



L'expérience de la fragilité et de l'instabilité de la relation interpersonnelle en performance

Mémoire

Shiqi Liu

Maîtrise en arts visuels

Maître ès arts (M.A.)

Québec, Canada

© Shiqi Liu, 2017

L'expérience de la fragilité et de l'instabilité de la relation interpersonnelle en performance

Mémoire

Shiqi Liu

Sous la direction de :

Julie Faubert, directrice de recherche

Résumé

Mon travail de création à la maîtrise s'est principalement développé autour de la question des relations interpersonnelles dans une pratique de la performance. J'y interroge la fragilité et l'instabilité des relations que nous entretenons avec les autres par le biais de propositions artistiques m'amenant à partager des expériences de rencontre avec les spectateurs.

Ce texte présente le processus de création du travail artistique en retraçant le chemin de mes inspirations et l'émergence d'une conception personnelle de la relation à l'autre. J'y explique aussi le choix de la performance comme moyen d'expression artistique.

Ce texte est divisé en trois parties qui permettent d'illustrer mes réflexions sur mon travail. Plus précisément, je spécifierai pourquoi et comment je réalise mon projet artistique sur ce thème subtil de la relation.

Table des matières

Résumé.....	iii
Table des matières.....	iv
Liste des illustrations	v
Remerciements.....	vi
Introduction.....	1
1. Expériences et choix	3
1.1 Une vie vagabonde et une perspective (d'observation) particulière.....	3
1.2 L'expression linguistique et les normes.....	6
1.3 La performance	10
2. Relations interpersonnelles	17
2.1 De quoi parle-t-on quand on parle de la relation ?.....	17
2.2 L'instabilité.....	20
2.3 La fragilité.....	21
3. Le qichang.....	24
4. Intervention.....	30
5. Je pose des questions qui sont sans réponse	37
Conclusion	42
Bibliographie.....	43

Liste des illustrations

Figure 1 : Carte de la Chine.....	4
Figure 2 : Joseph Beuys, <i>How to Explain Pictures to a Dead Hare</i> , 1965.....	8
Figure 3 : Shiqi Liu, <i>Le corps_1</i> , 2008.....	11
Figure 4 : Shiqi Liu, <i>Le corps_2</i> , 2008.....	11
Figure 5 : Shiqi Liu, <i>Le cauchemar</i> , 2014.....	12
Figure 6 : Lygia Clark, <i>O eu e o tu</i> , 1967.....	13
Figure 7 : Marina Abramović, <i>The Artist Is Present</i> , 2010.....	15
Figure 8 : <i>La bande Moebius</i>	16
Figure 9 : Shiqi Liu, <i>Cartes postales_1</i> , 2017.....	18
Figure 10 : Shiqi Liu, <i>Entre nous</i> , 2015.....	20
Figure 11 : Qi(chi)	25
Figure 12 : Shiqi Liu, <i>Sans titre_1</i> , 2017.....	26
Figure 13 : Shiqi Liu, <i>Sans titre_2</i> , 2017.....	27
Figure 14 : Shiqi Liu, <i>Cartes postales_2</i> , 2017.....	32
Figure 15 : Shiqi Liu, <i>Cartes postales_3</i> , 2017.....	33
Figure 16 : Sophie Calle, <i>Le Carnet d'adresses</i> , 1983.....	35
Figure 17 : Shiqi Liu, <i>Est-ce que la relation peut être définie ?_1</i> ,2017.....	38
Figure 18 : Shiqi Liu, <i>Est-ce que la relation peut être définie ?_2</i> ,2017.....	39
Figure 19 : Constanza Camelo Suarez, <i>Dilater ou contracter l'univers V</i> , 2013.....	40

Remerciements

Tout d'abord, je tiens à remercier ma directrice de recherche Julie Faubert. Merci pour ses conseils pendant les deux années de la maîtrise : à la fois dans mon travail et dans mon texte d'accompagnement, elle m'a donné des inspirations et une aide fondamentale.

Je remercie tous les professeurs qui m'ont enseigné : Julie Faubert, Richard Baillargeon, Marie-Christiane Mathieu, Alexandre David. En tant qu'étudiante étrangère, j'ai inévitablement commis des erreurs et n'ai pas toujours réussi à m'adapter aux exigences pendant mes études. Merci beaucoup pour leur tolérance et leur aide, elles m'ont aidée à avancer dans ma recherche artistique.

Je remercie Marianne Demers-Desmarais pour son aide à la recherche bibliographique et ses conseils précieux pour la rédaction du mémoire.

J'aimerais également remercier mes amis et camarades de classe pour leur gentillesse avec moi. Ils m'ont beaucoup aidée à la fois dans la vie et dans mes études.

Encore une fois, merci à ma directrice Julie pour ses précieux conseils lors de la rédaction de mon texte d'accompagnement.

Enfin, grâce à toutes les personnes qui ont participé à mes travaux et qui s'intéressent à mes travaux, j'ai pu réaliser mes performances. Leur participation m'a encouragée à continuer ma création artistique.

Introduction

Mon travail est né de mon intérêt pour la complexité et la subtilité de la relation à l'autre. Mes expériences et mes observations me donnent envie de m'attarder aux aspects intimes et cachés de la relation, telles que son instabilité et sa fragilité fondamentales. Ces dimensions sont souvent évacuées dans le langage courant ou du moins perçues en tant que problèmes. Je m'intéresse à l'écart existant entre la pensée, la langue et l'expression des idées dans le cadre d'une pratique artistique, constatant les limites de la langue en tant que moyen me permettant de rendre compte de ma réflexion sur la relation à l'autre.

Pourtant, je suis fascinée par la possibilité qu'offre la performance pour l'expression de mes idées ; par la rencontre intense qu'elle peut engendrer entre l'artiste, l'œuvre et les spectateurs ; et par les itérations vivantes de ces idées qui peuvent en ressortir. En outre, avec cette forme d'expression, je suis capable de donner forme au concept de « qichang », un concept très important dans la culture chinoise qui aide à comprendre les liens invisibles existant dans toute relation interpersonnelle. Dans mon travail, je cherche à partager mes expériences, ouvrant des questions pour les spectateurs qui pourront ensuite offrir leurs propres réponses.

Dans le cadre de mes recherches, je me suis intéressée au travail de Joseph Beuys qui arrive à très bien formuler ce qu'il en est de l'expression artistique des « idées ». Il m'a offert la possibilité de mieux comprendre ce que serait une expression plus profonde, au-dessus de la compréhension humaine. Je me suis aussi intéressée aux performances relationnelles d'artistes comme Lygia Clark et Marina Abramovic. La performance me semble être un langage artistique plus ouvert qui me permet de rendre compte des idées qui m'habitent avec moins de règles et de normes... et donc, avec plus de liberté.

Mon texte d'accompagnement est divisé en trois parties : mon expérience artistique à la maîtrise et mon choix de pratique ; la relation comme thème de ma recherche ; et enfin, mes réalisations artistiques.

Dans la première partie j'explique mon expérience d'artiste et le choix de la performance comme médium. J'explique comment ma vie vagabonde m'a amenée à m'intéresser à la relation entre les gens ; comment mes expériences de vie dans des villes et des pays aux cultures différentes m'ont fait douter et réfléchir sur la capacité d'expression des idées par les langues et les écritures. C'est aussi dans cette partie que j'explique le choix de la performance comme médium d'expression artistique. J'y présente trois de mes travaux artistiques et explique la progression de ma pensée à travers ma pratique.

Dans la deuxième partie, je traite de la relation interpersonnelle. Je présente les définitions de la relation dans différents domaines et les raisons pour lesquelles celle-ci m'intéresse. J'essaie ensuite de montrer comment ce thème apparaît dans mon travail. Dans cette section, je me concentre sur deux aspects très importants dans la relation interpersonnelle : l'instabilité et la fragilité.

Enfin, dans la troisième partie, je présente trois performances réalisées durant mes études de maîtrise en relation à trois aspects fondamentaux dans ma pratique : « *le qichang* », « *l'intervention* » et « *je pose des questions des qui sont sans réponse* ».

1. Expériences et choix

1.1 Une vie vagabonde et une perspective (d'observation) particulière

Je suis née à Lanzhou, une petite ville au nord-ouest de la Chine, où le mandarin est la langue officielle en plus d'être ma langue maternelle. J'y suis restée jusqu'à l'âge de 13 ans, pour ensuite déménager à Guangzhou, où là-bas, le cantonnais était la langue la plus répandue. C'était la toute première fois que je rencontrais des gens qui ne parlaient pas la même langue que moi et que je ne comprenais pas. C'est précisément à cet âge et à cause de cette situation que j'ai commencé à réfléchir sur les relations entre la pensée, la langue et l'expression des idées... Je trouvais déjà que le langage ne suffisait pas comme moyen d'expression et d'échange d'idées, car il semblait manquer dramatiquement de précision et d'accessibilité. Mon doute quant à la capacité d'une langue pour une transmission complète des informations venait alors de se manifester et il se manifesta encore à plusieurs reprises, avant que je décide de l'étudier.



Figure 1: Carte de la Chine

À l'âge de mes 21 ans, j'ai plié bagage pour la France. J'ai obtenu à Toulouse un premier diplôme de la langue française et un autre dans une école d'arts à Chalon-sur-Saône. C'était alors la deuxième fois que je devais réapprendre une nouvelle langue et à exprimer des idées dans un environnement complètement différent de ma Chine natale.

J'ai ensuite décidé de m'installer à Québec, au Canada, parce que je pouvais y réaliser une maîtrise, en plus de consolider mes expériences avec la langue française, dans un milieu complètement différent de la France.

Après avoir vécu dans autant d'environnements diversifiés, j'arrive à constater qu'il y a une différence dans les modes de vie de chacun de ces lieux, autant qu'il y a des différences dans la langue et dans la façon de communiquer. Mon environnement de vie, par exemple, a tellement évolué que j'ai dû m'adapter à celui-ci pour mieux comprendre où j'étais et quels étaient les modes de vie à suivre à cet endroit. J'ai remarqué aussi que les habitants

d'une région ont leur propre mode de vie, qui est commun et unique. C'est précisément ce mode de vie qui découle de la relation qui lie les gens d'une même patrie.

Avec mes nombreux déménagements, en plus de devoir apprendre de nouvelles langues, j'ai perdu mes amis autant de fois que j'ai déménagé et j'ai été mise en relation avec de nouvelles personnes. Ces nouvelles personnes étaient évidemment d'abord des inconnus qui sont ensuite devenus mes nouveaux amis. Depuis mon enfance, je dois construire de nouvelles relations avec des gens à travers le monde et c'est ce qui me fait réfléchir à la relation entre les gens (c'est-à-dire tous ceux qui sont autour de moi, mais aussi ceux que j'avais rencontrés avant dans d'autres pays, tout en gardant une pensée pour la relation que j'entretenais avec moi-même). Cette réflexion est devenue avec les années, d'abord un désir, maintenant plutôt une habitude, sinon un mode de vie.

Mes observations me font penser que la relation est quelque chose d'instable qui change de façon invisible sous l'influence de plusieurs facteurs, tels que les comportements, le temps et l'environnement. Les diverses variations subtiles qui ponctuent et caractérisent les relations interpersonnelles attirent mon attention depuis toujours. Je m'intéresse principalement à tout ce qui cause de l'instabilité dans une relation. J'en ai fait le sujet de ma recherche et mon travail artistique tente de répondre aux nombreuses permutations engendrées par les différents facteurs qui influencent les rapports interpersonnels. Mon travail questionne donc les relations, les relations interpersonnelles, les relations entre deux groupes ou bien celles entre un individu et un groupe.

Cet intérêt pour la relation est apparu à mon plus jeune âge, sans doute parce que j'ai souvent changé de lieu et de mode de vie. J'ai été très influencée par mon parcours de vie nomade. Ce nomadisme a inévitablement occasionné un changement continu de mes habitudes et des rapports interpersonnels que j'entretenais avec les gens, ce qui m'a constamment amenée à établir de nouvelles relations avec ce qui m'entoure. J'analyse depuis les rapports que je développe avec de nouveaux milieux, en regard de mon passé et de mes relations antérieures.

J'ai pu observer qu'une relation entre des personnes peut parfois être instable et fragile.

Elle est invisible et peut changer à tout moment : d'une part, nous pouvons deviner la relation à partir des comportements, des distances et des paroles, mais ne pouvons pas visualiser la relation. D'autre part, nous ne pouvons pas déterminer si la relation devient plus distante, voire fermée, quand la distance augmente. Voilà pourquoi je tente de transposer cette complexité unique des relations interpersonnelles dans ma pratique artistique, tout en cherchant à les comprendre.

1.2 L'expression linguistique et les normes

Je n'ai jamais arrêté de réfléchir sur les relations entre la pensée, la langue et l'expression des idées. Le doute qui s'est manifesté alors que j'étais plus jeune m'a permis d'élaborer mon propre point de vue sur les problèmes entre la relation, la langue et l'expression des idées. Mes expériences m'ont d'ailleurs prouvé que je préfère l'expérience aux mots. Je crois depuis toujours que le langage est limité et qu'il peut être l'une des plus grandes sources de malentendus. Même si le langage permet la transmission de certaines idées, il engendre des malentendus et ainsi, de belles choses peuvent devenir ennuyeuses, compliquées. Prenons par exemple le fait d'exprimer une idée triste : l'exprimer et le vivre sont des expériences complètement distinctes, parallèles. On ne peut pas qualifier littéralement nos émotions, comme on ne peut pas retransmettre l'idée parfaitement. Et c'est encore pire si cette idée est transmise par écrit, puisque ce qu'on lit peut facilement sembler distant. Un autre exemple serait celui des dictons : lorsqu'ils sont utilisés dans la mauvaise circonstance ils peuvent être chargés d'un tout autre sens et provoquer des situations non souhaitées.

Pire encore, imaginons que je suis malade : tout ce que les gens comprennent de cette information est la conséquence, c'est-à-dire la maladie. Les détails de ma douleur, mes sentiments et mon état mental sont plus souvent qu'autrement inexplicables peu importe la langue dans laquelle j'aimerais les évoquer. Il n'y a aucun doute que la capacité de la langue pour la transmission des informations est limitée et cette limite de la transmission

des informations est un défaut et un caractère inhérent du langage.

Il y a quelque chose d'encore plus absurde avec le langage, c'est la réduction des idées à un seul mot. Le mot *vie*, par exemple, n'est qu'un seul mot dans le dictionnaire, alors qu'il me semble que ce mot devrait être interprété par toutes nos vies et devenir d'autant plus important. La réduction des idées me semble donc tout à fait réductrice du sens initial d'un mot tel que *vie*. J'ai été heureuse d'apprendre que le philosophe Giorgio Agamben s'était attardé à cette question. Il indique que les Grecs avaient deux mots pour signifier la vie : *zoé* et *bios*, le fait d'être vivant (*zoé*), et la forme de vivre propre d'un être singulier ou d'un groupe (*bios*).

Une vie qui ne peut être séparée de sa forme est une vie pour laquelle, dans sa manière de vivre, il en va de la vie même (...) Elle définit une vie – la vie humaine – dans laquelle les modes, les actes et les processus singuliers du vivre ne sont jamais simplement des faits, mais toujours et avant tout des possibilités de vie, toujours et avant tout des puissances.¹

Comme le dit Ludwig Wittgenstein: « What can be said at all can be said clearly, and what we cannot talk about we must pass over in silence. »² Selon moi, la relation est parmi ce que « we cannot talk about ». Si les relations entre individus étaient totalement explicables par le langage, c'est-à-dire par des mots limités et des syntaxes suivant des règles qui contraignent étroitement la pensée, il n'y aurait plus aucun sens à essayer de les expliquer par des œuvres d'art. Pour moi, la difficulté de partager des idées, des perceptions, des expériences ou des émotions par la langue me porte à les transposer vers un langage artistique, varié, mais évocateur en plusieurs autres sens et voies de pensée.

Dans l'œuvre énigmatique *How to Explain Pictures to a Dead Hare* de Joseph Beuys, l'artiste exprime en geste son doute sur la capacité du langage à exprimer le contenu de ses œuvres. On le voit en enregistrement vidéo, accompagné d'un lièvre mort, visage doré, visiter son exposition et raconter à l'animal le moindre détail de ses œuvres. Ce faisant, l'artiste critique le langage et ses limites, tout en faisant comprendre qu'il préfère expliquer

¹ Agamben, Giorgio. *Forme de vie*, URL : <http://www.multitudes.net/Forme-de-vie/>, Consulté le 10 juin 2017.

² Child, William. *Wittgenstein*. London : Taylor & Francis, 2011, p.60

à un lièvre mort son travail que de l'expliquer à des êtres humains : « because I do not like to explain them to people. »³

Pour l'artiste, expliquer, ce n'est pas simplement faire comprendre aux gens, et comprendre ne correspond pas simplement à l'analyse rationnelle, mais à quelque chose de plus large qui serait mené par l'imagination, l'inspiration ... Comme le dit lui-même Joseph Beuys,

The idea of explaining to an animal conveys a sense of the secrecy of the world and of existence that appeals to the imagination... The problem lies in the word 'understanding' and its many levels which cannot be restricted to rational analysis. Imagination, inspiration, intuition and longing all lead people to sense that these other levels also play a part in understanding. This must be the root of reactions to this action, and is why my technique has been to try to seek out the energy points in the human power field, rather than demanding specific knowledge or reactions on the part of the public. I try to bring to light the complexity of creative areas.⁴



Figure 2: Joseph Beuys, *How to Explain Pictures to a Dead Hare*, 1965

Joseph Beuys avait compris que la réflexion humaine se forme avant que la langue et les écritures existent. L'émotion humaine est complexe, riche et inexplicable. Il est impossible,

³ Adriani, Gotz et al. *Joseph Beuys: Life and Works*, trans. Patricia Lech, New York: Barron's, 1979, p.130

⁴ Tisdall, Caroline. *Joseph Beuys*, New York : Guggenheim Museum, 1979, p.101

sinon dérisoire, de l'expliquer par des moyens (comme la langue et l'écriture) fermé et contrôlé par des règles (comme la connaissance des mots ou celle de la langue).

La langue a des normes, tout comme le texte d'accompagnement que je suis en train d'écrire. L'organisation des phrases est sous un paradigme linguistique, qui est « l'ensemble typique des formes fléchies que prend un morphème lexical combiné avec ses désinences casuelles ou verbales »⁵. La création artistique m'apparaît bien plus libre, plus ouverte⁶. La langue, avec toutes ses contraintes, ne saurait être le moyen le plus adapté à l'expression artistique. Bien que la poésie soit classifiée comme une expression artistique, sa capacité de transmettre l'émotion et l'expérience est parfois limitée. L'humeur triste par exemple, même si parfois exprimée par la poésie, devient perçue comme une histoire d'autrui. La langue a une limite intrinsèque pour la transmission du sens. L'écart entre l'information transmise et celle reçue fait une barrière pour dans l'interprétation des informations, comme le dit le psychanalyste belge Dominique Holvoet :

Dans ce qui se dit, il y a ce qui s'entend de ce qui se dit et dans ce qui s'écrit, il y a ce qui se lit de ce qui s'écrit. Or, il y a toujours un écart entre ce que vous entendez de mon dire ou ce que vous pouvez lire d'un écrit, même quand c'est un écrit de Lacan. C'est cet écart qui justifie la dimension de l'interprétation⁷.

En création artistique, certains artistes cherchent la nouveauté, d'autres cherchent à repousser les limites, voire à les briser. Les expériences transmises par une œuvre portent souvent l'exigence d'être particulières et nouvelles. Certaines idées, comme c'est le cas, selon moi, pour la fragilité de la relation interpersonnelle, me semblent appeler d'autres formes d'expression. Dans ce cas précis, il me semble impossible de créer une réelle expérience artistique par l'emploi réducteur de la langue et des mots. L'expression de l'idée, c'est-à-dire de l'expérience, manquerait de sens et elle ne serait pas complète. Qu'advierait-il de la partie expérimentale, sensible, tactile, abstraite ?

⁵ Jean Dubois et al. *Dictionnaire de linguistique*, Larousse, 1973, p.354

⁶ En ce premier sens, tout oeuvre d'art, alors même qu'elle est forme achevée et « close » dans sa perfection d'organisme exactement calibré, est « ouverte » au moins en ce qu'elle peut être interprétée de différentes façons sans que son irréductible singularité en soit altérée. Jouir d'une oeuvre d'art revient à en donner une interprétation, une exécution, à la faire revivre dans une perspective originale. Eco Umberto, *l'oeuvre ouverte*, Paris : Édition du Seuil, 1965, p.17

⁷ Holvoet, Dominique. *L'impact de la langue sur le corp* : Conférence, 2013.

Enfin, ce qui me semble encore plus contradictoire et paradoxal, c'est que je sois en train d'interpréter, d'abord par écrit (premier niveau de perte d'informations) et ensuite dans une langue qui n'est pas la mienne (deuxième niveau de perte d'informations), ma propre conception des relations interpersonnelles, alors que je suis en train d'avancer que la langue parlée ou écrite n'est pas suffisante pour exprimer clairement une idée.

1.3 La performance

Au début de mon Baccalauréat, ma pratique artistique était orientée vers la peinture à l'huile, le dessin et l'aquarelle. Je souhaitais reproduire fidèlement sur papier ce que j'avais vu et je valorisais le perfectionnement de la technique. Néanmoins, peu à peu, je n'étais plus satisfaite de cette forme de représentation plus directe, plus évidente. Les idées s'accumulaient sans que je ne puisse parvenir à les exprimer sur une toile. Je pensais alors que mes techniques n'étaient pas assez diversifiées ; je cherchais donc de meilleures techniques à l'aide d'albums de peintures. Plus tard, j'ai découvert que ce qui me limitait n'était pas le nombre de techniques que je connaissais et maîtrisais, mais plutôt la forme de la peinture elle-même. Peu importe les techniques que j'utilisais et les styles que j'imitais, je n'étais pas capable de représenter la totalité de mes pensées et j'étais surtout incapable d'aborder le complexe sujet des relations interpersonnelles sur une toile (je percevais dorénavant la toile comme un cadre contraignant). J'ai ainsi constaté que je n'arriverais pas à partager mes réflexions sur les relations interpersonnelles par la peinture. Par conséquent, j'ai cessé de dessiner et j'ai commencé à rechercher d'autres possibilités d'expression.

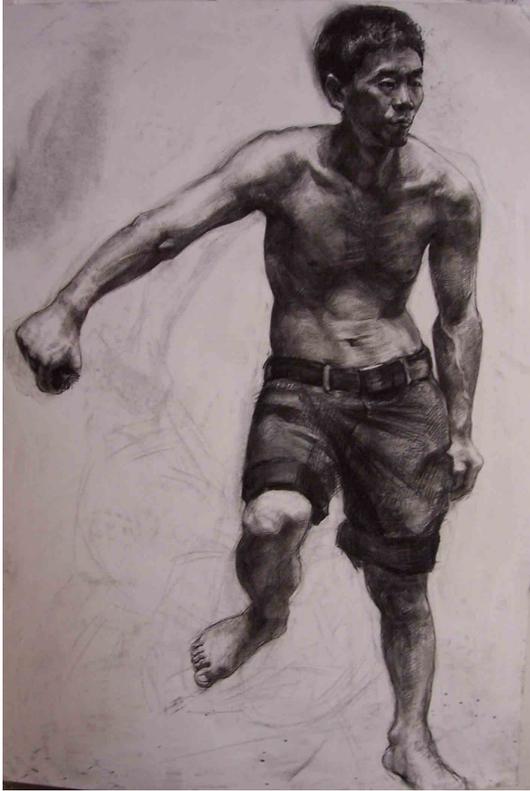


Figure 3: Shiqi Liu, *Le corps_1*, 2008

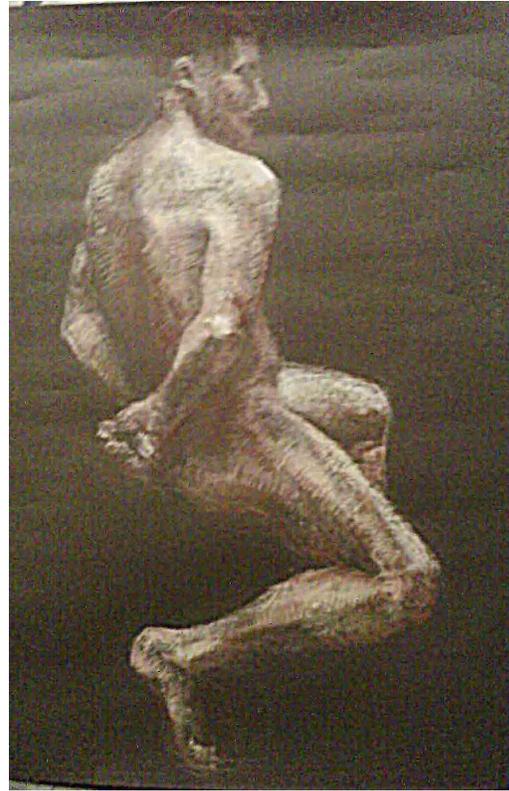


Figure 4: Shiqi Liu, *Le corps_2*, 2008

Au cours des années suivantes, j'ai exploré la vidéo, la performance et l'installation de manière à diversifier mes travaux. J'ai trouvé la performance bien adaptée à mes besoins parce qu'elle permet l'interaction avec les spectateurs, elle permet de générer des expériences pour les spectateurs, et elle permet même de ne pas se sentir contraint en cours de processus. Le changement, l'évolution et même le hasard font partie du procédé créatif de la performance. De plus, l'expérience créée par une performance (surtout d'une performance qui cherche à évoquer la complexité des relations interpersonnelles) peut être perçue de manière totalement différente selon le spectateur.



Figure 5: Shiqi Liu, *Le cauchemar*, 2014

Lorsque je pense au mot performance, le mot *corps* semble d'emblée s'y coller. Sans réduire la performance à ce mot, je pense qu'il est impossible de concevoir la performance sans celui-ci. Mes performances démontrent notamment que ce n'est pas seulement le corps de l'artiste qui est important, mais aussi celui du spectateur. Je pense également que le corps est porteur de sens. Je l'utilise comme un canevas. Julie-Andrée T., une performeuse québécoise, explique ici ce que serait le sens du corps dans la performance selon elle :

Le corps est un objet tridimensionnel ayant la capacité de se mouvoir, de ressentir et de se sublimer, tout comme la matière qui l'entoure ou avec laquelle il est mis en contact, directement ou indirectement. Le corps est un lieu où il y a circulation des sens, des connaissances. C'est un lieu de passage. C'est un canevas imprimé de diverses et multiples représentations, imbibé de traces ayant une coloration variable.⁸

Dans l'œuvre *O eu e o tu* de l'artiste performeuse Lygia Clark, nous voyons différentes interactions avec différents spectateurs, ce qui provoque différents états à différents moments

⁸ La Chance, Michaël et Martel Richard. *Index du performatif*. Inter 115, 2013, pp.7-8

grâce à la performance. Dans cette performance, l'artiste demande à un homme et à une femme de mettre les vêtements préparés pour eux. Chaque vêtement a beaucoup de poches et est rempli d'une variété d'articles. Les yeux des participants sont couverts par une bande de tissu. Ils peuvent explorer leurs propres poches ou les poches de l'autre personne. Les vêtements des deux participants sont liés par un tube, comme un cordon ombilical. Ce lien est comme une relation intime entre deux personnes. Les deux participants conservent encore leur genre d'origine au début, mais avec leur exploration les limites du genre deviennent floues. On pourrait imaginer qu'ils ont exactement le même sentiment, le même corps, les mêmes droits à explorer les articles. En ce moment, les identités s'échangent : je suis toi et tu es moi. Voilà exactement l'effet que je cherche à donner à mon travail : une expérience qui implique le corps dans un processus de rencontre avec l'autre.



Figure 6: Lygia Clark, *O eu e o tu*, 1967

J'ai vu des performances de beaucoup d'artistes. Certaines sont extrêmes et intenses, alors que d'autres sont comme un spectacle et certaines sont des automanifestations. Un jour, j'ai été impressionnée par l'œuvre *The Artist is Present* de Marina Abramović. Cette performance est une œuvre aujourd'hui célèbre, qui est selon moi particulièrement intéressante en raison du silence que l'artiste utilise pour communiquer avec les spectateurs. C'est une performance sans paroles et sans sons : le regard de l'artiste, pur, est offert à celui qui participe à faire vivre son œuvre. Marina Abramović a choisi de s'asseoir sur un côté d'une table. Les gens viennent les uns à la suite des autres pour s'asseoir de l'autre côté de la table. On s'échange des regards jusqu'à ce qu'une personne entre eux arrête le regard. Inspirée par cette œuvre, je pense que la performance est la forme d'expression que je recherche depuis toujours. On conçoit populairement que les yeux sont la fenêtre de l'âme, et, ici, l'artiste utilise ainsi son regard, sinon son âme. Cet outil est direct, pur et malheureusement, souvent négligé pour communiquer avec les spectateurs. Cette œuvre me pousse à recréer une performance aussi simple et efficace qui utilisera le corps pour exprimer un sentiment.



Figure 7: Marina Abramović, *The Artist Is Present*, 2010

De la même façon, le film *Moebius* de Kim Ki-Duk, est une œuvre sans son qui explore les désirs humains et souligne des relations extrêmes entre des gens. Ce film explore la relation familiale et les désirs des humains à travers des performances exagérées. D'autre part, « Moebius » est un concept en topologie. La « bande Moebius » est une boucle qui ne possède qu'une surface et une bordure. C'est une forme infinie, sans début et sans fin. Le film s'intitule « Moebius » et fait référence à ce qui ne commence et ne finit jamais, comme la vie éternelle. Ce titre est une métaphore de la douleur éprouvée par cette vie éternelle, dans laquelle les gens sont prisonniers à tout jamais. Tout comme la performance de Marina Abramović, « Moebius », n'a besoin d'aucune parole pour exposer toute la complexité qui existe dans une relation entre êtres humains.

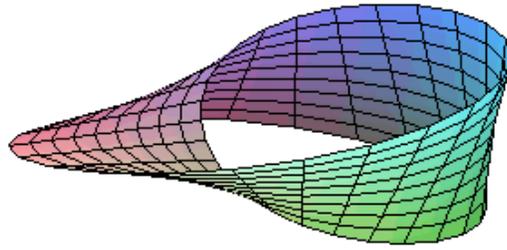


Figure 8: *La bande Moebius*

Pour moi, une œuvre sans participation des spectateurs est incomplète : elle échoue même à sa mission primaire, soit de créer de l'expérience. La performance permet aux participants d'avoir une expérience plus directe et plus complète avec la présence du corps et de l'interaction entre les corps. La performance me semble donc être la forme la plus appropriée pour ma création artistique.

2. Relations interpersonnelles

2.1 De quoi parle-t-on quand on parle de la relation ?

Pour mieux comprendre de quoi il est question lorsqu'on parle du mot relation, j'ai commencé par lire la définition que proposait le Petit Robert : « la relation est un lien de dépendance ou d'influence réciproque (entre des personnes). »⁹ Mais j'ai trouvé que cette définition était pour moi trop simplifiée et qu'elle exprimait mal ma propre vision du mot.

La description de Gustave-Nicolas Fischer, professeur de psychologie sociale de l'Université de Metz m'aide à mieux cerner de quoi il s'agit. Il écrit qu'en psychologie sociale:

La relation fait référence à quelque chose de plus fondamental ; c'est une caractéristique de notre être en tant qu'il se définit comme lien à autrui. Dans ce sens, on pourrait dire de manière un peu sommaire que l'être humain, c'est de la relation, parce que, comme nous allons le voir plus loin, il est un être psychologique et social, c'est-à-dire marqué par les rapports qu'il entretient avec les autres.¹⁰

À mon avis, la relation entre les gens est une interdépendance, c'est une interaction et une influence mutuelle. Les êtres vivants du monde entier entretiennent inévitablement des relations avec les autres. Ces relations sont subtiles, délicates et parfois imperceptibles, et l'être humain y est tellement habitué qu'il ne se rend même pas compte de l'existence de ces relations. Pourtant, elles sont essentielles, intrinsèques, et personne ne peut y échapper. On peut dire que nous vivons grâce aux relations et que sans ces relations l'être humain ne serait pas ce qu'il est.

Il y a beaucoup de moyens pour établir une relation. La relation sera établie ou changée par la conversation ou simplement par un regard. Parfois, la relation pourra même être établie ou modifiée simplement dans la tête, comme l'écrit Michel Henry, philosophe et romancier

⁹ Robert, Paul. *Le Petit Robert*. Paris : Le Robert, 1984.

¹⁰ Gustave-Nicolas Fischer, *Le concept de relation en psychologie sociale*, Rencontre, Mars 1999, No 56, p.4

français, dans son livre « Qu'est-ce que cela que nous appelons la vie ? » :

C'est ainsi qu'une relation réelle peut s'établir entre des Soi transcendants qui ne se sont jamais vus et appartiennent à des époques différentes. Un homme peut voir sa vie bouleversée par la lecture d'un livre d'un autre siècle dont l'auteur est inconnu. Un individu peut se faire le contemporain d'un événement qui s'est passé il y a deux mille ans.¹¹

La relation est souvent établie dans la dimension mentale des individus qui ne se rencontrent pas. Ce concept est important dans ma création et sera présenté dans mon travail *Cartes postales* que j'aborderai dans les prochaines sections.

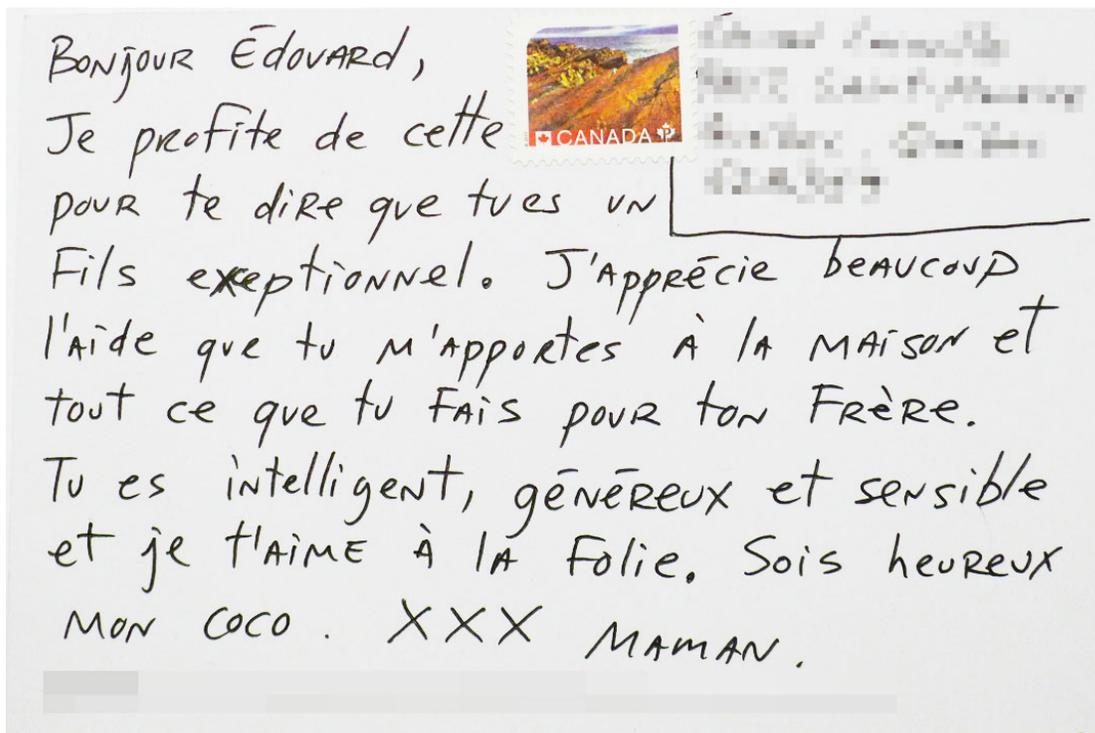


Figure 9: Shiqi Liu, *Cartes postales_1*, 2017

Il existe des liens invisibles entre les individus. Ces liens sont influencés par différents facteurs tels que le comportement, le temps et l'environnement. Il est impossible de les

¹¹ Henry, Michel. II. *Qu'est-ce que cela que nous appelons la vie?* Épipiméthée, 2003, pp.39-57

voir, de les toucher, pourtant il est possible de les reconnaître et de discuter de leur existence et même de leur influence sur nos vies. Ces liens donnent un effet de réel à la vie. J'appelle ces liens les relations interpersonnelles. J'ai choisi le mot interpersonnel parce que le cœur de ma recherche souligne les liens entre des personnes, bien que je considère que ces liens existent aussi entre des personnes et des objets. Je choisis de conserver l'expression « relations interpersonnelles » pour évoquer celles-ci parce qu'il s'agit bel et bien de relations « entre ».

Every intimate relationship is like this. Individually, two partners inevitably encounter fluctuating moods and variable health and energy; then, when they interact, their mutual influence on one another may produce a constantly changing variety of outcomes. Over time, of course, unmistakable (Zayas et al., 2002). Still, at any given moment, a relationship may be an inconstant entity, the product of shifting transactions of complex people.

And ultimately, two people who hail from the same planet but who may otherwise be different to a degree in every other respect, begin to interact. The result may be frustrating or fulfilling, but the possibilities are always fascinating and that's what relationships are made of.¹²

Rowland S. Miller, professeur de psychologie et philosophie de Sam Houston State University et auteur de ce livre, a cru et défendu que la relation entre les gens est affectée par des facteurs divers. Justement, c'est précisément ce que mon travail étudie, à savoir : l'instabilité et de la fragilité de la relation.

¹² Rowland S. Miller, *Intimate Relationships*, Sixth Edition, New York : McGraw-Hill, 2011, p.36



Figure 10: Shiqi Liu, *Entre nous*, 2015

2.2 L'instabilité

L'instabilité est un caractère important dans la relation interpersonnelle et un point qui m'intéresse beaucoup. Un autre mot qui évoque fortement l'instabilité est le mot *change-ment*. Quand on dit : " deux personnes établissent une relation stable ", on se trompe puisque, la relation est toujours en changement. La relation " stable " n'est-elle pas qu'un bon souhait ? L'être humain a fondamentalement peur du changement ; il en a si peur qu'il crée des habitudes desquelles il a du mal à se départir, parce qu'il préfère comprendre son environnement et ne pas être trop bouleversé. La relation interpersonnelle, sans exception, change-t-elle aussi avec le temps, l'environnement et la situation. Comme le dit un dicton oriental, « 唯一不变的, 就是变化本身 », (La vie est un changement permanent et la seule

chose qui ne change pas, c'est que tout change tout le temps). La relation est en changement continu, ce qui la rend perpétuellement instable. On ne peut jamais prédire son statut au moment prochain, et n'avons aucun pouvoir sur elle. On ne peut qu'observer son instabilité, sinon l'explorer.

An integration of the literatures on social cognition, close relationships, and marital interventions suggests that relationship representations generally are stable, but that change can occur under some conditions. When change occurs, it is a dynamic process that is sensitive to temporary and enduring contextual cues.¹³

2.3 La fragilité

D'abord, prenons aussi l'exemple du Petit Robert pour définir le mot « fragilité ». La fragilité, c'est la :

1. Facilité à se casser ;
2. Facilité à être altéré, détérioré, détruit ;
3. Manque de solidité, caractère éphémère ;
4. Facilité à succomber aux tentations, à pécher.

Dans un autre domaine, comme celui de l'ingénierie, la fragilité est « l'état d'une substance qui se fracture lorsqu'on lui impose des contraintes mécaniques ou qu'on lui fait subir des déformations brutales, sa fracture n'exige qu'une faible énergie »¹⁴.

Ces deux définitions acquièrent du sens pour moi, car il s'agit d'une compréhension commune de ce mot, c'est-à-dire qu'il y a une compréhension partagée. Néanmoins, j'ai l'impression que l'on néglige souvent la complexité associée à ce mot parce que l'on pense

¹³ Reis, Harry et al. *Stability and Change in Relationships*. Cambridge : Cambridge University Press, 2004, p.43

¹⁴ Degallaix, Suzanne. *Caractérisation expérimentale des matériaux : Propriétés physiques, thermiques et mécaniques*. Paris : presses polytechniques, 2007.

comprendre ce mot. Notre conception du mot réduit son idée et son sens.

Du côté de la philosophie et de la psychologie, le mot *fragilité* est souvent utilisé pour décrire l'émotion. La fragilité dans l'émotion est un attribut commun des humains.

Our relationships with other people are held together by delicate threads of emotion... that emotional fragility makes vulnerability to mental disorders an inherent part of what it means to be a person.¹⁵

Il faut souligner que cette fragilité existe par nature. Elle fait partie inhérente de notre mode relationnel, de notre manière d'être tel que toutes les relations sont instables et fragiles par essence. Pour bien comprendre cette fragilité qui existe au sein de tous les individus, il est utile d'analyser le rôle du sentiment humain :

Le sentiment signale où nous en sommes sur la voie de la résolution des tensions ; ses modalités et ses nuances senties jalonnent les phases de l'action déclenchée par un déséquilibre quelconque et en quête d'un nouvel équilibre. Le sentiment est ainsi une fonction de la rééquilibration du vivant ; comprendre son rôle dans ce procès, c'est le comprendre.¹⁶

Selon Paul Ricoeur, philosophe français, le sentiment exprime un conflit fondamental entre la sensibilité et le raisonnement : « le conflit intime à la désirabilité humaine »¹⁷ et « la fragilité est la dualité humaine du sentiment »¹⁸. Je partage la même idée et crois que la relation est essentiellement fragile en raison de ce conflit intime qui existe et nous est fondamental.

En chinois, le mot *fragilité*, " 脆弱 ", est composé de deux caractères dont le premier évoque la tendance à se briser facilement et le second la faiblesse ou le manque d'énergie, ce qui est l'opposé de la puissance. Dans la relation interpersonnelle, la fragilité est un caractère important. Comme le démontre ce mot, le lien entre deux personnes peut facilement être rompu pour diverses causes. Ce lien m'apparaît donc fragile et subtil. Parfois, il ne suffit que d'un changement minime pour briser un lien. La fragilité, (à la fois physique

¹⁵ Stanghellini, Giovanni et Rosfort, René. *Emotions and Personhood: Exploring Fragility-Making Sense of Vulnerability*. Oxford: Oxford University Press, 2013, pp.3-12

¹⁶ Ricoeur, Paul. *Philosophie de la volonté*. Paris : Aubier, 1964, p.115

¹⁷ Ibid., p.108

¹⁸ Ibid., p.125

et émotionnelle), est un concept bien important dans la relation. Ce mot est essentiel à la vie. Pourtant, il est seulement mentionné dans quelques situations particulières, qui sont souvent péjoratives, tel que l'échec et la maladie mentale. Même si on le souligne, c'est surtout son aspect négatif que l'on cherche à mettre en valeur. Brené Brown, professeur et chercheur américain en sciences humaines, explique dans son livre *Daring Greatly* sa recherche qui explique comment affronter et profiter de la fragilité : « vulnerability is the act of feeling. Everyone feels. It's part of living. »¹⁹ La fragilité fait partie intégrale de la vie.

¹⁹ Brown, Brené. *Daring greatly: How the courage to be vulnerable transforms the way we live, love, parent, and lead*. London : Penguin, 2012.

3. Le qichang

Le qichang²⁰, "气场" en chinois, est un concept fondamental pour la pensée chinoise. Le qichang est un champ du « qi » invisible émis par une personne ou un groupe. Le qi ou le chi, "气", est une notion des cultures chinoise et japonaise qui désigne un principe fondamental formant et animant l'univers et la vie.²¹ Cette notion n'a aucun équivalent précis en Occident. La forme du qichang est sous l'influence de la mentalité et le sentiment des personnes, de l'environnement, du temps, de l'action, etc. Un qichang pourrait être fort ou faible, grand ou petit. Il y a des interactions entre des qichangs, qui se retirent et fusionnent. Selon la théorie du taoïsme²², le qichang a sa propre identité et il n'existe pas deux qichangs identiques dans le monde. Cette théorie est similaire à certains termes de la science occidentale moderne, tels que le champ électromagnétique et le rythme cérébral. Selon le taoïsme, chaque personne a un qichang.

²⁰ 潘长军, 八卦感应气场详解, 海峡两岸周易学术论坛暨第二十五届周易与现代化国际论坛, 2014.

²¹ Lin, Housheng et Luo, Peiyu. *300 questions on qigong exercises, What is meant by Qi in qigong*. Guangdong Science and Technology Press, Guangzhou (China), 1994, p.21

²² Robinet, Isabelle. *Histoire du taoïsme : des origines au XIVe siècle*. Paris : Éditions du Cerf : CNRS éditions, 2012.

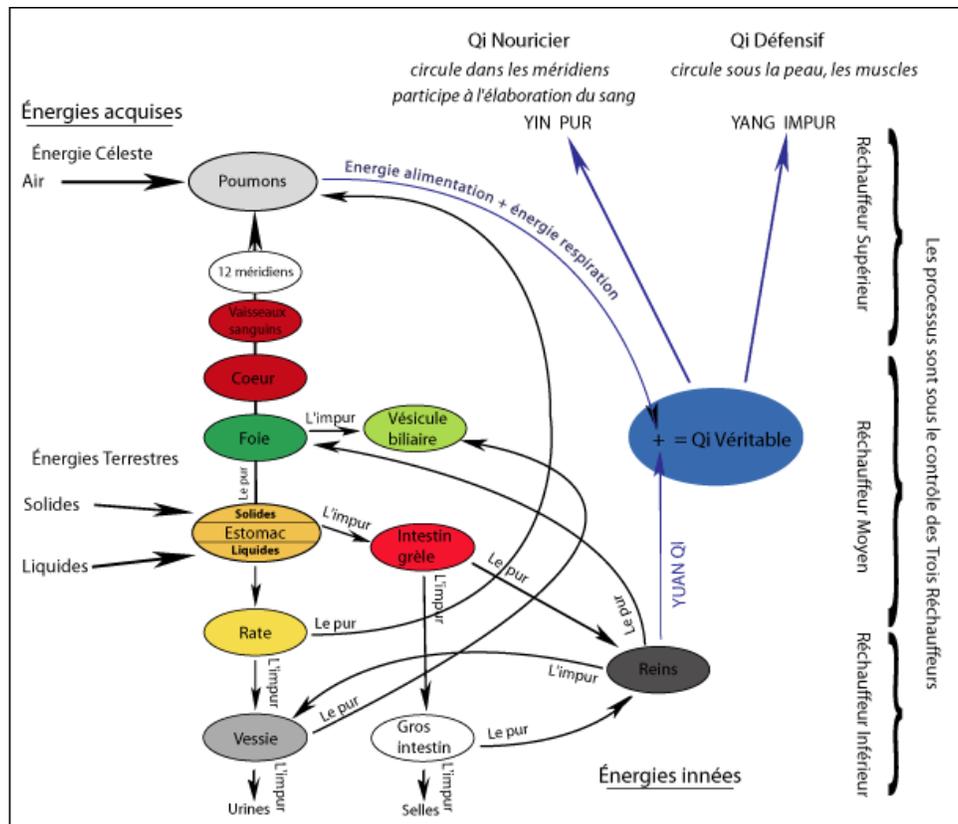


Figure 11: Qi(chi)

Deux qichangs pourront interagir et fusionner, puis un groupe pourra former un grand qi-chang. Ce qichang collectif pourra alors résister, attirer ou fusionner avec des qichangs individuels. Généralement, un groupe présente des caractéristiques indépendantes des individus qui le composent et les individus dans le groupe recherchent une conformité²³. Selon moi, c'est parce qu'un grand qichang s'appuie sur des petits. Je pense que la relation interpersonnelle est l'interaction entre les qichangs des personnes, ce qui peut se manifester par l'attraction des qichangs ou bien l'exclusion des autres quand ils se superposent, ou peut-être par le combat entre les forces des qichangs. Les relations amoureuses, familiales et amicales sont toutes basées sur l'interaction des qichangs individuels ou collectifs. Prenons l'amour comme exemple. Deux personnes sont attirées quand deux qichangs s'attirent

²³ Marc, Edmonde et Picard, Dominique. *Relations et communications interpersonnelles*, Seconde Édition. Paris : Dunod, 2008.

et se fusionnent. Avec le temps qui passe, deux personnes entrent dans une période banale où deux qichangs interagissent et montrent en même temps l'attraction et l'exclusion. Les deux se rebutent quand l'exclusion est plus importante que l'attraction. Lorsque deux personnes ne sont plus amoureuses, les deux qichang ne fusionnent plus. C'est-à-dire que même s'ils sont superposés, les deux qichangs se repoussent au lieu de se fusionner.

Prenons un exemple d'interaction entre un qichang collectif et un qichang individuel. Dans une classe, un groupe d'étudiants auquel un nouvel étudiant veut se joindre forment respectivement un qichang collectif et un qichang individuel. Si le nouvel étudiant s'entend bien avec la classe, les deux qichang fusionnent et forment un grand qichang qui contient les deux. Si des conflits sont engendrés, le nouvel individu sent la pression du qichang collectif et est repoussé par le groupe. Si les individus dans le groupe se repoussent les uns sur les autres, le qichang collectif se décompose en petites parties. Selon moi, ce qui contrôle les relations entre des gens est essentiellement le changement des qichangs des personnes impliquées. Le qichang est invisible, imprévisible et toujours en changement.

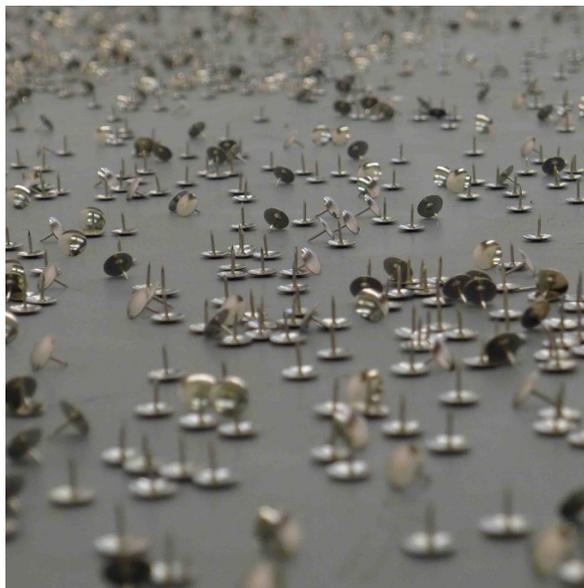


Figure 12: Shiqi Liu, *Sans titre_1*, 2017



Figure 13: Shiqi Liu, *Sans titre_2*, 2017

Voilà comment j'ai souhaité concevoir une performance afin de donner lieu à l'expérience de la relation entre des qichangs individuels et des qichangs collectifs. Dans une salle, le sol est complètement recouvert de punaises argentées. Un unique chemin, libre de punaises, mène vers un petit espace situé au milieu de la salle, comme une île isolée. Je voulais inviter les spectateurs à aller sur cette île et à traverser le « champ » de punaises. Quand une personne part, quitte le groupe des spectateurs, elle commence à quitter le qichang collectif. Elle ne ressent pas trop de différence au début, mais un sentiment de pression se raffermi à l'approche de l'île. Le participant ressent à la fois le danger de l'environnement causé par les punaises et la pression des spectateurs qui le regardent. L'espace et les regardeurs déstabilisent la relation interpersonnelle entre cet individu et le groupe. Quand un spectateur devient regardé, il change sa relation avec le groupe de spectateurs. Quand il regarde la foule à partir de l'île, son qichang est totalement séparé du qichang collectif. L'interaction des qichangs - individuel/collectif - devient très forte. Quand il retourne à la foule, les deux qichangs fusionnent et la pression est réduite. Ce processus où l'individu s'éloigne

du groupe, s'oppose au groupe, retourne vers le groupe et fusionne avec le groupe m'intéresse particulièrement. C'est une situation qui permet de bien ressentir le changement de la pression liée aux changements des qichangs.

De plus, comme je l'écrivais, les spectateurs sont au cœur de ma performance. L'engagement de mon corps avec le leur engendre des perceptions spatiales uniques. La perception corporelle dans la performance devient une question fondamentale dans ce travail performatif. De la même manière, Wittgenstein a posé une question pertinente pour le sujet: « If art serves 'to arouse feelings' is, perhaps, perceiving it with the senses to be included amongst these feelings? »²⁴ Il remarque que la perception sensorielle fait aussi partie de l'art. Shusterman a aussi donné son commentaire sur le rôle de la perception du corps dans l'art :

This cryptic, apparently rhetorical, question reminds us that aesthetic perceptions must always be achieved through the bodily senses, and it could be recommending a more embodied and sensually attentive use of art. In other words, we might sharpen our appreciation of art through more attention to our somaesthetic feelings involved in perceiving art, instead of narrowly identifying art's feelings with the familiar kind of emotions (e.g. sadness, joy, melancholy, despair, etc) that often make art appreciation degenerate into a gushy, vague romanticism.²⁵

J'ai réalisé deux fois la même installation. La première fois, c'était dans une petite salle fermée où toute la salle avait été couverte par des punaises. La deuxième fois, c'était dans une galerie où seule la partie centrale était couverte par des punaises et mes trois travaux (*Sans titre, Cartes postales et Est-ce que la relation peut être définie ?*) étaient présentés sur les murs de cette galerie.

Lors de la préparation de la deuxième installation dans la galerie, j'ai filmé le processus préparatoire de ma performance. Ce processus de préparation, qui a duré plus de deux heures, représente un enjeu important dans mon travail, d'abord parce qu'il déclenche la réflexion que j'ai sur l'acte performatif et ensuite parce qu'il me permet de garder une trace

²⁴ Wittgenstein, Ludwig. *Culture and Value*, trans. P. Winch. Oxford : Basil Blackwell, 1980, p.36e

²⁵ Shusterman, Richard. *Wittgenstein's somaesthetics: body feeling in philosophy of mind, art, and ethics*. *Revue internationale de philosophie*, vol. 219, no. 1, 2002, pp.91-108

de mon parcours performatif. Grâce à cette captation vidéo, le spectateur peut associer l'installation au geste répétitif qui l'a construite.

Ainsi, pendant mon exposition, l'enregistrement a été présenté pour que les spectateurs ne voient pas seulement mon travail final, mais aussi la narration du processus créatif. En présentant l'enregistrement de la préparation de ma performance, ainsi que mon installation, je conjugue deux pièces indépendantes pour créer un tout. Ainsi, elles engendrent de nouvelles connexions et idées. La vidéo est un média de narration qui demande une participation physique passive du spectateur. La performance, quant à elle, active le corps du spectateur. Une fois conjugués, les deux médias se complètent et permettent aux participants une expérience qui est selon moi plus riche. La vidéo que je projette au mur n'est pas simplement un enregistrement de ma préparation, elle est aussi une partie de ma performance. Cette vidéo qui n'a pas été retouchée conserve la trace de toutes situations imprévues pendant l'enregistrement, notamment celle d'un inconnu qui vient me regarder pendant le processus.

Lors de ma deuxième installation, j'ai choisi de mettre les punaises au centre de la salle, pour qu'elles attirent l'attention des spectateurs dès son entrée dans la galerie. Le chemin conduit les spectateurs de la porte jusqu'à l'île entourée par des punaises. Comme ce travail souligne la relation entre des individus et des groupes, j'ai organisé un vernissage pour que tout le monde puisse y participer. Le contexte de l'exposition, c'est-à-dire de l'installation sans performance, ne permettait pas de bien rendre compte de l'idée qui animait ce projet. Heureusement, pendant le vernissage, une invitation à la participation a permis de donner forme à l'interaction souhaitée ; en effet, cette performance met l'accent sur la participation d'un grand nombre de visiteurs afin que ces visiteurs puissent ressentir le regard des autres sur eux-mêmes. Il est important de différencier la participation d'une foule de visiteurs et la participation d'individus en solitaire pour ce travail qui démontre l'interaction entre un qichang collectif et un qichang individuel.

4. Intervention

Je conçois l'intervention en tant que l'action de s'ingérer dans quelque chose. Il ne s'agit pas d'une ingérence politique ou sociale, mais d'une ingérence culturelle et mentale. Cette intervention est une ingérence dans la vie quotidienne habituelle. Elle nous fait nous concentrer sur les questions que nous avons négligées et examiner à nouveau notre vie quotidienne. Parfois, ce qui est vu est bien moins important que ce qui est négligé. J'ai choisi le mot *intervention* au lieu du mot *engagement*, parce que ce mot *engagement* souligne l'influence du soi et la diffusion de l'idée du soi. Ce dernier est souvent utilisé pour décrire notre impact sur la politique et la société : « Comme un acte mû par un intérêt personnel (un je) pour une cause pouvant devenir collective. »²⁶

Nous trouvons une introduction du mot *intervention* dans l'article « Index du performatif ». L'intervention est un mot multidisciplinaire dont nous trouvons l'application dans plein de domaines.

Intervention ultralégère opérée ou mise en branle en divers milieux. Ce registre d'action ne se limite pas aux seuls champs des arts, de l'architecture et de l'urbanisme ; il recoupe par affinités procédurales des pratiques variées agissant par insertion ou immixtion dans l'environnement.²⁷

Quand je vois des œuvres de peinture dans un musée d'art, je sens immédiatement une distance, un sentiment d'incohérence avec ma vie quotidienne. Parfois j'ai envie de les toucher, mais je ne peux rien faire d'autre que de les regarder. Cela me fait sentir une distance entre l'œuvre et ma vie. L'art vient de la vie et doit appartenir à la vie à mon avis. Les œuvres artistiques doivent créer des interactions directes avec des spectateurs. Comme l'a dit Paul Ardenne dans son livre *Un art contextuel : Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, on cherche une forme d'art qui « donne une

²⁶ Quéniart, Anne et Pacques, Julie. *Apolitiques les jeunes femmes ? Regard sur les formes et le sens de leur engagement*. Montréal: Édition de remue-ménage, 2002, p.8

²⁷ La Chance, Michaël et Martel, Richard. *Index du performatif*. Inter 115, 2013, p.18

nouvelle dimension, celle du contact, du sensible : le toucher, le goût, l'odorat et l'ouïe ». ²⁸
J'espère pouvoir créer un travail artistique qui interviendra dans la vie et qui détruira le mur qui se dresse entre l'art et la vie quotidienne. Intervenir dans la vie n'est pas une question de lieu, mais une question de moyen de créer un travail artistique. J'espère que dans mon travail, « l'œuvre devient participative et le regardeur devient acteur ». ²⁹

Si l'artiste intervient dans la vie quotidienne des spectateurs, les spectateurs interviennent dans la création artistique.

L'artiste ne sauve pas le spectateur et ne tente pas davantage de lui enseigner une quelconque vérité. Il propose plutôt des formes esthétiques nouvelles, des situations poétiques, qui permettent au spectateur-acteur d'exercer son imagination et sa créativité. ³⁰

Les œuvres artistiques existent sous forme de matériaux, mais les idées que ces œuvres expriment sont sous forme d'impact mental, affectif et sensible. Les artistes sont comme des intrus qui interviennent dans l'esprit des spectateurs et les guident à faire des choses sans avoir conscience. J'espère qu'on peut comprendre de mes œuvres performatives que je suis momentanément un réceptacle, un corps transparent, sorte de miroir dans lequel tout le monde peut se projeter et se voir.

²⁸ Ardenne, Paul. *Un art contextuel : Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*. Montréal : Flammarion, 2009, p.62

²⁹ Ibid., p.62

³⁰ Rancière, Jacques. *Le partage du sensible: Esthétique et politique*. Paris : LaFabrique Éditions, 2000.



Figure 14: Shiqi Liu, *Cartes postales_2*, 2017



Figure 15: Shiqi Liu, *Cartes postales_3*, 2017

Dans ma série de performances *Cartes postales*, j'interviens dans ce champ que sont « les idées des spectateurs » et guide ces derniers vers les relations qu'ils entretiennent avec les autres. J'ai préparé des cartes postales avec des timbres attachés ainsi qu'une boîte à lettres conventionnelle. Je demandais à des passants d'écrire une phrase sur une carte postale et de l'envoyer à la personne, l'organisme ou le lieu de leur choix. J'ai réalisé cette performance dans différents endroits : à l'école, dans la rue, dans la galerie, au restaurant, etc. J'ai

ensuite photographié ces cartes postales pour réaliser une exposition des photos que j'avais prises de celles-ci.

Lorsque je demande à un inconnu d'écrire une phrase sur une carte postale, cet inconnu réfléchit à la personne à qui il adressera son message. Il y a déjà un lien qui existe et qui habite cet inconnu et d'autres inconnus. Quand il réfléchit à qui il peut écrire, il se rappelle alors des histoires qui le relient à son passé ou d'autres qu'il projette réaliser entre le destinataire et le destinataire. Le destinataire peut être un ami, un proche ou un(e) amant(e). Il peut être quelqu'un qui est mort, un cyber copain qu'il n'a jamais vu, ou peut-être simplement lui-même. J'enregistre ces rencontres par des photos. Nous pouvons deviner leurs relations et leurs histoires par les mots sur les cartes. Mon travail *Cartes postales* rappelle des liens qui sont déjà établis entre les gens. Ce travail s'intéresse à la relation entre les correspondants et me permet d'observer les liens qui les unissent.

Comme dans l'œuvre *Carnet d'adresses* de Sophie Calle, la curiosité et l'intérêt principal de ce travail émergent de la relation entre les gens. C'est ainsi que nous trouvons des secrets dans les messages transmis et pouvons être plongés au cœur de l'intimité de ces gens. En trouvant un carnet d'adresses dans la rue, Sophie Calle a pu dresser le portrait du propriétaire en contactant et contextualisant des pistes. Elle a suivi chaque personne dont le nom est mentionné dans le carnet. Il s'agit d'un processus créatif qui permettait de relier des gens. Elle a aussi tenté de deviner quelle était la nature de certaines relations et elle a généré tout un discours sur l'intimité pouvant leur être associée.

Comme je l'ai mentionné dans la section intitulée Relations interpersonnelles : la relation est souvent établie dans la dimension mentale d'individus qui ne se rencontrent pas nécessairement concrètement. Au moment où les spectateurs devinent la relation entre les destinataires et les destinataires, ils sont eux-mêmes plongés dans une relation semblable.



Figure 16: Sophie Calle, *Le Carnet d'adresses*, 1983

Pour l'installation de mon travail *Cartes postales*, j'ai choisi d'installer les photos de ces cartes postales sur une ligne droite au mur. Une table et une chaise sont installées dans un coin avec des cartes postales blanches à la disposition des spectateurs. Tous ces éléments font partie de mon travail installatif. Ce n'est qu'une fois que les cartes postales sont reçues que la relation peut être comprise. Pourtant, pour moi, les cartes postales doivent forcément se retrouver dans les mains des destinataires pour que mon travail soit complet. C'est pour cette raison que je choisis d'exposer les photos des cartes postales : au moment de l'exposition, le travail était déjà complet et les cartes postales originales étaient arrivées chez les destinataires.

Quand j'invite des gens à écrire sur des cartes postales, je ne pose aucune limite : ni sur leur écriture, ni sur le contenu, ni sur le nombre de cartes ou sur le format de la présentation (textuel ou dessin), etc. J'abaisse toutes contraintes en espérant que les gens se concentrent sur leurs pensées. Ce faisant, ils peuvent les exprimer librement au lieu de simplement accomplir une tâche que je leur aurais dictée pour mon travail. Durant la réalisation du projet, plusieurs participants ont profité de cette occasion pour contacter des gens en exprimant librement leurs sensations. Un spectateur inconnu m'a abordée avec surprise en me disant qu'une des cartes postales au mur avait la même écriture, le même texte et le

même dessin que celle qu'il avait lui-même créée. Ce spectateur curieux s'est mis à imaginer qui pouvait bien être l'auteur de cette carte. Voilà l'un des buts de ce projet : se questionner sur les auteurs des cartes, mais plus encore sur les liens entre ceux-ci et les destinataires. Malheureusement, plusieurs participants ont pris l'exercice comme un divertissement et leurs textes ne sont pas aussi « impliqués » que je le souhaitais. De la même façon, les liens présentés par ces cartes ne sont pas toujours présentés librement et ces cartes ne sont pas toujours intimes. Elles sont plutôt créées sous mon influence et mes consignes, ce qui a nui à la liberté de l'expression. Certains participants ont porté plus d'intérêt au fait qu'ils participaient à un projet artistique, au lieu de s'intéresser au contenu de la carte postale (ce qui est hors de mon contrôle et fait effectivement dévier mon but initial). De plus, je me suis rendue compte que certaines personnes étaient gênées que ces cartes soient exposées lors d'une exposition. J'ai compris que cela complexifiait la liberté d'expression, en plus d'empêcher certains échanges que j'espérais plus intimes.

Mais ce projet me permet tout de même de deviner les caractères et les histoires de chacun des participants. J'ai reçu plus de cartes que je ne l'aurais espéré. Voilà pourquoi j'ai choisi 100 cartes pour l'exposition. Certaines cartes contiennent des mots ou des dessins. La variété présentée par ces cartes postales questionne la relation et l'histoire entre les personnes et aborde cette communication coupée. Une carte postale est donc pour moi bien plus qu'un simple lien (qui relie le destinataire et le destinataire). C'est d'abord et avant tout l'occasion de rappeler à la mémoire des relations, des moments, des histoires. C'est finalement une clé pour moi, une clé qui me permet de retracer des histoires et de m'introduire d'une certaine façon dans celles-ci. Lorsque je demande aux gens de participer, ils deviennent une partie intégrante (sinon la partie la plus importante) de mon travail. Rassemblées, toutes ces cartes postales apparaissent comme un réseau de relations mis à la disposition du spectateur.

5. Je pose des questions qui sont sans réponse

L'art sert à quoi ? Je me pose souvent cette question. Apparemment, être artiste n'est pas une profession comme celle de l'ingénieur ou du médecin. Joseph Beuys disait « Every Man is an Artist »³¹, c'est-à-dire que tout le monde est ou peut être un artiste. L'artiste est donc simplement une appellation.

A l'opposé de ma conception de l'art serait l'idée proposée par Théophile Gautier : « l'art pour l'art », qui aura une influence importante sur plusieurs générations d'artistes. Charles Baudelaire, Oscar Wilde, ces grands noms de l'art français et anglais du 19^{ème} siècle, sont devenus des admirateurs avoués de Théophile Gautier, en plus de devenir à leur tour des partisans de la « beauté inutile ». En lisant leurs œuvres littéraires et artistiques, je trouve souvent des clins d'œil à cette idée. La phrase de Baudelaire « Etre un homme utile m'a toujours paru quelque chose de bien hideux » dans son livre *Mon cœur mis à nu*³² correspond bien à mon idée.

À quoi bon la musique ? À quoi bon la peinture ? Qui aurait la folie de préférer Mozart à M. Carrel, et Michel-Ange à l'inventeur de la moutarde blanche ? Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien ; tout ce qui est utile est laid. [...] Je préfère à certain vase qui me sert un vase chinois, semé de dragons et de mandarins, qui ne me sert pas du tout.³³

À quoi sert l'art ? J'aimerais dire qu'il sert au moins à poser des questions. Souvent, les questions soulevées par l'art sont celles qui ont tendance à être oubliées et négligées, mais ces questions sont étroitement liées au développement humain. Différente de l'idée de Théophile Gautier, je pense que le rôle des artistes est de partager leur sensibilité face à certains de ces oublis. Comme l'art ne donne pas de réponse à la question posée, chacun peut développer sa propre réflexion après avoir vu une œuvre artistique.

J'aime les livres de Haruki Murakami. Je me sens complètement confuse après avoir lu ces livres ; je le suis autant que l'auteur qui décrit sa confusion au cours de sa croissance. Je

³¹ Beuys, Joseph. *Every Man an Artist: Talks at Documenta 5*, 1972.

³² Baudelaire, Charles. *Mon cœur mis à nu*. Genève : Librairie Droz, 2001, p.16

³³ Gautier, Théophile. *Mademoiselle de Maupin*. London : Penguin UK, 2005, p.22

me plonge complètement dans le livre, comme si je le vivais moi-même. L'expérience de l'auteur devient la mienne. Tout au long du livre, l'auteur n'a pas donné d'explications et de réponses aux questions qu'il avance. Tout ce qu'il fait est de " m'inviter " à partager l'expérience avec lui. Pour moi, c'est ce partage qui fait d'un travail un bon travail, une œuvre une œuvre. Prenons comme exemple le livre *La Ballade de l'impossible*³⁴, si on me demande de résumer le livre en un seul mot (ce que je trouve d'emblée absurde), je n'aurais pas d'autres choix que d'utiliser au moins le mot perdu. Plusieurs personnages dans le livre se cherchent dans le brouillard, certains choisissent de se suicider pour s'échapper, d'autres cherchent leur propre position en aidant les autres. L'auteur décrit en détail le processus d'exploration des choix des différents personnages dans le livre. Néanmoins, il ne donne jamais de réponse au lecteur. Au contraire, il pose une question : comment doit-on vivre la vie?



Figure 17: Shiqi Liu, *Est-ce que la relation peut être définie ? _ 1*, 2017

³⁴ Murakami, Haruki. *La Ballade de l'impossible*. Traduit par Rose-Marie Makino-Fayolle, Paris : Belfond, 2007.



Figure 18: Shiqi Liu, *Est-ce que la relation peut être définie ? _ 2*, 2017

L'une de mes performances vidéo m'a permis d'exposer mon doute sur la relation. D'autant plus que, comme je l'écrivais, chaque personne a sa propre définition du mot relation. Voilà comment, durant cette performance, j'ai pu mettre de l'avant différentes conceptions du mot relation. J'ai posé une question : est-ce que la relation peut être définie ? J'ai tout d'abord collecté plusieurs mots que les gens associaient à l'idée de relation à travers le public avant de réaliser la performance. Puis, j'en ai sélectionné quelques-uns, je les ai écrits « en allumettes », c'est-à-dire que j'ai retracé la forme des mots en fixant des allumettes dans de l'argile. J'ai ensuite fait brûler ces mots d'allumettes.

Lorsque j'ai réalisé cette performance, le feu a commencé à prendre d'un côté du mot et s'est terminé de l'autre côté. Les flammes ont duré moins d'une minute. J'ai enregistré ce processus du « brulement » par une vidéo. J'ai ensuite choisi de présenter cette vidéo que j'ai accompagnée des restes du mot brûlé. J'ai collectionné ces mots comme définitions de la relation. De plus, j'ai questionné leur sens après qu'ils aient brûlé. Le feu les a complètement changés et ces mots ne réfèrent plus à rien. Voilà comment je souhaitais exprimer la fragilité de la langue pendant ma présentation.

Le travail de l'artiste Constanza Camelo Suarez m'a inspirée cette façon de demander aux

participants de choisir un mot afin de définir une chose abstraite. Dans l'œuvre *Dilater ou contracter l'univers V* de Suarez, un groupe de participants provenant des Premières Nations se rassemble autour des plages du Camping Robertson. Ces participants ont été invités à convier une personne non autochtone avec laquelle ils ont un lien de nature diverse. Par la suite, chaque membre doit choisir un mot qui évoque l'état d'esprit dans lequel il se retrouve lorsqu'il questionne son appartenance identitaire à un territoire. Chaque mot est écrit en grand format sur les plages. À tour de rôle, chaque participant marchera sur le mot choisi par son compagnon. Le marcheur aura les yeux bandés et sera guidé par son compagnon. La personne faisant office de guide portera un GPS avec elle. Grâce à Internet, le GPS transmettra à un ordinateur les données provenant du trajet réalisé sur les lettres de chaque mot qui pourra ensuite être visualisé en ligne.



Figure 19: Constanza Camelo Suarez, *Dilater ou contracter l'univers V*, 2013

Durant mon exposition, j'ai présenté l'ensemble des mots brûlés, fixant les plaques d'argile à deux des murs de la galerie. Dans un coin de la salle, un écran diffuse la vidéo du « brûlement » de chaque plaque. Pendant toute l'exposition, les allumettes brûlées tombaient par terre et la cendre s'accumulait au pied du mur. Au lieu de la nettoyer, je l'ai considérée comme la trace de ce travail et j'ai choisi de la conserver sur le sol. Je présente ce travail

sous forme de *performance narrative*, comme si j'essayais de raconter une histoire.

C'est juste le rôle de ma performance comme elle ne montre pas seulement les états des allumettes avant et après qu'elles ne se soient consumées, mais aussi le processus complet. Ce que les spectateurs voient est la formation, la transformation et l'état final d'un travail, autrement dit, l'histoire complète de mon travail.

Le processus du changement est ici réellement important : pour moi, le « brûlement » n'est pas la disparition, mais plutôt un changement qui se passe en même temps à l'extérieur et à l'intérieur. Quand la relation est définie comme un mot, on peut visualiser ce mot. Néanmoins, quand le mot s'enflamme, existe-t-il encore ? Est-ce que la définition existe encore comme avant ? Est-ce que la relation pourrait changer comme ces allumettes ? La trace retenue après le « brûlement » est une preuve que cette définition a existé. Chaque travail est une question et une question elle-même implique une autre question. Je ne suis pas de celles qui y répondent. J'expose ma réflexion et mes questions par mes travaux. Confrontés à mes travaux, les spectateurs se posent des questions. Ce que je souhaite susciter, c'est une interrogation ouverte, vivante et état de questionnements évolutif de la part des spectateurs.

Conclusion

La relation interpersonnelle est non seulement le sujet de mes travaux pendant ma maîtrise, mais aussi le sujet de toute ma recherche artistique depuis longtemps. L'observation et l'analyse des relations interpersonnelles occupent mes habitudes. J'aime les choses instables et fragiles qui sont constamment en changement, dans lesquelles je sens l'incertitude et le chaos. La complexité et les subtilités qui déterminent la nature d'une relation interpersonnelle sont instables et fragiles, dans un état de changement continu. Des choses invisibles ainsi qu'inexplicables par le langage m'attirent pour tenter de les interpréter par les arts visuels et me donne envie de les rechercher et de les exprimer.

Je suis contente de présenter des choses qui sont inexplicables par le langage à l'aide de l'approche artistique. Dans une société contemporaine où le processus de civilisation est principalement poussé par des connaissances logiques et rationnelles, l'art est un élément indispensable pour combler ce que le langage n'arrive pas à exprimer.

La culture traditionnelle chinoise m'inspire à comprendre certaines choses à partir d'un autre angle. Le qichang du taoïsme est un concept bien connu en Chine contemporaine. Cette conception m'apparaît utile à la fois pour comprendre et pour expliquer les relations interpersonnelles dans mes travaux. J'espère pouvoir stimuler de nouvelles idées sur les relations chez les spectateurs par mes travaux artistiques.

Je terminerai bientôt mon mémoire avec enthousiasme. Comme je l'ai écrit dans celui-ci, je crois que l'art n'est malheureusement pas explicable par la langue. En tout cas, j'espère que mon texte explique le mieux possible mes idées de création et vous permettra de comprendre l'origine de mes pensées, le processus de création et le contenu exprimé. En même temps, j'espère que vous pourrez oublier toutes les explications de ce texte quand vous regarderez mon exposition finale. Pour moi, l'exposition est comme un voyage dont on ne sait pas la destination. J'espère que vous découvrirez ce voyage avec curiosité et expérimenterez le sens de ce voyage. En somme, j'intègre mes pensées dans mon travail et espère que mon travail peut donner aux spectateurs une expérience différente.

Bibliographie

Adriani, Gotz et al. *Joseph Beuys: Life and Works*, trans. Patricia Lech, New York : Barron's, 1979.

Agamben, Giorgio. *Forme de vie*. URL : <http://www.multitudes.net/ Forme-de-vie/>, Consulté le 10 juin 2017.

Ardenne, Paul. *Un art contextuel : Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*. Montréal : Flammarion, 2009.

Baudelaire, Charles. *Mon cœur mis à nu*. Genève : Librairie Droz, 2001.

Beuys, Joseph. *Every Man an Artist: Talks at Documenta 5*, 1972.

Brown, Brené. *Daring greatly: How the courage to be vulnerable transforms the way we live, love, parent, and lead*. London : Penguin, 2012.

Child, William. *Wittgenstein*. London : Taylor & Francis, 2011.

Degallaix, Suzanne. *Caractérisation expérimentale des matériaux: Propriétés physiques, thermiques et mécaniques*. Paris : Presses polytechniques, 2007.

Dubois, Jean et al., *Dictionnaire de linguistique, Larousse*. Paris : Larousse, 1973.

Eco, Umberto. *L'oeuvre ouverte*. Paris : Édition du Seuil, 1965.

Fischer, Gustave-Nicolas. *Le concept de relation en psychologie sociale*. Rencontre, Mars 1999, No 56.

Gautier, Théophile. *Mademoiselle de Maupin*. London : Penguin UK, 2005.

Henry, Michel. *II. Qu'est-ce que cela que nous appelons la vie?* Épipiméthée, 2003.

- Holvoet, Dominique. *L'impact de la langue sur le corp*: Conférence, 2013.
- La Chance, Michaël et Martel, Richard. *Index du performatif*. Inter 115, 2013.
- Lin, Housheng et Luo, Peiyu. *300 questions on qigong exercises, What is meant by Qi in qigong*. Guangzhou : Guangdong Science and Technology Press, 1994.
- Marc, Edmonde et Picard, Dominique. *Relations et communications interpersonnelles*, Seconde Édition. Paris : Dunod, 2008.
- Miller, Rowland. *Intimate Relationships*, Sixth Edition. New York : McGraw-Hill, 2011.
- Murakami, Haruki. *La Ballade de l'impossible*. Traduit par Rose-Marie Makino-Fayolle, Paris : Belfond, 2007.
- Quéniart, Anne et Pacques, Julie. *Apolitiques les jeunes femmes ? Regard sur les formes et le sens de leur engagement*. Montréal : Édition de remue-ménage, 2002.
- Rancière, Jacques. *Le partage du sensible: Esthétique et politique*. Paris : LaFabrique Éditions, 2000.
- Reis, Harry et al. *Stability and Change in Relationships*. Cambridge : Cambridge University Press, 2004.
- Ricoeur, Paul. *Philosophie de la volonté*. Paris : Aubier, 1964.
- Robert, Paul. *Le Petit Robert*. Paris : Le Robert, 1984.
- Robinet, Isabelle. *Histoire du taoïsme : des origines au XIVe siècle*. Paris : Éditions du Cerf : CNRS éditions, 2012.
- Shusterman, Richard. *Wittgenstein's somaesthetics: body feeling in philosophy of mind art, and ethics*. Revue internationale de philosophie, vol. 219, no. 1, 2002.
- Stanghellini, Giovanni et Rosfort, René. *Emotions and Personhood: Exploring Fragility-*

Making Sense of Vulnerability. Oxford : Oxford University Press, 2013.

Tisdall, Caroline. Joseph Beuys. New York : Solomon R. Guggenheim Museum, 1979.

Wittgenstein, Ludwig. *Culture and Value*, trans. P. Winch. Oxford : Basil Blackwell, 1980.

潘长军. 八卦感应气场详解. 海峡两岸周易学术论坛暨第二十五届周易与现代化国际论坛, 2014.