière est portée aux textes clés de Bakhtine sur la *carnavalisation*, tant en langue d’origine (le russe) que dans leur traduction en français : *L’œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* (Bakhtine, 1970a) et le chapitre 4 de *La Poétique de*

¹⁸ Le terme est utilisé lorsqu’il s’agit de rapporter les éléments importants d’une réunion, d’une conférence de presse, d’une manifestation. Le journaliste qui assiste à ce genre d’événements rédige chronologiquement ce qu’il a vu et entendu de façon purement factuelle (définition proposée par le CREM, www.reseau-crem.lacsq.org).

Dostoïevski (Bakhtine, 1963, 2002; 1970b)¹⁹. Les concepts clés de ces ouvrages sont, entre autres, le carnaval, l'écriture carnavalesque et la carnavalisation (Belleau, 1983). Afin de mieux cerner le sens de ces concepts bakhtiniens, il s'avère nécessaire de faire une incursion dans le domaine de l'analyse littéraire. Nous tenterons aussi d'illustrer la pertinence de l'extension d'une pensée d'un champ de connaissances à un autre afin de déplacer ces notions du champ littéraire à celui des arts visuels.

2.2. Le carnavalesque et la carnavalisation

Bakhtine (1970a) explique l'apparition de la littérature carnavalesque suite au déclin du rite du carnaval. Selon Bakhtine (1970b, p. 169), le carnavalesque est élaboré comme « une transposition en images artistiques du langage littéraire », « une transposition du carnaval dans la littérature » qui déclenche sa carnavalisation.

Dans *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* (Bakhtine, 1970a), la carnavalisation signifie l'inscription dans la littérature du carnavalesque conçu en tant que vision du monde propre à la culture populaire (Belleau, 1984). Bakhtine (1970a) attribue à l'œuvre de Rabelais un caractère inaltérable en raison de son dépassement des formes dogmatiques, définitives et stables.

¹⁹ La réception des écrits de Bakhtine coïncide avec leur traduction vers l'anglais et le français, qui date des années 1960 (Smith, Wilde, 2002). Dans les années 1980, la question de la carnavalisation au sens bakhtinien commence à retenir l'attention des chercheurs canadiens. Suite au colloque intitulé *Mikhail Bakhtin the Present State of Research*, tenu en 1982 à Toronto (Belleau, 1983, p. 52), le concept de la carnavalisation est retenu comme le plus approprié en lien avec le roman québécois.

La *carnavalisation* implique à la fois un processus et un produit. Il s'agit du résultat d'un processus de *transposition* ou d'adaptation du langage symbolique et social du carnaval au langage littéraire et, par analogie, au langage visuel. Cependant, les composantes carnavalesques et les composantes littéraires sont très différentes. Il s'agit d'autre chose qu'une comparaison emblématique, c'est plutôt une comparaison métaphorique (Belleau, 1984).

Une *œuvre carnavalisée* serait effectivement celle qui est structurée par la culture carnavalesque soit sur le plan narratif, soit sur celui du contenu narratif ou des images (Belleau, 1984, p. 37). Comme le précise Bakhtine (1963, 2002; 1970b, p. 52) dans *La Poétique de Dostoïevski*, l'*œuvre carnavalisée* est celle qui passe plus ou moins par l'influence du folklore carnavalesque et qui, de cette manière, devient imprégnée de la perception carnavalesque du monde. Suite à ce passage, elle entre dans le domaine *comico-sérieux* tout en ouvrant « un aspect double de la perception du monde » (Bakhtine, 1970a, p. 14). Il se forme alors un système sémiologique entretenu par un discours social situé à l'extérieur du texte et basé sur les traits sociaux du carnaval.

Bakhtine (1963, 2002) nous livre trois aspects qui, selon lui, définissent les genres *comico-sérieux*. Le premier aspect s'applique à la nouvelle relation avec la réalité formée par la nécessité de comprendre les enjeux actuels de l'époque. La deuxième particularité concerne l'image basée sur l'expérience et sur l'imagination libre. Le troisième aspect s'applique à la polyphonie et à l'hétérogénéité, à l'absence intentionnelle d'un style unique.

Cependant, comme le souligne Belleau (1984), la vision de Bakhtine ne se limite pas à sa conception du carnaval. La vision carnavalesque transposée dans l'œuvre implique un système plus étendu. En conclusion, le carnavalesque se manifeste non seulement dans la littérature carnavalisée, mais aussi dans un ensemble d'autres formes artistiques (Montesi, 2005).

2.3. Le carnaval : la représentation *versus* la participation

Toujours sous l'angle métaphorique de la carnavalisation de l'œuvre littéraire, Bakhtine (1970) observe les traits spécifiques du carnaval. En premier lieu, les formes carnavalesques sont placées à part de la vie quotidienne. Ces formes possèdent une forte présence d'éléments de *jeu* qui les apparentent aux formes artistiques du théâtre. Néanmoins, Bakhtine affirme que le carnaval est loin d'être un spectacle théâtral, car il se situe plutôt aux frontières entre l'art et la vie en présentant la vie elle-même sous des traits ludiques (p. 14-15).

En deuxième lieu, le carnaval ne fait pas de distinction entre les acteurs et les spectateurs. Il ignore la présence de la rampe. « Les spectateurs n'assistent pas au carnaval, ils le vivent tous » (Bakhtine, 1970, p. 15), car le carnaval exerce son rôle d'événement rassembleur. Les participants ne font pas de séparation entre le carnaval et la vie ordinaire, puisqu'ils deviennent tous absorbés par lui. Sans aucune frontière spatiale, le carnaval existe comme « un second monde et une seconde vie » (p. 13).

Cependant, les participants au carnaval, étant des sujets actifs, peuvent être transformés à tout moment en objets de représentation construits par l'auteur au-delà de la scène du carnaval (Jefferson, 2001).

2.4. L'image grotesque et la déformation du réel

Prenons la notion traditionnelle du portrait, celle de la « représentation d'une personne considérée pour elle-même » (Nancy, 2000, p. 11). Dans l'imaginaire collectif, un corps humain constitue une entité autonome, achevée, détachée de son contexte et des autres corps. Dans le sens bakhtinien, le sujet carnavalesque demeure plutôt fragmenté, bricolé et agencé par son auteur. Bakhtine (1970) définit ce corps par la notion de *réalisme grotesque*. Il postule que « le corps grotesque [...] n'est pas enfermé, achevé ni tout prêt, mais il se dépasse lui-même, franchit ses propres limites. L'accent est mis sur les parties du corps où celui-ci est [...] ouvert au monde extérieur » (p. 35).

L'image grotesque de Bakhtine (1970) est associée au principe de la vie matérielle et corporelle : « images du corps », « du manger et du boire », « de la satisfaction des besoins naturels », « de la vie sexuelle » (p. 27). Cependant, le grotesque peut aussi signifier un état dramatique, un état non achevé de l'identité approximative ou un état de déformation causé par les circonstances sociales, politiques ou psychologiques²⁰.

²⁰ Cette signification provient de l'analyse du travail de l'artiste Jeff Wall, qui s'inscrit dans la tradition contemporaine de l'image fabriquée et de la photographie mise en scène. Le « grotesque comme état

Le dramaturge et metteur en scène russe Vsevolod Meyerhold utilise le procédé du grotesque en s'appuyant sur l'idée du « théâtre de foire ». Le concept du *grotesque* chez Meyerhold (Picon-Vallin, 2016) comporte les traits suivants : la théâtralité synthétique organisée selon les principes de contraste, la fragmentation, le glissement du familier à l'étrange, la production d'une dissonance. Il affirme que le grotesque ne se limite pas uniquement à ce qui est bas ou à ce qui est élevé. Il associe les contraintes et les contradictions en les rendant consciemment plus intenses (Arfara, 2011, p. 124). Pour Meyerhold, le grotesque constitue un genre littéraire et plastique à la fois qui engendre le tragique et le comique dans « une nouvelle approche du quotidien ». Dans le but de dépasser des limites de l'image traditionnelle, Meyerhold met en scène le caractère ambigu de l'image grotesque en projetant le spectateur d'un plan à l'autre (Arfara, 2011, p. 124).

Un autre dramaturge et metteur en scène, l'Allemand Bertolt Brecht, utilise le grotesque pour accomplir un processus de distanciation. Toutefois, le simple fait de représenter la réalité ne dit rien de plus sur cette réalité. Le grotesque déforme la perspective de la réalité perçue et détruit sa logique habituelle. Pour « transformer la chose » à comprendre, il faut donc fabriquer et construire « une chose particulière », détournée de son usage fonctionnel dans la réalité²¹.

dramatique » est examiné par Katia Arfara dans son étude sur les théâtralités contemporaines (Arfara, 2011, p. 124).

²¹ C'est une référence à la *Petite histoire de la photographie* de Walter Benjamin (1996). Il cite Bertolt Brecht : « La situation, dit Brecht, se complique du fait que, moins que jamais, une simple "reproduction de la réalité" n'explique quoi que ce soit de la réalité. Une photographie des usines

2.5. La conception de l'œuvre comme situation ouverte

La question de l'opposition entre l'état achevé (*finito*) et l'état inachevé (*non finito*) du texte ou de l'œuvre d'art est posée depuis la Renaissance (Baum, Bayer, 2016). Le travail proprement révolutionnaire d'Umberto Eco (1989) dans *Opera aperta (L'œuvre ouverte)*, publié en 1962, prend bien en compte la problématique de l'ouverture et de la fermeture des formes d'expression artistique. Dans une perspective contemporaine, Eco analyse la notion de *l'œuvre ouverte* par opposition à l'œuvre traditionnelle ou classique. Il argumente que l'œuvre contemporaine porte un message ambigu, alors que l'œuvre classique dirige l'interprétation dans un sens unique. Il trouve que les formes conventionnelles d'expression ont pour inconvénient de transmettre des significations non adaptées à la réalité. Selon Eco, l'œuvre ouverte n'est pas un type unique de la production contemporaine, mais une forme appropriée pour l'époque.

Toujours selon Eco, l'une des caractéristiques importantes de l'œuvre ouverte est la fusion d'éléments multiples qu'elle opère. L'œuvre ouverte produit un désordre contrôlé afin d'éviter le risque de confondre le public. La cohérence vers laquelle elle tend n'est toutefois jamais accomplie, puisque l'œuvre ouverte refuse toute clôture sur sa forme. Le public est libre de concevoir sa propre interprétation selon sa vision du monde, ses

Krupp ou AEG n'apporte à peu près rien sur ces institutions. La véritable réalité est revenue à la dimension fonctionnelle. La réification des rapports humains, c'est-à-dire par exemple l'usine elle-même, ne les représente plus. Il y a donc bel et bien "quelque chose à construire", quelque chose d'"artificiel", de "fabriqué" » (Benjamin, 1996). D'ici est léguée une nécessité de penser un art qui fonctionne sous un régime non opérationnel où l'œuvre n'est pas une limite de son fonctionnement. La politique de l'art ne passe pas par les œuvres mais par quelque chose qu'on peut fabriquer, bricoler, et qui soit à même de révéler les problèmes réels (Gallet, 2014).

attentes, ses expériences et ses tentatives d'explication, mais l'œuvre ouverte reste toujours incomplète. Dans le sens bakhtinien, cette qualité d'ouverture participe au statut carnavalesque de l'œuvre.

2.6. Le tiers-instruit comme figure d'hybridité carnavalesque

Le concept de *tiers-instruit* de Michel Serres (1991) exprime les notions d'altérité culturelle et d'hybridité carnavalesque. Serres nomme *tiers-instruit* celui qui porte un habit semblable à l'Arlequin carnavalesque, habit fait de pièces rapportées qu'il agence pour en façonner une pièce unique et reconnaissable entre toutes. C'est aussi là la nature d'Arlequin, l'altérité et non l'identité. Tel est également son lieu virtuel dans le temps, dans l'espace et dans la culture : situé ni ici, ni là, mais ailleurs, dans un lieu de non-identité (Agier, 2000).

La culture contemporaine est considérée comme « une arène carnavalesque de la multiplicité » (Clifford cité par Schmeling, 2004, p. 453). Le carnavalesque et le manteau coloré d'Arlequin deviennent ainsi des métaphores de l'hybridité qui cristallisent notre imaginaire social à travers la mode et le costume.

2.7. Le masque composé de visages multiples

Le masque, « c'est un visage qui nous dévisage et nous envisage », argumente Jean-Luc Nancy (2008). Le masque est une interpellation ou un engagement, une citation ou une ambition, un maniérisme, une séduction, une désinvolture, un détachement, une confiance ou une méfiance, une incertitude ou une objection, un devenir. Le masque, c'est une relation indéfinie en présence d'un masque et non en présence masquée. Le masque ne recouvre rien. Le masque ne manifeste rien d'autre que lui-même.

Les *masques à transformation* sont caractérisés par Claude Lévi-Strauss comme ceux qui « s'ouvrent soudain en deux volets pour laisser apercevoir un second visage, parfois un troisième derrière le second » (Lévi-Strauss, 1975, p. 19). Ce sont des masques qui ne s'ouvrent et ne se ferment que sur d'autres masques. Des objets qui tiennent ensemble des éléments hétérogènes. Les *masques de masques* (Malabou, 2005a) ne signifient pas la métamorphose de quelqu'un ou de quelque chose, mais s'articulent proprement à leur contexte.

Le propos du masque rappelle ainsi qu'un corps « demeure, par son apparence extérieure, un support d'images » (Belting, 2004, p. 49). Hans Belting (2004) affirme que le « corps peint » façonné par les cultures dites « primitives » en est la preuve ancienne. « Tout comme elle participe à l'image, la main participe à l'écrit, qui apparaît comme image du langage, comme médium secondaire par rapport à l'image mimétique et à son récit », résume Belting à propos du processus de devenir un sujet culturel suite au rituel

du masquage (p. 51). Pour que le visage puisse devenir un support social de signes et pour qu'il puisse assumer sa fonction collective, il faut d'abord qu'il soit masqué.

À son tour, Lévi-Strauss (1958) argumente que le motif (le décor) est conçu pour le visage, mais que le visage n'existe que par lui (le décor). On s'entend qu'au niveau de l'usage linguistique, l'expression « se masquer » signale non seulement que nous portons un masque sur notre visage, mais également que nous nous vêtons d'un costume inaccoutumé pour la circonstance.

2.8 Le dialogisme et l'intertextualité

Selon la théorie générale de l'énoncé de Bakhtine, tout énoncé n'existe qu'en relation à d'autres énoncés. Bakhtine désigne cette relation essentielle d'un énoncé à l'autre par le terme de *dialogisme*. L'appellation bakhtinienne *dialogique* se rapporte aux échanges de répliques entre deux interlocuteurs, entre le discours d'autrui et celui du *je*, au sens de la conception de la personnalité humaine qui élargit la signification des relations entre les répliques d'un simple dialogue (Todorov, 1981, p. 79).

Bakhtine précise que pour « devenir dialogiques, les relations logiques et les relations sémantiques objectales doivent s'incarner, [...] doivent entrer dans une autre sphère d'existence : devenir discours » (tel que cité par Todorov, 1981, p. 80). La relation dialogique nécessite donc la présence d'un auteur, d'un créateur de l'énoncé. Le dialogue s'établit entre un énoncé qui est présent, manifestant une vision, une conception du

monde, et entre un autre énoncé, qui est absent, manifestant une autre vision (Todorov, 1981). Ceux qui s'expriment à travers l'énonciation, les *énonciateurs*, ne doivent pas être obligatoirement porteurs de mots; « [...] s'ils "parlent", c'est seulement en ce sens que l'énonciation est vue comme exprimant leur *point de vue*, leur position, leur attitude, mais non pas, au sens matériel du terme, leurs paroles » (Ducrot tel que cité dans Bres, Nowakowska, 2007, p. 111).

Inspirée des recherches de Bakhtine, Julia Kristeva (1974) introduit le terme d'*intertextualité*, mettant en évidence l'hypothèse que tout texte procède de citations implicites ou explicites d'autres textes, puisque « tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte » (Kristeva telle que citée dans Glicenstein, 2013, p.144). Étant un produit de l'intertextualité, le langage se lit alors comme double.

De manière bakhtinienne, Roland Barthes reprend la notion d'intertextualité en mentionnant que « tout texte est un intertexte », que « tout texte est un tissu nouveau de citations révolues » (Glicenstein, 2013, p. 145). Dans un sens implicite, le texte, le textile et les mots vestimentaires sont des indicateurs textuels (Barthes, 1967, 1973) et, selon Derrida (Venohr, 2009), ils peuvent être même considérés en tant que signatures matérielles. Autrement dit, le textile peut être utilisé au-delà d'une articulation métaphorique, car il est représentatif d'un certain niveau textuel en lui-même. Cette structure est expliquée par Barthes (1973) :

Texte veut dire *Tissu*; mais alors que jusqu'ici on a toujours pris ce tissu pour un produit, un voile tout fait, derrière lequel se tient, plus ou moins caché, le sens (la vérité), nous accentuons maintenant, dans le tissu, l'idée générative que le texte se fait, se travaille, à travers un entrelacs perpétuel; perdu dans ce tissu – cette texture – le sujet s'y défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans les sécrétions constructives de sa toile. Si nous aimions les néologismes, nous pourrions définir la théorie du texte comme une *hyphologie* (*hyphos*, c'est le tissu et la toile d'araignée). (p. 100-101)

En outre, il y a une possibilité d'emprunt à « un matériau signifiant différent » (Kristeva, 1974, p. 59). Kristeva indique que « le terme inter-textualité désigne cette *transposition* d'un (ou de plusieurs) systèmes de signes en un autre » (p. 60). La *transposition* évoque le passage entre les systèmes signifiants qui exige la mise en place d'une nouvelle articulation (p. 60).

2.9 L'état de la question : l'adaptation du carnivalesque à l'art contemporain

Par rapport à d'autres disciplines, Haynes (2002) constate qu'il y a un faible régime d'adaptation des concepts bakhtiniens à l'analyse de la culture visuelle ou de l'art visuel en général. Dans ses écrits *Bakhtin and the Visual Arts* et *Bakhtin reframed*, Haynes (2002, 2013) applique strictement la pensée de ce théoricien russe au domaine de l'art visuel. Elle cherche à montrer comment les concepts tels que le dialogisme ou le carnivalesque permettent de prendre en considération les processus de la création et de

l'interprétation des œuvres d'art. Les notions bakhtiniennes sont présentées en tant qu'outils conceptuels possibles dans le domaine artistique.

L'étude de Haynes (2002) est cependant reprise par Jordan et Haladyn (2008) dans *Bakhtin and the Contemporary Visual Arts*. Ces auteurs constatent que le dialogisme et le carnivalesque sont largement appliqués au sein des formes artistiques contemporaines. Ils se rendent compte que suite à l'apparition d'environnements et de contextes saturés par des médias diversifiés, la présence du dialogisme dans la culture visuelle est soumise au questionnement. Selon Jordan et Haladyn (2008), le carnivalesque va de pair avec le concept du corps grotesque appliqué au traitement des aspects de l'identité culturelle et sexuelle dans l'art de la performance ainsi que dans l'art vidéo.

En ce qui concerne le dialogisme, Haynes (2013) remarque que tout artiste entre, autant que possible, en dialogue avec le temps présent, historique ou mythologique, pour manifester ainsi quelque chose soit à propos de l'environnement, soit à propos de l'être humain ou de l'événement.

En observant les qualités du carnaval au sein de l'art contemporain, Jordan et Haladyn (2008) analysent les œuvres utilisant le corps comme sujet et outil de la production artistique. Ils se réfèrent au *grotesque* dans le sens bakhtinien en lien avec l'usage subversif du corps conditionné par la suspension temporelle des conventions sociales et des normes culturelles. Leur analyse critique est soutenue par un aperçu des pratiques performatives de James Luna, Rebecca Belmore, Andrea Fraser, Rirkrit Tiravanija et Ron Benner.

Tancons (2014) constate que la pratique du carnaval permet de renouveler les pratiques contemporaines de la performance. Associé aux festivités populaires et à la culture cérémoniale, le carnaval offre à la performance une généalogie « alternative ». Les pratiques carnavalesques traditionnelles deviennent une source d'inspiration pour les artistes contemporains en performance, tels Arto Lindsay, Jarbas Lopez et Marlon Griffith.

Tancons (2008) nous apprend que depuis le 19^e siècle, le carnaval joue le rôle de la principale forme d'art à Trinidad, au Brésil, à Cape Town et à La Nouvelle-Orléans. Il est apparu lors du *West Indian Labor Day Parade* à Brooklyn et du *Notting Hill Carnival* à Londres dans le milieu du XX^e siècle. Comme nouvelle forme d'art, il porte sur la représentation et le sensationnel. Il réunit des emprunts provenant des médias de masse, du cinéma et de l'opéra. L'ensemble de ses traits façonne un médium artistique singulier avec un grand potentiel au niveau de l'expression, de l'exposition et de la participation. Le carnaval possède une capacité unique pour décrire la nature transitoire de la réalité contemporaine, ce qui fait qu'il est utilisé comme une arène créative « alternative ». D'après Tancons (2008, 2014), le carnaval demeure une forme d'art polyvalente, performative et populaire comparable au théâtre ancien ou à l'opéra.

Dans *Carnival*, Tancons (2014) estime que l'efficacité du carnaval comme stratégie d'action directe ou comme intervention activiste tient dans sa résilience, dans sa fonction de rassemblement qui dépasse le statut d'acte de confrontation. L'action de la transformation sous l'effet de déguisements et de masques permet de créer de nouvelles

subjectivités au sein de la démocratie participative. Il s'agit donc d'une inversion des rôles et de la subversion. L'auteur souligne qu'historiquement, afin de maintenir le *statu quo*, le carnaval a été pensé comme une zone sécuritaire en dehors du quotidien.

Le volume 7 du périodique *South as a State of Mind*²², qui traite des sujets abordés à l'exposition *documenta 14*²³, soumet à la réflexion la question du masque comme moyen de résistance et d'agir, comme mode de participation esthétique et politique. Le masque manifeste symboliquement une déclaration politique en franchissant les frontières de la représentation. Étant un signifié historique et contemporain subversif, il met en œuvre des masquages identitaires défiants. Gourgouris (2017) perçoit le masque tel un geste individuel trompeur qui met en doute l'identité stable et déterminée. Dans la mesure où l'être humain est socialement assujetti à la dissimulation en contrepoids à la violence dogmatique, autoritaire, le masquage lui procure un sentiment de soulagement.

²² Consulté le 09.03.2017 à l'adresse <http://www.documenta14.de/en/south/>.

²³ La *documenta* est une exposition majeure conçue comme un lieu de recherche, de critique, d'art et de littérature qui oriente les débats internationaux du monde de l'art contemporain en lien avec les aspirations actuelles de la société. La *documenta 14* se tient du 8 avril au 16 juillet 2017 à Athènes et du 10 juin au 17 septembre 2017 à Kassel.

3. ENTREVUE D'ANALYSE²⁴ : SVITLANA GREBEN EN CONVERSATION AVEC LANA GREBEN

Comment transposez-vous le carnivalesque dans votre recherche-création?

LG : Dans ma recherche-création, le carnivalesque, qui n'est pas un phénomène artistique mais un concept littéraire, vise à éloigner et dépasser les considérations uniquement formelles du rapport entre l'image et son support, lequel était jusqu'à présent au cœur de ma production artistique.

La question de ma recherche est posée de la manière suivante :   quelles conditions peut-on parler de carnivalesque dans une pratique artistique? Transformé en concept opératoire, le carnivalesque est employé pour articuler et faire tenir ensemble les éléments hétérogènes faisant partie de mon travail.   l'intérieur d'un cadre transdisciplinaire, je cherche à préconiser le carnivalesque comme hypothèse de travail artistique en considérant l'œuvre sous son aspect d'outil critique. Plutôt que de concevoir des œuvres autonomes, j'aspire à transmettre une expérience immersive à travers des scénographies spatiales par le moyen de l'installation.

²⁴ L'entrevue d'analyse est l'entrevue d'une personne qui situe l' v nement, la nouvelle, dans un contexte précis, dans une perspective donnée, et répond à la question « pourquoi? » (définition proposée par le CREM, www.reseau-crem.lacsq.org).

Qu'est-ce que vous pensez pouvoir réaliser suite à votre analyse?

LG : Auparavant, mon travail portait principalement sur le portrait et la figuration. J'ai réalisé que mes approches pratiques habituelles étaient rendues insuffisantes pour donner à mon langage visuel, alimenté par des sources hétéroclites, le caractère interactif souhaité entre l'œuvre et son public. L'œuvre présentée en tant qu'objet autonome ne suffisait plus. Il m'est alors apparu crucial de repenser et de théoriser mon expérience artistique afin de développer une réflexion pour poursuivre mon travail de recherche et de création tout en articulant une analyse critique de mon travail antérieur.

Vous avez mentionné, tout à l'heure, que l'usage du concept de carnaval doit vous permettre d'éloigner une relation binaire formelle entre l'image et son support. Quels autres éléments voulez-vous inclure dans cette opération?

LG : Si on fixe son regard sur *l'image comme phénomène anthropologique* (Belting, 2004), on s'appuie sur une configuration qui réunit trois éléments distincts. Celle qui met en corrélation une *image*, un *dispositif de l'image* et un *corps regardant*. Cette perspective élargit l'intérêt artistique traditionnel binaire à l'égard d'une image et de son support en intégrant un élément important, celui de la participation du corps humain dans la production des images. L'image aussi obtient un caractère hétéroclite à l'intérieur de son dispositif²⁵. Compte tenu du fait que je vise une transformation de la représentation, je

²⁵ Le concept de *dispositif*, initialement proposé par Michel Foucault, est développé dans les analyses de Giorgio Agamben (2007), qui explique que dans la stratégie de la pensée de Foucault, le terme *dispositif* est défini comme « un ensemble résolument hétérogène comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, [...] bref : du dit, aussi bien que du non-

m'intéresse à l'installation comme moyen de dépasser la lecture unique et linéaire de l'œuvre picturale bidimensionnelle afin d'établir son interprétation stratifiée et multidimensionnelle dans un contexte spatial particulier.

De quelle manière, dans votre travail, le sujet du portrait est-il soutenu par la situation installative?

LG : En son sens commun, le « portrait » désigne la représentation d'une personne, singulièrement la représentation de son visage. Dans un sens plus large, le mot « portrait » signifie le dessin, la représentation en général, la figuration. Le préfixe *por-* marque une intensification : le trait, le tracé, la mise en avant et la substitution du dessin à la chose dessinée.

L'œuvre façonnée par le dispositif de l'installation me permet d'outrepasser la problématique de la représentation de la figure dans le portrait. Il n'y a plus de sujet de la représentation ni de représentation du sujet. La représentation se modèle elle-même par l'action double de la représentation/présentation. Dès lors, ma préoccupation

dit. [...] Le dispositif lui-même, c'est le **réseau** qu'on peut établir entre ces éléments » (p. 8). En dépassant le statut et les caractéristiques d'un objet, le dispositif comporte l'action de disposition. Il se caractérise par l'acte de disposer, de configurer, d'agencer, de combiner, de composer, de construire, de coordonner ou de montrer. Ces opérations créent l'impossibilité d'isoler l'œuvre de son contexte et, par conséquent, nécessitent l'intégration de la situation du spectateur. Agamben (2007) reformule la définition de *dispositif* de Foucault de manière plus large : « [...] tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants » (p. 31).

émerge quant à la création d'une œuvre comme situation ouverte, celle où le public trouvera sa propre façon de voir et de se rapporter à lui-même.

Pourriez-vous exemplifier rapidement cette conception de l'œuvre comme situation ouverte?

LG : L'exemple qui me vient à l'esprit provient du domaine théâtral. Je pense à *Les Chaises*, une farce tragique du théâtre de l'absurde d'Eugène Ionesco²⁶.

Dans cette pièce, Ionesco fait usage de chaises vides qui envahissent la scène. Les chaises représentent symboliquement des figures absentes qui restent dramatiquement invisibles tout au long de la présentation jouée par deux protagonistes. Les acteurs communiquent l'un avec l'autre en remaniant les chaises qui, elles aussi, se personnifient et finissent par jouer des rôles d'acteurs. Ainsi, dans l'interaction dialogique, les spectateurs sont incités à participer à la construction imaginaire d'identités absentes. L'action est achevée par la mise en abyme des caractères présents et absents, réels et projetés. La construction de l'œuvre ouverte emprunte, en quelque sorte, cette logique de chaises vides en refusant toute clôture dans une mise en scène.

²⁶ « Cette farce tragique, écrite en 1951, recèle en elle toute la complexité de la dramaturgie de l'auteur français d'origine roumaine Eugène Ionesco, et construit sur les cendres du drame bourgeois un nouveau langage théâtral. *Les Chaises* met en scène « l'absence et le vide ontologique », l'irréalité du monde, qui s'exprime dans le foisonnement obsédant de la matière. L'incompréhension du réel et son incommunicabilité se manifestent par l'angoisse inhérente à l'humanité. Ionesco réussit, par la force de ses procédés comiques, à traduire avec une concise perfection cette solitude existentielle. Son œuvre joyeusement désespérée le place en chef de file du théâtre de l'absurde, aux côtés de Beckett et de Pinter. » (Consulté le 10.01.2017 à l'adresse: <http://www.canalacademie.com/ida4384-Les-Chaises-de-Ionesco.html>).

Quelle est l'importance de la notion d'œuvre ouverte dans les pratiques artistiques actuelles?

LG : L'analyse récente du genre de l'installation intitulée *Installation Art Between Image and Stage*, produite par Ann Ring Petersen (2015), démontre bien l'idée du rôle actif du public dans la réception et l'interprétation de l'œuvre. Cette analyse indique qu'un processus d'interprétation interactive fait dorénavant largement partie des préoccupations artistiques.

Dans le cadre de ma recherche-crédation, j'ai pensé à problématiser la notion d'interactivité. Je définirais cette catégorie comme *l'ouverture dans l'interprétation de l'œuvre par le public en tant qu'activité co-crédative*. Évidemment, dans le cadre de la recherche-crédation, j'envisage ce terme en lien avec l'exposition. Il est important ici de considérer l'interprétation ouverte comme un processus dialogique de communication dans le but de la construction d'une image, d'un sens, ou d'une situation qui impliquent autant l'artiste que le public.

D'ailleurs, dans son traité sur l'histoire de l'exposition, Jérôme Glicenstein (2014) propose l'hypothèse d'une exposition en tant que situation de communication...

LG : D'après Glicenstein (2014) :

L'exposition fait partie des entités les plus ambivalentes qui soient : elle est à la fois une entité matérielle, puisqu'il s'agit d'une présentation singulière et contextuelle de quelque chose et une entité immatérielle, en ce qu'elle implique

un ensemble de relations entre des objets, entre ces objets, un lieu et un public et même entre les membres du public. (p. 11)

Or, l'exposition présente *une situation de communication* mettant en « relation des objets et un public » par l'entremise des stratégies expositionnelles dans un espace et un temps donnés (p. 13).

Glicenstein (2014) souligne que l'ambition de premier plan de la scénographie expositionnelle est « de mettre en scène les actions des spectateurs » (p. 13). Ces derniers se confrontent simultanément au nombre de prescriptions et aux objets présentés. Le regard du public se déplace, « il s'élargit et se modifie à la fois » (Davallon, 2003, p. 159). Deux plans différents sont reliés par ce regard : celui du caractère technique de l'exposition – afin de matérialiser le message de l'artiste – et celui de la relation sociale installée entre l'artiste et/ou d'autres producteurs et le public.

4. ENTREVUE D'INFORMATION²⁷ : SVITLANA GREBEN EN CONVERSATION AVEC LANA GREBEN A PROPOS DE *PARADE HETEROCLITE*

4.1. *Parade hétéroclite* dans la perspective d'une émission de radio

[...] la nouvelle exposition qui est disponible depuis hier à la galerie UQO. Pas de vernissage pour le moment. Ça sera, d'ailleurs, un finissage le 24 août. Donc, j'ai visité cette exposition, *Parade hétéroclite*. Déjà, il faut savoir que « parade » porte un double sens : « parade » dans le sens « parade de mode », mais aussi de « carnaval » [...] C'est un peu notre apport, notre relation qu'on peut avoir avec la mode; l'identité et le message qu'on envoie de la part de nos vêtements, mais aussi à quel point on est prêt à s'effacer – donc, nous, notre personne, notre personnalité [...]

Lana Greben s'y prend de plusieurs façons. Notamment, il y a plusieurs dessins dans lesquels on peut voir des visages gris et le contraste – des vêtements très criards aux nombreux motifs très colorés. Donc, c'est un peu la cohabitation entre l'art contemporain et la mode. Dès qu'on entre dans la galerie, il y a déjà cette mise en place de l'exposition comme une vitrine de magasin. Toutes les lumières sont tournées vers les œuvres. Nous, on entre et c'est un peu plus ombragé. Un peu comme quand on fait des boutiques. Vraiment, la lumière est mise sur les mannequins, sur les vêtements. Ces dessins-là, on les voit de loin

²⁷ L'entrevue d'information présente le témoignage de la personne qui fait la nouvelle, de celle qui vit ou a vécu l'événement (définition proposée par le CREM, www.reseau-crem.lacsq.org).

d'une certaine façon et plus on s'en approche, plus on les voit quand on commence à circuler dans l'exposition. Bien, directement, nous aussi on fait partie de l'exposition parce qu'on est sous les feux de la rampe, on fait partie de ces mannequins qui sont en exposition.

Alors, l'exposition en tant que telle se déroule en trois temps : par les dessins, la création des vêtements, et il y a aussi un élément de boutique. Les dessins, en tant que tels, il y a des visages déconstruits qui sont tous faits de petits coups de crayon. Lana Greben s'est inspirée des images de mode et elle les a déconstruites pour les rendre unisexe. Alors, des nez prononcés, des yeux exorbités et tout ça, ça donne une impression de collage. Vous savez, quand on va découper les images dans une revue, on va prendre un œil, un autre, on va les coller côte à côte, mais ce ne sont pas les mêmes yeux; le nez, la bouche... Donc, elle maîtrise l'art de la juxtaposition entre le 2D et le 3D. Ça rend la chose fort complexe, fort intrigante également. Cette impression de collage, il n'y a pas de cous aussi entre le visage et les vêtements – pour effectuer une coupure entre la relation qu'on peut avoir avec les vêtements. Cette tête qui flotte, pas de bras, pas de jambes non plus, simplement la tête et les vêtements.

Le second volet est la création des vêtements. La mère à Lana Greben a créé les vêtements tricotés, et encore là, on les expose sur les mannequins sans bras, sans jambes, sans tête, pour qu'on ne voie que les vêtements aux motifs extravagants [...] multicolores. Quel est le message qu'on envoie de la part de nos vêtements et à quel point nous, comme personnalités, on s'efface dans ce message-là?

Finalement, la fameuse boutique. [...] Lana Greben a décidé de prendre des chandails qu'on peut acheter n'importe où et les dessins qu'elle a faits, elle les a apposés sur ces chandails. C'est un peu comme la représentation de notre consommation de la mode.

Le titre à double sens *Parade hétéroclite* : dès qu'on entre, il y a toujours ce feuillet qui décrit un peu l'exposition. Sur le feuillet, il y a deux trous et c'est volontaire, parce que cela nous sert de masque. On essaie d'y mettre nos yeux et encore là, on revient à la thématique, au message. Ça cache notre visage et puisque nous, les visiteurs, on se promène, on circule dans l'exposition, nous-

mêmes on envoie un message. Donc, très complexe comme exposition et vraiment un art très maîtrisé de Lana Greben [...]»²⁸

4.2. Entretien fictif à propos de *Parade hétéroclite*.

Quelles sources influencent votre pratique artistique?

LG : Avant tout, c'est le quotidien qui m'influence – une expérience « carnavalesque » du quotidien à travers le vêtement, je dirais. Mes influences sont principalement la mode en relation avec les arts visuels ainsi que la culture qui caractérise la presse publicitaire et les processus culturels auxquels participe cette dernière. Le vêtement et la mode m'intéressent non dans l'intention d'atteindre la perfection, mais comme possibilité de vivre une expérience en trois dimensions²⁹ en étant vêtue de certaines façons.

Pendant mes études à l'école spécialisée en langues et littérature, j'aimais lire les critiques littéraires et je me délectais volontiers de romans classiques et modernes de la littérature russe, française et anglaise. C'est à ce moment que j'ai fait mes premières rencontres avec le carnavalesque, en lisant de satires soviétiques des années 1920 comme *Le Maître et Marguerite* ou *Cœur de chien* de Mikhaïl Boulgakov (1973, 2015).

²⁸ Transcription de l'émission radiophonique *Culture avec Karine Lessard* sur Ici Radio-Canada Première, durée : 5:14, 04/08/2016, source : http://ici.radio-canada.ca/emissions/Les_matins_d_ici/2015-2016/archives.asp?date=2016%2F08%2F04&indTime=1912&idmedia=7574927.

²⁹ Comme disait Louise Bourgeois à propos de la mode : « Barthes, c'est l'expérience de la lecture. Il n'a pas besoin de toucher. Pour moi, la mode c'est l'expérience de vivre dans cette robe, dans ces chaussures. C'est une expérience en trois dimensions » (telle que citée Brand, Teunissen, 2009, p. 239).

Toujours en lien avec le carnavalesque, je prends plaisir à relire des bouquins du grand romancier russe Fiodor Dostoïevski (2013, 2003) : *Crime et châtiment* ou *Le joueur*. Il y a aussi la fameuse *Foire aux vanités* de William Thackeray (1994), ou *Les soirées du hameau près de Dikanka* de Nicolas Gogol (1989), ou encore *Gargantua et Pantagruel* de François Rabelais (2004). Une littérature à la fois comique et fantastique, des histoires de fiction rocambolesques, des contes, des chansons, l'exploration de la langue populaire que je prends parfois plaisir à relire.

J'ai connu l'expérience des manifestations et des parades à la manière des commémorations communistes. Aujourd'hui, ma participation directe dans le rituel carnavalesque est simulée à travers des images photographiques et des vidéos que je capture lors de parcours touristiques dans différents pays.

Je me suis approprié des images publicitaires issues des domaines de la mode et du design dans mon travail antérieur, qui était plutôt représentatif d'une image *glamour* et superficielle de la femme soutenue par l'esthétique de *Vogue* et de *Harper's Bazaar*. Ces projets étaient également nourris par la tradition graphique de l'illustration de mode (Erté, Carl Erickson, Marcel Vertès, Andy Warhol, Antonio Lopez, René Bouché) ainsi que par l'histoire de l'art relié à la mode (Sonia Delaunay, Varvara Stepanova, Giacomo Balla, Lubov Popova).

Est-ce que cette esthétique est conservée dans votre projet de création?

LG : Mon projet de création a démarré par des expérimentations en dessin faisant référence à l'avant-garde historique et à la déconstruction de l'image publicitaire. Ce

premier corpus de travail reflète l'aspect formel fragmentaire des sculptures de Gabo ou de Tatline, mais évidemment en deux dimensions. D'autre part, le traitement de l'image dans ce travail initial fait allusion à l'illustration populaire et aux vêtements futuristes de Giacomo Balla, priorise le geste et se dirige vers l'exécution conçue sous son aspect de performance. Il cherche ainsi à mettre l'accent sur l'action de *faire* et, donc, sur le processus comme tel.

Est-ce que vous vous servez toujours des images de mode publicitaires dans vos projets de création?

LG : Oui, mais j'entretiens un rapport davantage critique à ces dernières. J'estime qu'à notre époque, l'accès au matériel dédié à l'examen critique de la mode et des systèmes de beauté, ainsi que l'accès aux interprétations visuelles ou textuelles des tissus, des vêtements et des apparences, favorisent le développement de cette réflexivité critique.

Je m'intéresse aussi à la forme et à la structure des revues de mode. Or, *Vogue* ou *Harper's Bazaar* sont basées principalement sur les tendances dictées exclusivement par les podiums. Elles proposent une approche à sens unique puisqu'elles ne placent pas la mode en relation avec d'autres disciplines. Les revues *Purple Fashion*, *Toile*, *i-D*, *Mixte*, *AnOther*, en revanche, tiennent compte de discours plus larges. L'information à propos de la mode y est diffusée dans un contexte attaché à l'art, la politique, la société, la sexualité et la culture contemporaine. Ces revues font également un usage transformé de l'image de la mode à la façon d'une contre-tendance, d'une anti-mode, en réponse à la

culture superficielle du *glamour* et de la commercialisation. Des revues telles que *W*, *Numéro* et *Garage*, pour leur part, demeurent encore à mi-chemin entre l'orientation commerciale et le franchissement des conventions dictées par l'industrie (Brand, Teunissen, 2009, p. 362-365).

Culturellement encadrées, les images éditoriales les plus intéressantes sont souvent supportées par des mots-déclencheurs, par des adjectifs hyperboliques, par des répétitions, des synonymes, des allitérations, des thématiques incongrues, ainsi que par des mises en scène qui suggèrent une vision plutôt floue du temps, de l'emplacement, de la narration ou des références commerciales. Les histoires éditoriales de *Mixte* ou *Revs* suivent des formes littéraires poétiques et narratives. Toutes ces stratégies visent à changer le rapport du lecteur/regardeur à l'image. Elles lui offrent le pouvoir de construire le sens de l'image en s'inscrivant directement dans le scénario. Néanmoins, tout cela aboutit à un système d'orientations mettant en lien le public, le texte publicitaire et l'industrie de la consommation (Maynard, 2009).

Votre pratique a-t-elle évolué avec le projet de *Parade hétéroclite*?

LG : Mon projet a commencé par un abandon. J'ai quitté le registre unique, et dans mon cas monologique, de la peinture, car il devenait pour moi un processus de création en isolement. Je l'ai donc écarté de mon projet de création par souci d'introduire et de mixer plusieurs autres registres dans ma démarche, aiguillée par le *carnavalesque*. J'ai ainsi pu faire le passage du personnel au collectif, jouant de même sur les registres du réel et de la fiction. J'ai voulu non seulement créer, mais aussi dialoguer. De cette façon,

j'ai voulu rester ouverte aux textes et aux voix des autres afin d'atteindre une meilleure compréhension de la réalité culturelle, politique et sociale. Ma collection vestimentaire personnelle s'articule, dans l'exposition Parade hétéroclite, avec les éléments créés, commandés et empruntés.

Pourriez-vous décrire votre collection vestimentaire?

LG : Une règle de base délimite mon activité d'acquisition : entrer en possession de quelques pièces de qualité plutôt que d'une grande quantité de vêtements mal fabriqués. Une broderie, une découpe, un tissu – j'examine parmi les marques et les tendances les morceaux auxquels je peux m'identifier. Toutefois, je ne cherche pas les vêtements très rares, les « must have » ou « vintage » dont le matériel nécessite une manipulation particulière – je dois être en mesure de les porter pour m'adapter aux contextes particuliers. Lorsque j'enfile un vêtement, il doit m'assurer une protection, me rendre visible et invisible à la fois. Il arrive souvent que le vêtement exige une reconfiguration, une intervention de ma part pour devenir un objet individualisé.

Les pièces qui dépassent les limites utilitaires enrichissent ma collection. De cette manière, mes vêtements sont en quelque part transcendants : ils assurent non seulement ma portée représentative dans le quotidien, mais ils servent aussi de médium d'expression artistique. J'accumule les vêtements tant traditionnels, artisanaux, folkloriques, que des tenues dictées par l'industrie de la mode. Je n'ai pas de brèches à combler dans ce type de collection. Son contenu dépend des circonstances de ma vie, de

mon parcours, et il évolue avec moi. Une fois passé de ma collection à l'exposition, le vêtement ne revient plus dans le quotidien.

Comment définissez-vous votre rôle dans la présentation de cette exposition?

LG : Le carnaval ne fait pas de distinction entre les acteurs et les spectateurs. Je performe en m'attribuant un rôle d'artiste-scénographe, mettant *Parade hétéroclite* au cœur d'une relation sociale. Dès l'entrée dans la salle d'exposition, le public semble face à une vitrine, tandis qu'au sein de l'installation, les corps sont symboliquement absents. La présence du public n'est cependant pas passive. La mise en scène du dispositif expositionnel conduit le visiteur à participer physiquement au fonctionnement de l'exposition. Le déplacement nécessaire du spectateur contribue à l'interactivité et à son engagement physique dans l'œuvre. Je crée un parcours sensible pour le public; un communiqué sous forme de dépliant découpé en forme de masque, une possibilité de différents points de vue, des trajets possibles pour déambuler entre les éléments mis en exposition.

Conscient de l'effet d'éclairage dirigé et des zones d'ombre, le visiteur prend part au jeu interprétatif de l'agencement des dessins suspendus, des dessins déposés au sol, des mannequins vêtus de tricots, des chandails imprimés et d'une murale créée à partir d'un collage photographique. Ainsi, l'espace de l'exposition est imprégné d'un ensemble de signes de communication hétérogènes permettant aux visiteurs de marcher, d'observer,

de sélectionner, de fixer le regard, de voir, de lire, de s'éloigner, de comparer, de se souvenir, de discuter, d'interpréter³⁰.

Quels principes animent l'exposition Parade hétéroclite?

LG : *Parade hétéroclite* a été construite comme une figure *carnavalisée* ambivalente par un procédé de transcodage. Ce procédé se manifeste par l'inscription, dans la forme et dans le processus de l'œuvre, d'une vision reflétant la réalité entretenue par l'industrie de la consommation.

D'autre part, l'exposition est animée par une relation issue d'une collaboration créative mère-fille. Dans un processus d'accumulation, de collage, d'assemblage de formes et de références, je procède à une mise en espace installative qui fait appel à différentes stratégies d'exposition telles que la parade, la manifestation et l'étalage commercial.

Comment fonctionne la collaboration avec votre mère?

LG : De la même manière que je « tricote » mes dessins au moyen de crayons, ma mère confectionne des parures qui me sont exclusivement destinées. Elle tricote les histoires qui nous rapprochent, car elle est géographiquement loin de moi. Elle habite un pays « profondément marqué par le nationalisme, l'extrémisme, l'escroquerie

³⁰ Dans son analyse du *spectateur émancipé*, Jacques Rancière (2008) identifie le *regard* comme *action* : « Le spectateur aussi agit, comme l'élève ou le savant. Il observe, il sélectionne, il compare, il interprète. Il lie ce qu'il voit à bien d'autres choses qu'il a vues sur d'autres scènes, en d'autres sortes de lieux. Il compose son propre poème avec les éléments du poème en face de lui [...], comme le font à leur manière acteurs ou dramaturges, metteurs en scène [...] » (p. 19).

généralisée³¹ ». En tricotant, sa main participe à l'écrit symbolique, lisible autrement que par sa parole verbale. Son texte tricoté apparaît en tant que langage, comme forme de communication seule et unique pour éviter un statut humiliant dans son propre pays. Russophobie. Elle a libre cours dans sa création. D'habitude, ses projets commencent dans une conversation téléphonique entre nous qui se résume ainsi : « *Je pense que tu vas aimer ça/ écoute/ cette certaine tunique proposée par un tel designer/ c'est simplement magnifique/ comme tout ce qu'elle fait, d'ailleurs/ c'est bouleversant/ je l'ai trouvée dans une édition limitée anglaise de tel périodique/ mais c'est trop foncé/ et si j'ajoute un motif géométrique/ il se trouve sur le web/ mais la description est en espagnol/ je prendrais cette laine artisanale indonésienne/ que tu m'as achetée/ oui, oui, celle-là, teinte à la main/ et je tricoterai en un seul morceau sans couture/* ».

Quels composants singuliers du concept du carnavalesque provenant du domaine littéraire transposez-vous dans votre exposition?

LG : *Parade hétéroclite* est une *figure de double*, elle articule les *oppositions*, elle s'organise par les *fragmentations*, elle établit une nouvelle relation – critique – avec la réalité. *Parade hétéroclite* joue un rôle communicatif de *rassembleur* : l'art, la culture populaire, le visiteur, l'artiste, la discipline universitaire et l'indiscipline du quotidien se trouvent en cadence dans une mise en situation expositionnelle. Par le glissement du familier à l'étrange, la représentation est réduite à une image grotesque basée sur l'expérience et sur l'imagination libre. Détourné de son usage fonctionnel, l'objet du

³¹ Je reprends ici les paroles de Iline (2014, p. 70-82) à propos de la russophobie.

quotidien se confond avec l'objet artistique suite à la reproduction et à la répétition. Il s'agit d'une conception d'un espace d'exposition polyphonique et hétérogène, en l'absence intentionnelle d'un style unique. Le résultat est une mascarade sans fixité et sans catégorisation. Le *dispositif expositionnel ambivalent* maintient une structure fongible et ouverte qui peut être actualisée à chaque nouvelle présentation, dépendamment de son contexte. En tant qu'œuvre ouverte, *Parade hétéroclite* fournit au public une sorte de relation dirigée basée sur la liberté d'interprétation.

En quoi votre travail s'inscrit-il dans l'ensemble des pratiques artistiques?

LG : *Parade hétéroclite* est tissé de diverses références, comme autant de fils enchevêtrés.

Les conceptions et les techniques scénographiques d'exposition des années 1920-30 alimentent mon projet. Influencées par les pratiques d'affichage commercial et d'aménagement des vitrines de la période de la modernité, les scénographies des installations didactiques réalisées par Frederick Kiesler, El Lissitzky, Herbert Bayer et Philip Johnson (Glicenstein, 2009, p. 42-57) jouent un rôle de référence dans ma compréhension de l'activité de scénographe.

L'idée d'aménagement de l'espace interactif orienté vers le visiteur nous ramène à la structure expositionnelle de Lissitzky nommée « espace de démonstration » (Glicenstein, 2009, p. 48). Une *parade* évoque d'ailleurs à la fois une *démonstration* et une *exposition*. La définition de ces termes met en combinaison l'activité physique de la déambulation et l'activité intellectuelle de la perception.

Tout comme dans l'exposition *A Road to Victory*, présentée au MoMA en 1942, la pratique scénographique de Bayer articule la multiplication des points de vue par des stratégies dirigées de montage photographique spatial (Glicenstein, 2009, p. 51; Lugon, 2000). Cette pratique permet de revoir les limites du contrôle et de l'orientation du public, *Parade hétéroclite* offrant quant à elle un parcours libre plutôt qu'un parcours imposé.

Montrée au MoMA en 1934, l'exposition *Machine Art* demeure pour sa part une réalisation emblématique dans l'histoire des techniques de présentation. Scénographiée par Johnson, elle résumait une logique duchampienne de présentation décontextualisée d'objets issus de la production industrielle à l'intérieur d'une installation artistique (Glicenstein, 2009, p. 52-53). Cette stratégie inclusive est revisitée dans *Parade hétéroclite* par le fusionnement des cadres de présentation des objets artistiques et de l'affichage des objets commerciaux suite au chevauchement de l'espace expositionnel de la galerie d'art et de la surface commerciale fictive.

Depuis la recherche scénographique *Contemporary Art Applied to the Store and its Display* de Kiesler publiée en 1930, l'idée de la fusion des contextes commercial et artistique est générée dans d'autres pratiques modernes. La présentation d'objets identiques en ligne et le recours à des formes répétitives sans privilégier de points focaux uniques appartiennent aux dispositifs commerciaux des années 1930 empruntés au mouvement futuriste (Dahlgren, 2010). La vitrine agit sur la perception du regardeur et elle excelle dans son rôle d'outil de communication et de marketing. Dans le contexte

de *Parade hétéroclite*, l'espace de la « vitrine » devient accessible au visiteur, lui permettant de faire sa propre mise en scène parmi des éléments hétérogènes.

Parade hétéroclite s'organise autour d'une superposition de l'œuvre et de sa scénographie. Façonnée comme un collage spatial, l'exposition se structure en tant qu'œuvre en soi. Les éléments variés ne se complètent pas tous, mais ouvrent des voies d'interprétation possibles. Cette logique dirige les installations politico-commerciales telles que *The Dawn* (2013) et *The Complete History of Postcontemporary Art* (2005) de Josephine Meckseper, où l'artiste agence, dans de petites vitrines semblables à des vitrines marchandes, des éléments de provenances hétérogènes. Ses conceptions d'espace offrent au regard des fragments familiers agencés de façon inhabituelle par une logique de photomontage. L'étalage des images devient « identique à la structure d'une réalité où toute chose est exposée sur le mode de l'étalage marchand » (Rancière, 2008, p. 36). Meckseper associe ses œuvres simulant des mouvements issus de l'histoire de l'art aux éléments dérivés de la société de consommation (Marshall, 2015). Rancière (2008) remarque quant à lui que dans le travail de Meckseper, des « choses apparemment se contredisent mais il s'agit de montrer qu'elles appartiennent à la même réalité » (p. 34).

La démarche de l'artiste Iza Genzken, pour sa part, met au défi le processus de la catégorisation, également observable dans ma pratique. Dans sa série de figures *Schauspieler (Acteur)* (2013-2016), l'artiste présente des mannequins représentant autant d'alter ego ornés de costumes et d'accessoires. Son œuvre est basée sur une

savante confusion entre les objets de la mode et les éléments du déguisement. Genzken reflète la culture de consommation à travers la mise en scène de ses vêtements personnels (Hoptman, 2014). Toutefois, l'*Acteur* de Genzken n'est *que sur le point* de s'infiltrer dans l'espace du visiteur, tandis que dans mon travail, l'image qui semble être dissociée de son sujet appelle le corps du visiteur pour la compléter.

Les assemblages vestimentaires présentés dans *Parade hétéroclite* mettent en relation des pièces de fabrication artisanale ainsi que des pièces usinées, sans différencier visuellement les marques et les producteurs. Le costume est placé à sa portée expérientielle, témoignant de l'ambition d'amener la mode au-delà de la périodicité des tendances et des normes dépersonnalisées. Par comparaison, le projet RUN Store (1995-2001) de l'artiste et designer Susan Cianciolo (Mauss, 2016) présente une collection de vêtements confectionnés suite à une improvisation collective. Teintés du mépris d'une fonction utilitaire, les vêtements de la collection RUN portent les traces de plusieurs intervenants, ce qui en fait des pièces composées de plusieurs voix. Portée par l'idée de transfert des connaissances, Cianciolo intègre le travail de sa mère, de sa grand-mère et de sa fille dans son propre projet.

Présentés dans le cadre collaboratif de *Parade hétéroclite*, les dessins, les collages, les reproductions, les dispositifs de signalisation urbaine, les vêtements de fabrication artisanale et industrielle, l'espace commercial fictif et l'espace d'exposition, l'art et le non-art sont ramenés à la même fonction dirigée par les lois de l'équivalence de la culture homogène de masse.

5. CONCLUSION

Le carnaval ne constitue certes pas un phénomène littéraire ou artistique. Il joue cependant un rôle objectif utile à la compréhension des phénomènes à l'intérieur desquels on le retrouve. Déplacé par l'action de la transposition d'un contexte à un autre, le carnavalesque acquiert une nouvelle dimension. Transposé au sein de la pratique artistique, il crée une ouverture dialogique entre son approche antérieure et sa nouvelle version.

Le carnavalesque structure un dispositif ambivalent, double – un espace de dialogue – avec une possibilité de passage transitoire et sensoriel à travers lui. Il établit un pont entre le trivial et l'artistique, entre le sujet et l'objet, entre la présentation et la représentation, entre l'artiste et le public. Ce qui provoque des associations, mais aussi des contradictions entre le verbal, le visuel et le tactile ainsi qu'entre l'image et l'objet. Le carnavalesque incite à une libération formelle. Il brouille les clichés en transformant l'œuvre-objet en une nouvelle forme ouverte de socialisation. Tout texte est porteur des *voix* des autres. En passant de la matérialité des mots au sens de la vue, le langage artistique efface la *voix* au profit du *point de vue*.

Par son action dramatique, la carnavalisation produit une image grotesque conditionnée par la souplesse et l'adaptabilité de son sujet. Le prisme carnavalesque offre une perspective altérée qui permet de voir la réalité autrement, en contradiction avec sa logique habituelle. Le modèle communicationnel du carnavalesque est celui de l'œuvre ouverte, fondé sur la participation, la collaboration, l'originalité et l'individualisme libre. Il valorise l'inversion, où l'observateur devient le participant et le collaborateur.

La carnavalisation nécessite un retour du sujet sur soi dans un dialogue autoréflexif. Elle crée le corps d'une réalité fragmentée, « démembrée » en séries de points focaux à partir desquels ce corps reste en interaction avec le monde extérieur. L'ouverture carnavalesque demeure à l'image d'une identité approximative, de l'unité dans l'état perpétuellement inachevé découlant des circonstances sociales, politiques, psychologiques, culturelles ou artistiques. Cette identité demeure souple et multidimensionnelle, composée au fur et à mesure de ses interactions avec l'environnement. Telle est l'identité multiple de l'artiste qui ambitionne dans son travail d'être à la fois un chercheur, un scénographe et un médiateur.

Le carnaval exige un geste individuel de masquage – la dissimulation en contrepois de l'homogénéisation, la résilience au lieu de la confrontation – dans un régime d'hybridation, dans l'obsession et l'inquiétude d'être tout en même temps. Le carnaval s'interroge sur la notion de différence submergée par la masse des hiérarchies et des catégorisations globales. Quels que soient la discipline, la forme, le médium, la

culture, le genre, l'ethnie ou autre, une réponse à la diversité homogène apparaît dans les manières personnelles de tisser les histoires et les trajectoires individuelles.

ANNEXE : DOCUMENTATION DE L'EXPOSITION *PARADE*
HETEROCLITE DE LANA GREBEN, GALERIE UQO, DU 3 AU 24
AOUT 2016



Figure 1. Lana Greben. *Parade hétéroclite*, vue de l'installation, dimensions variables, 2016, galerie UQO.



Figure 2. Lana Greben. *Parade hétéroclite* (détail), mannequin d'étalage, textiles, dimensions variables, 2016, galerie UQO.



Figure 3. Lana Greben. *Parade hétéroclite* (détail), mannequin d'étalage, textiles, tricot (Iryna Greben), dessins, dimensions variables, 2016, galerie UQO.



Figure 4. Lana Greben. *Parade hétéroclite* (détail), mannequin d'étalage, textiles, tricots (Iryna Greben), dessin, dimensions variables, 2016, galerie UQO.



Figure 5. Lana Greben. *Parade hétéroclite* (détail), dessins imprimés sur textiles, dimensions variables, 2016, galerie UQO.



Figure 6. Lana Greben. *Parade hétéroclite* (détail), mannequin d'étalage, textiles, tricot (Iryna Greben), collage, dispositif de signalisation en acier, dimensions variables, 2016, galerie UQO.



Figure 7. Lana Greben. *Parade hétéroclite (détail)*, collage, dispositif de signalisation en acier, 34 po x 28 po, 2016, galerie UQO.



Figure 8. Lana Greben. *Parade hétéroclite* (détail), mannequin d'étalage, textiles, dessin imprimé sur textile, dimensions variables, 2016, galerie UQO.



Figure 9. Lana Greben. *Parade hétéroclite* (détail), collage, dispositif de signalisation en acier, 34 po x 28 po, 2016, galerie UQO.



Figure 10. Lana Greben. *Parade hétéroclite* (détail), collage, dispositif de signalisation en acier, 34 po x 28 po, 2016, galerie UQO.



Figure 11. Lana Greben. *Parade hétéroclite* (détail), dessin sur carton, 40 po x 32 po, 2016, galerie UQO.



Figure 12. Lana Greben. *Parade hétéroclite* (détail), dimensions variables, 2016, galerie UQO.



Figure 13. Lana Greben. *Parade hétéroclite* (détail), photomontage, 71 po x 105 po, 2016, galerie UQO.



Figure 14. Lana Greben. *Parade hétéroclite* (détail), dessin sur carton, 40 po x 32 po, 2016, galerie UQO.



Figure 15. Lana Greben. *Parade hétéroclite* (détail), dessin sur carton, 40 po x 32 po, 2016, galerie UQO.

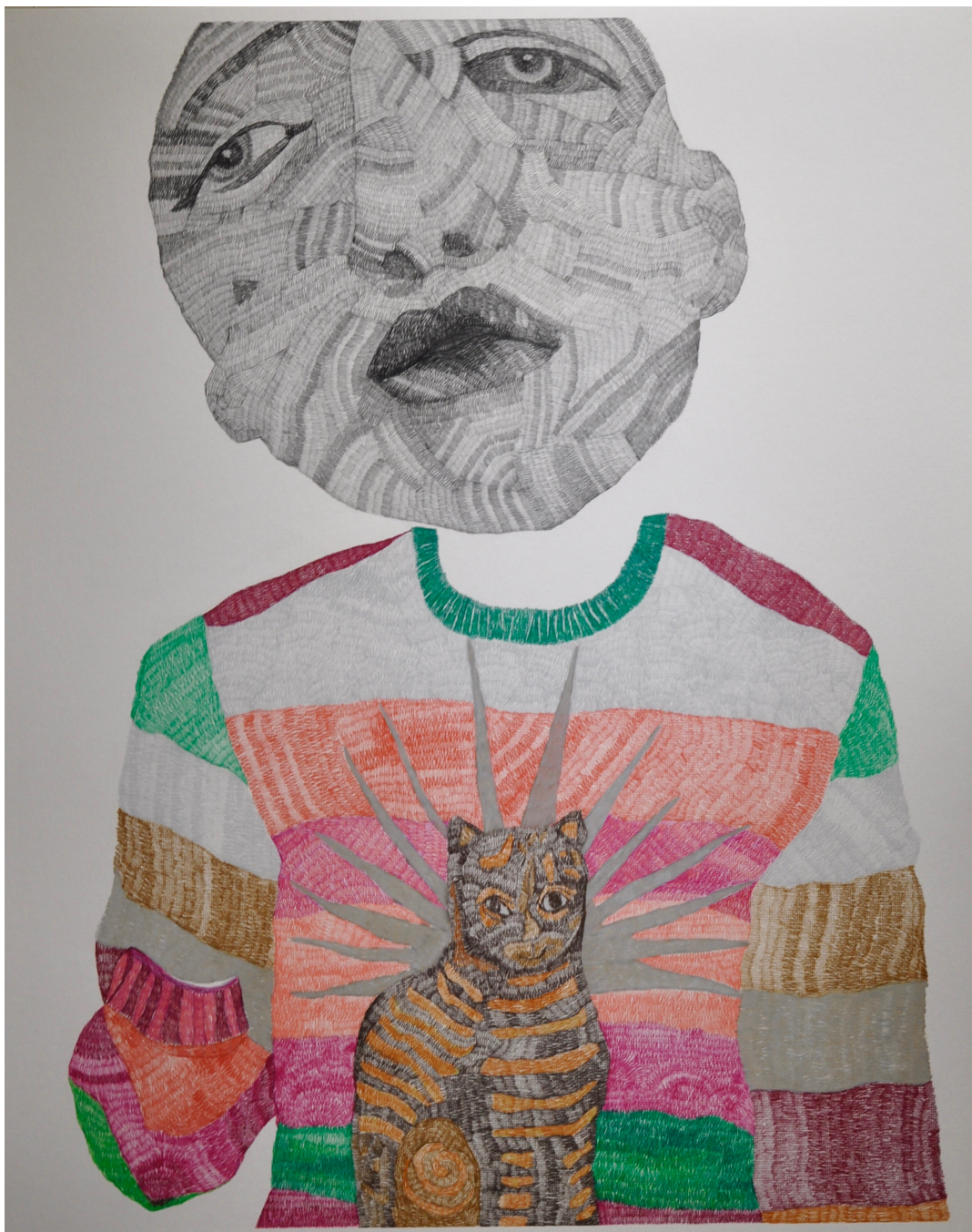


Figure 16. Lana Greben. *Parade hétéroclite* (détail), dessin sur carton, 40 po x 32 po, 2016, galerie UQO.



Figure 17. *Parade hétéroclite*, vue de l'installation, dimensions variables, finissage, 2016, crédit photo : galerie UQO.

Lana Greben est diplômée en droit et en arts plastiques. Elle termine sa maîtrise en muséologie et pratiques des arts (concentration pratiques des arts) à l'Université du Québec en Outaouais.

Lana Greben présente des projets en tant qu'artiste et commissaire. Son travail a été exposé au Canada, en Espagne, en Belgique, en France, et aux États-Unis lors d'expositions collectives et solos. Elle est membre du Cercle des artistes peintres et sculpteurs du Québec ainsi que de l'Académie Arts Sciences Lettres de Paris. Son travail de commissariat a débuté par l'exposition « Riopelle, Abitibi de cœur » en 2008 présentée au Palais des arts Harmonica (Amos) où elle est toujours impliquée comme directrice générale. Elle est récipiendaire de plusieurs prix décernés par le Cercle des Artistes Peintres et Sculpteurs du Québec (2010-2015) et par l'Académie Arts Sciences Lettres de Paris (2012).

Ses œuvres font partie de plusieurs collections privées et publiques et elles garnissent entre autres l'entrée de plusieurs centres de justice du Nord-Québécois.

galerie uqo

Lana Greben
Parade hétéroclite

Du 3 au 24 août 2016
Finissage le 24 août 2016 à 17h

La Galerie UQO est ouverte
du mardi au vendredi
de 11 h 30 à 17 h

L'entrée est gratuite
et l'ensemble des activités
est ouvert à tous.

Université du Québec
en Outaouais
101, rue Saint-Jean-Bosco
Gatineau (Québec)
Canada J8X 3X7
Porte 11, Local A-8115
galerie.uqo.ca

UQO
Ville de Gatineau

Figure 18. *Parade hétéroclite*, communiqué, recto.

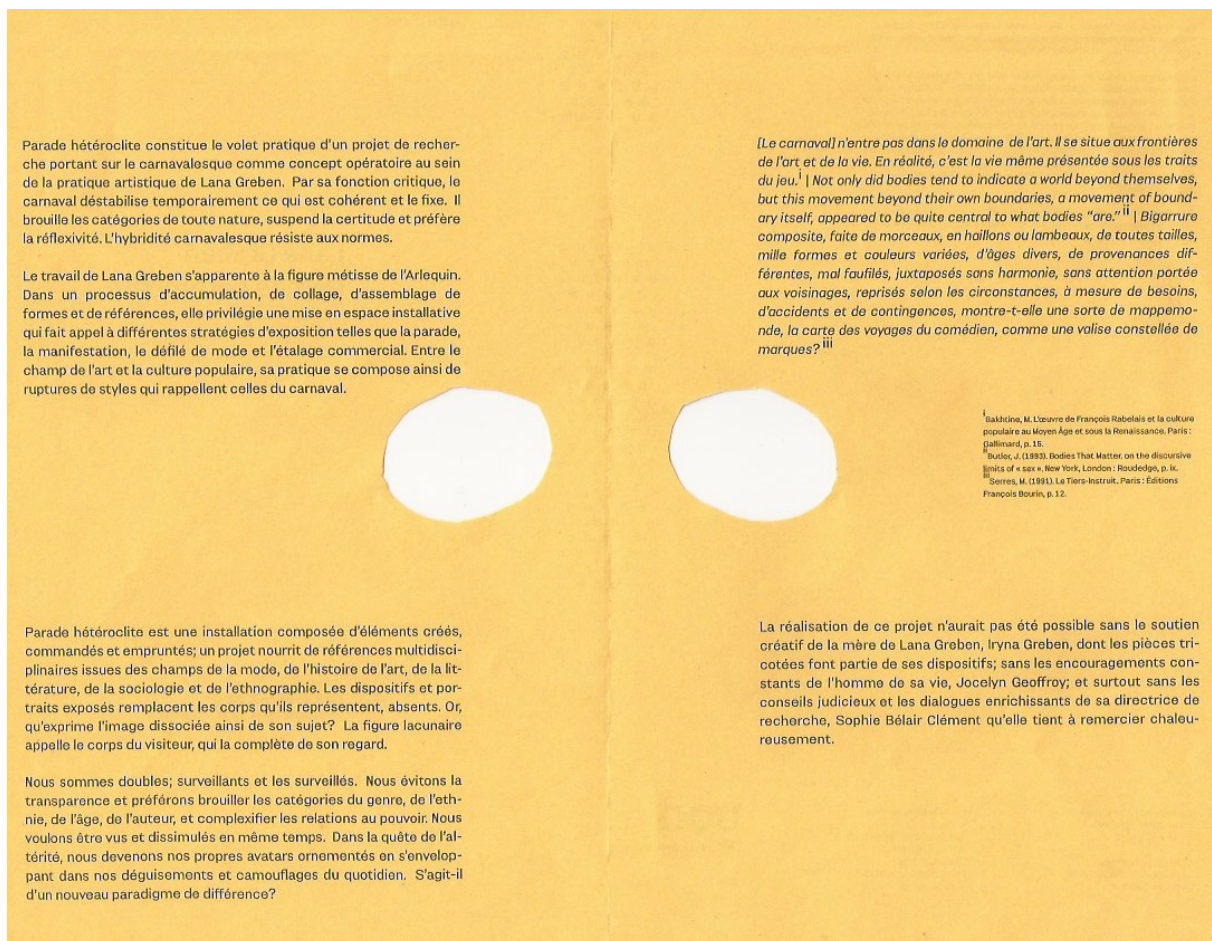


Figure 19. *Parade hétéroclite*, communiqué, verso.

GALERIE D'ART UQO
 101, RUE ST-JEAN-BOSCO

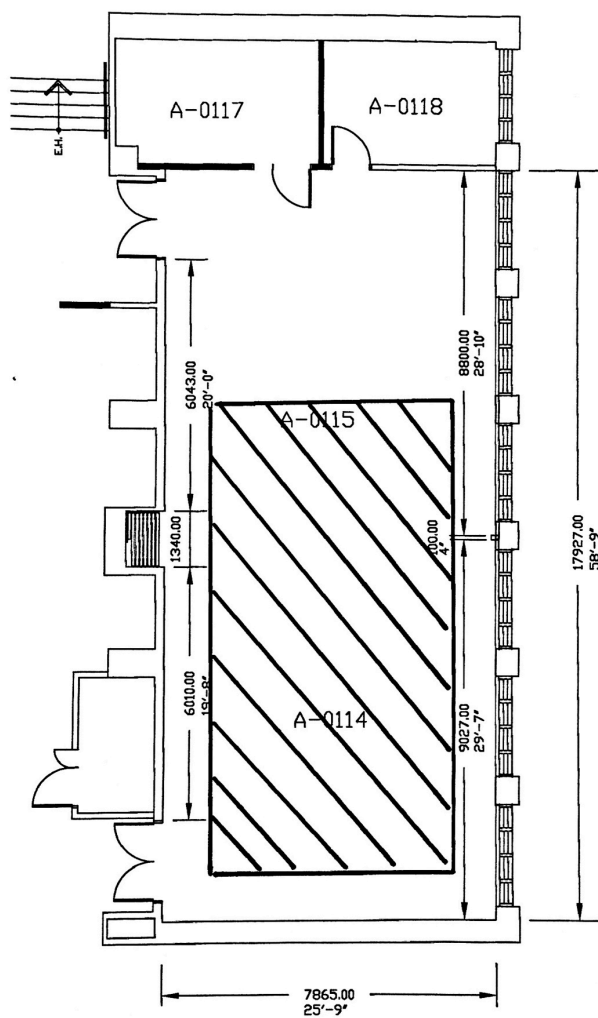


Figure 20. Galerie d'art UQO, plan.

APPENDICE : MAQUETTES DE MISE EN ESPACE DE
L'EXPOSITION *PARADE HETEROCLITE*



Figure 21. Lana Greben. *Parade hétéroclite*, maquette en cours, 22 po x 18 po, scénario A (la disposition finale des œuvres n'est pas celle-ci).

BIBLIOGRAPHIE

Sources citées :

Agamben, G. (2007). *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Paris : Éditions Payot et Rivages (p. 8-31).

Agier, M. (2000). *Anthropologie du carnaval. La ville, la fête et l'Afrique à Bahia.* Marseille : Éditions Parenthèses (p. 203-236).

Arfara, K. (2011). *Théâtralités contemporaines entre les arts plastiques et les arts de la scène.* Berne : Peter Lang (p. 91-174).

Asselin, O., Cardinal, S. et LeTourneux, F. (2014). Présentation. Dans *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, (23), printemps 2014. Consulté à l'adresse : <http://mandataire.uqo.ca:2110/iderudit/1033334ar>

Baril, A. (2007). De la construction du genre à la construction du « sexe » : les thèses féministes postmodernes dans l'œuvre de Judith Butler. Dans *Les féminismes*, 20(2), 61-90. Consulté à l'adresse : <http://www.erudit.org/fr/revues/rf/2007-v20-n2-n2/017606ar/>

Bakhtine, M. (1970a). *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance.* Paris : Gallimard (p. 9-80, 236-450).

Bakhtine, M. (1970b). *La poétique de Dostoïevski*. Paris : Seuil. (Original publié en 1929)

Bakhtine, M. (1963, 2002). Glava 4. Janrovue i sujetno-kompozicionnue osobennosti proizvedenii Dostoevskogo. Dans *Problemu poetiki Dostoevskogo* (p. 58-106). Consulté à l'adresse http://imwerden.de/pdf/bachtin_poetika_dostoevsky.pdf

Barthes, R. (1967). *Système de la mode*. Paris : Éditions du Seuil.

Barthes, R. (1973). *Le plaisir du texte*. Paris : Édition du Seuil (p. 100-101).

Baum, K., Bayer, A. (2016). *Unfinished: Thoughts Left Visible*. New York : Metropolitan Museum of Art.

Belleau, A. (1984). Carnavalesque pas mort? *Études françaises*, 20(1), 37-44.

Belleau, A. (1983). Carnavalisation et roman québécois : mise au point sur l'usage d'un concept de Bakhtine. *Études françaises*, 19(3), 51-64.

Belting, H. (2004). *Pour une anthropologie des images*. Paris : Gallimard (p. 7-152).

Benessaieh, A. (2010). La perspective postcoloniale. Voir le monde différemment. Dans D. O'Meara et A. McLeod (dir.), *Théories des relations internationales : contestations et résistances* (p. 1-18). Consulté à l'adresse [http://www.teluq.ca/siteweb/univ/fichiers/abenessa/Benessaieh_\(2010a\).pdf](http://www.teluq.ca/siteweb/univ/fichiers/abenessa/Benessaieh_(2010a).pdf)

Benjamin, W. (1996). Petite histoire de la photographie. *Études photographiques*, novembre, (1). Consulté à l'adresse : <https://etudesphotographiques.revues.org/99>

Bourriaud, N. (2009a). *Altermodern* [catalogue d'exposition]. Londres : Tate Publishing.

Bourriaud, N. (2009b). *Radicant : Pour une esthétique de la globalisation*. Paris : Denoël.

Bouraoui, H. (2005). *Transpoétique Éloge du nomadisme*. Montréal : Mémoire d'encrier.

Bradley, H. (1922). *The Eternal Masquerade*, London : T.W. Laurie.

Brand, J., Teunissen, J. (2009). *Fashion and Imagination About Clothes and Art*. Arnhem : ArtEZ Press.

Bres, J., Nowakowska, A. (2007). Voix, point de vue... ou comment pêcher le dialogisme à la métaphore... *Cahiers de praxématique*, (49), 103-114. Consulté à l'adresse <https://praxematique.revues.org/937>

Butler, J. (1990). *Gender Trouble. Feminism and the subversion of identity*. New York, London : Routledge (p. 1-25, 128-150).

Butler, J. (1993). *Bodies That Matter. On the discursive limits of « sex »*. New York, London : Roudedge.

Crane, D. (2000). *Fashion and Its Social Agendas : Class, Gender, and Identity in Clothing*. Chicago : University of Chicago Press.

Dahlgren, A. (2010). The Art of Display. *Konsthistorisk Tidskrift*, 79(3), 160-173. Consulté à l'adresse https://www.academia.edu/1336445/Art_of_Display_2010_

Davallon, J. (1999). *L'Exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*. Paris : L'Harmattan (p. 7-40).

Davallon, J. (2003). L'exposition : un fonctionnement médiatique. Pourquoi considérer l'exposition comme un média? *Médiamorphoses*. Consulté à l'adresse http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/23275/2003_09_27.pdf?sequence=1

Denzin, L. (2006). Analytic Autoethnography, or Déjà Vu all Over Again. *Journal of Contemporary Ethnography*. Consulté à l'adresse <http://arenaresearch.org/wp-content/uploads/2013/08/Denzin-2.pdf>

Ellis, C. (2004). *The Ethnographic I. A Methodological Novel About Autoethnography*. Walnut Creek, Lanham, New York, Oxford : Altamira Press.

Ellis, C., Adams, T., Bochner, A. (2011). Autoethnography : An Overview. *Forum : Qualitative Social Research*. Consulté à l'adresse <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/1589/3095>

Eco, U. (1989). *The Open Work*. Cambridge : Harvard University Press.

Foster, H. (1995). The Artist as Ethnographer? Dans Marcus, G., Myers, F. *The Traffic in culture. Refiguring art and anthropology*. University of California Press (p. 302-309).

Glicenstein, J. (2013). Du dialogisme à l'intertextualité. Dans *L'art contemporain entre les lignes. Textes et sous-textes de médiation* (p. 144-148). Paris : Presses universitaires de France.

Glicenstein, J. (2014). L'exposition comme langage et comme dispositif. Dans *L'art : une histoire d'exposition* (p. 9-14, 85-149). Paris : Presses universitaires de France.

Golsenne, T. (2012). L'ornement aujourd'hui. Dans *Images Re-vues*, (10). Consulté à l'adresse <http://imagesrevues.revues.org/2416>

Gourgouris, S. (2017). Mask Silence, Silence Masks, or A Condition of Utmost Listening. *South as State of Mind*, 7(documenta 14, 2). Consulté à l'adresse http://www.documenta14.de/en/south/453_mask_silence_silence_masks_or_a_condition_of_utmost_listening

Holman Jones, S., Adams, T., Ellis, C. (2016). *Handbook of autoethnography*. London, New York : Routledge.

Haynes, D. (2002). Bakhtin and the Visual Arts. Dans P. Smith and C. Wilde, *A Companion to Art Theory* (p. 292-302).

Haynes, D. (2013). *Bakhtin Reframed. Interpreting Key Thinkers for the Arts*. London : Tauris.

Hoptman, L. (2014). Isa Genzken: the Art of Assemblage, 1993-2013. Dans S. Breitwieser, L. Hoptman, M. Darling et J. Grove, *Isa Genzken Retrospective* (p. 130-169). New York : The Museum of Modern Art.

Jefferson, A. (2001). Bodymatters: self and Other in Bakhtin, Sartre and Barthes. Dans K. Hirschkop, D. Shepherd. *Bakhtin and cultural theory* (p. 214-218). Manchester and New York : Manchester University Press.

Jenkins, H. (2013). *La Culture de la convergence. Des médias au transmédia*. Consulté dans la base de livres électroniques Kindle.

Iline, H. (2014). Russophobie. *Médium*, 3(40), 70-82.

Jordan, M., Haladyn, J. J. (2008). Bakhtin and the Contemporary Visual Arts. Consulté à l'adresse https://www.academia.edu/2320215/Bakhtin_and_the_Contemporary_Visual_Arts

Kaiser, S. (2012). Fashion and Cultural Studies. Consulté dans la base de livres électroniques Kindle.

Kristeva, J. (1974). La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX^e siècle : Lautréamont et Mallarmé. Paris : Seuil (p. 59-60).

Lattro, T. (2014). Le roman-journal ou l'intermédialité à l'épreuve de quelques romans d'Afrique noire francophone. Les cas de Verre cassé d'Alain Mabanckou et des Naufragés de l'intelligence de Jean-Marie Adiaffi. Dans *Revue Chameaux*, (6). Consulté à l'adresse <http://revuechameaux.org/numeros/numero-6/item/le-roman-journal-ou-intermedialite-a-lepreuve-de-quelques-romans-dafrique-noire-franco/>

Le Coguiec, É. (2016). Fiction, journal de bord et recherche création. Consulté à l'adresse <http://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/67984>

Lévi-Strauss, C. (1975). *La Voie des masques*. Genève : Éditions Albert Skira.

Lévi-Strauss, C. (1958). *Anthropologie structurale*. Paris : Plon (p. 269-294).

Maestrutti, M. (2011). Chapitre 3. Humain, transhumain, posthumain. Représentations du corps entre incomplétude et amélioration. Dans *Journal international de bioéthique*, 22(3), 51-66.

Maigret, É. (2013). Penser la convergence et le transmédia : avec et au-delà de Jenkins. Dans H. Jenkins, *La Culture de la convergence. Des médias au transmédia*. Consulté dans la base de livres électroniques Kindle.

Malabou, C. (2005a). *La plasticité au soir de l'écriture. Dialectique, destruction, déconstruction*. Clamecy : Éditions Léo Scheer.

Mauss, N. (2015). Radical Chic. *Artforum*, 54(3), 244-253.

Maynard, M. (2009). The Mystery of the Fashion Photograph. Dans P. McNeil, V. Karaminas et C. Cole. *Text and Clothing in Literature, Film, and Television* (p. 55-66). Oxford, New York : Berg.

Montesi, J. (2005). Le carnavalesque: la passion par rapport à la théorie de Mikhail Bakhtin. *Vanderbilt Undergraduate Research Journal*, 1(1), 1-11. Consulté à l'adresse <http://ejournals.library.vanderbilt.edu/index.php/vurj/article/view/2727>

Nancy, J.-L. (2008). Masqué, démasqué. Dans G. Cogeval (dir.), A. Dufour *Masques de Carpeaux à Picasso*. Paris : Hazan (p. 13-15).

Nancy, J.-L. (2014). *L'Autre Portrait*. Paris : Éditions Galilée.

Nicolescu, B. (1996, 2012). Une nouvelle vision du monde. La transdisciplinarité. Dans *La Transdisciplinarité. Manifeste*. Consulté par la base de données CIRET à l'adresse <http://ciret-transdisciplinarity.org/transdisciplinarity.php>

Pace, S. (2012). Writing the Self into research : Using grounded theory analytic strategies in autoethnography. Dans *Text Special Issue : Creativity : Cognitive, Social and Cultural Perspectives*, Consulté à l'adresse <http://www.textjournal.com.au/speciss/issue13/McLoughlin&Brien.pdf>

Petersen, A. (2015). *Installation Art Between Image and Stage*. Copenhagen : Museum Tusulanum Press, University of Copenhagen.

Picon-Vallin, B. (2016). Meyerhold Vsevolod Emilievitch (1847-1940). *Encyclopaedia Universalis*. Consulté à l'adresse <http://mandataire.uqo.ca:2125/encyclopedie/vsevolod-emilievitch-meyerhold/>

Rancière, J. (2008). *Le spectateur émancipé*. Paris : Éditions La fabrique (p. 7-37).

Segalen, V. (1978). *Essai sur l'exotisme*. Librairie Générale Française : Paris.

Serres, M. (1991). *Le Tiers-Instruit*. Paris : Éditions François Bourin.

Schmeling, M. (2004). Altérité culturelle – altérité textuelle : Une conception comparatiste de l'œuvre ouverte. *Revue canadienne de littérature comparée*, 31(4), 445-459. Consulté à l'adresse <https://ejournals.library.ualberta.ca/index.php/crcl/article/view/10804>

Tancons, C. (2008). The Greatest Free Show on Earth : Carnival from Trinidad to Brazil, Cape Town to New Orleans. *Prospect 1. Picturebox*, 42-53. Consulté à l'adresse http://www.academia.edu/1054626/The_Greatest_Free_Show_on_Earth_Carnival_from_Trinidad_to_Brazil_Cape_Town_to_New_Orleans

Tansons, C. (2014). Carnival (handbook entry). *Truth is Concrete: A Handbook for Artistic Strategies in Real Politics*, (p. 136-138). Consulté à l'adresse http://www.academia.edu/6940140/Carnival_handbook_entry_, p. 136-138.

Todorov, T. (1981). Chapitre 5. Intertextualité. Dans *Mikhaïl Bakhtine Le principe dialogique*. (p. 79-86). Paris : Éditions du Seuil.

Tseëlon, E., Burton, L. et Crane, D. (2014). *Fashion as Masquerade. Critical studies in fashion and beauty* (vol. III). Chicago : Intellect, The University of Chicago Press.

Venohr, D. (2009). Signs of Bliss in Textures and Textiles. Dans P. McNeil, V. Karaminas et C. Cole. *Text and Clothing in Literature, Film, and Television* (p. 161 – 165) Oxford, New York : Berg.

Welty, E. (2002). *On writing*. Introduction by Richard Bausch. Consulté dans la base de livres électroniques Kindle

Sources consultées :

Agamben, G. (2008). *Qu'est-ce que le contemporain?* Paris : Rivages.

Allard-Poesi, F., Huault, I. (2012). Judith Butler et la subversion des normes. Pouvoir être un sujet. Dans O. Germain (dir.), *Les Grands Inspirateurs de la Théorie des Organisations*. Consulté à l'adresse : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00733006/document>

Botescu-Sireteanu, I. (2014). The carnivalesque, parody and irony in the contemporary american visual art : Project Womanhouse, a case study. *Bulletin of the Transilvania University of Brasov. Serie IV : Philology and Cultural Studies*. 56(1), 69-76.

Boulgakov, M. (2015). *Le maître et Marguerite*. Paris : Robert Laffont.

Boulgakov, M. (1973). *Cœur de chien*. Paris : Gallimard.

Cometti, J.-P. (2012). La fabrique de l'art. *Aisthesis*. Consulté à l'adresse <http://dx.doi.org/10.13128/Aisthesis-10993>

Colard, J.-M. (2009). Altermoderne : Mode d'emploi. *Les Inrockuptibles*. Consulté à l'adresse http://jeanmaxcolard.com/media/portfolio/telechargements/l-art-altermoderne-690_989d.pdf

Cunningham, D. (2010). Returns of the Modern. *Journal of Visual Culture*. Consulté à l'adresse <http://vcu.sagepub.com/content/by/year>

Dostoïevski, F. (2013). *Crime et châtiment*. Paris : Caractère. (Original publié en 1867)

Dostoïevski, F. (2003). *Le joueur*. Paris : Librio. (Original publié en 1866)

Eklund, D. (2009). *The Pictures Generation, 1974-1984*. New York : The Metropolitan Museum of Art.

Fanard, C. (2007). Art et ethnographie. *Marges*, (6), 8-16.

Garelick, R. (2009). Fashioning Hybridity. *TDR: The Drama Review*, 53(2), 150-157.
Consulté à l'adresse: <https://muse.jhu.edu/article/263630>

Gogol, N. (1989). *Les soirées du hameau*. Paris : Gallimard. (Original publié en 1830-1832)

Gonzalez, A. (2015, printemps/été). Le dispositif : pour une introduction. *Marges : Dispositif(s) dans l'art contemporain* (20), 11-17.

Grenier, C. (2014). *La manipulation des images dans l'art contemporain : falsification, mythologisation, théâtralisation*. Paris : Éditions du regard.

Heinich, N. (2014). *Le paradigme de l'art contemporain : Structures d'une révolution artistique*. Paris : Gallimard.

Kaiser, S. (2012). *Fashion and Cultural Studies*. Consulté dans la base de livres électroniques Kindle.

Krauss, R. (1999). « *A Voyage on the North Sea* » : *Art in the Age of the Post-Medium Condition*. London : Thames & Hudson.

Kristeva, J. (1974). *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX^e siècle : Lautréamont et Mallarmé*. Paris : Seuil (p. 59-60).

Kawamura, Y. (2011). *Doing Research in Fashion and Dress*. Oxford, New York : Berg (p. 1-15, 46-52, 122-123).

Lévi, R. (2007). La présentation des œuvres. Dans Élisabeth Caillet et Catherine Perret (dir.). *L'art contemporain et son exposition*. Tome 2. Paris : L'Harmattan (p. 142-151).

Lévinas, E. (1986). Avec l'Autre et en face de l'Autre. Dans *De l'existence à l'existant* (p. 1-5). Consulté à l'adresse http://palimpsestes.fr/textes_philo/levinas/Levinas_De-l%27existence-a-l%27existant.pdf

Lindley, A. (1996). *Hyperion and the hobbyhorse: studies in carnivalesque subversion*. Newark : University of Delaware Press, London : Associated University Presses (p. 17-25).

Malabou, C. (2005b). La plasticité en souffrance. Dans *Sociétés & Représentations*. 2(20), 31-39. Consulté à l'adresse <http://www.cairn.info/revu-societes-et-representations-2005-2-page-31.htm>

Mosset, O. (2007). La question de l'exposition. Dans Élisabeth Caillet et Catherine Perret (dir.). *L'art contemporain et son exposition*. Tome 2 (p.162-164). Paris : L'Harmattan.

Ndagano, B. (sous la direction) (2010). *Penser le carnaval, variations, discours et représentations*. Paris : Éditions Karthala.

Rabelais, F. (2004). *Gargantua et Pantagruel*. Paris : Hatier. (Original publié en 1532-1535).

Thackeray, W. (1994). *La foire aux vanités*. Paris : Gallimard. (Original publié en 1846)

Tseëlon, E. (2001). From Fashion to Masquerade: Towards an Ungendered Paradigm. Dans J. Entwistle et E. Wilson, *Body Dressing* (p. 103-117). Oxford, New York : Berg.

Turner, V. (1982). *From Ritual to Theatre : The Human Seriousness of Play*. New York : PAJ Publications.

Whiles, V. (2007). Art et ethnographie. *Marges*, (06), 50-58.