Agôn

Revue des arts de la scène

8 | 2019

Matières

De la délicatesse et de la ténacité. La poétique matérielle et attentionnelle de Maude Arès

Entretien avec Maude Arès, réalisé par Julie Sermon

Maude Arès et Julie Sermon

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/5970>

DOI : 10.4000/agon.5970

ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Maude Arès et Julie Sermon, « De la délicatesse et de la ténacité. La poétique matérielle et attentionnelle de Maude Arès », *Agôn* [En ligne], 8 | 2019, mis en ligne le 01 décembre 2019, consulté le 03 juin 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agon/5970> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/agon.5970>

Ce document a été généré automatiquement le 3 juin 2020.

Association Agôn et les auteurs des articles

De la délicatesse et de la ténacité. La poétique matérielle et attentionnelle de Maude Arès

Entretien avec Maude Arès, réalisé par Julie Sermon

Maude Arès et Julie Sermon

Julie SERMON : Ton travail se déploie à la croisée de différentes disciplines (les arts plastiques, les arts de la scène, la performance), mais les matériaux et les objets de récupération y sont presque toujours centraux. Est-ce qu'en fonction des milieux artistiques où tu es amenée à travailler, tu conçois ou parles différemment de ton rapport à la matière ?

Maude ARÈS : Je suis amenée à définir ma pratique un peu différemment selon les projets, tout simplement pour qu'on comprenne ce que je fais selon les domaines où je travaille. Ainsi, quand je travaille pour le théâtre, je dis que je m'occupe de la « matérialité ».

JS : Ce qui n'est pas une manière très courante de qualifier ses fonctions en contexte théâtral ! En général, dans une équipe de création, la personne qui se charge en priorité des aspects matériels de la scène se présentera plutôt comme « scénographe ». Si tu n'emploies pas ce terme, est-ce parce qu'il a quelque chose de trop architectural pour toi ?

MA : À l'exception de *State of Nature / État de nature*¹, spectacle jeune public participatif pour lequel on m'avait demandé de concevoir la scénographie², il est vrai que dans la plupart des projets scéniques auxquels je participe (et notamment ceux menés avec Projets Hybris³), je n'interviens pas à proprement parler en tant que conceptrice d'espaces. Ce qui m'intéresse, c'est plutôt la façon dont la matière se construit et se déconstruit au fil du spectacle, comment elle bouge et se transforme, de manière contrôlée ou incontrôlée. Ainsi, pour la création de *Youngnesse* (2018), je suis arrivée avec des objets glanés dans la rue, et j'ai également fait des listes d'instructions, à partir desquelles les autres performeurs et performeuses devaient choisir des objets dans leurs univers personnels.

Image 1

State of Nature (2018), création de Vincent de Repentigny, Maude Arès et Gabriel Plante.
Photographe : Claire Renaud.

JS : Dans le cadre de ce spectacle, tu parlais donc d' « objets » et non pas de « matières » ?

MA : ... C'est vrai ! Cela tient sans doute au fait qu'il s'agissait de formes reconnaissables, d'objets manufacturés (des perruques, des vêtements, des manches à balai...), qui avaient une forte dimension figurative et qui étaient pensés pour obtenir un certain effet. Pour la création de ce spectacle, nous sommes partis avec plusieurs pistes d'inspiration : l'imaginaire de la sorcellerie, les mouvements de masse, la manifestation, la révolte, la quête de soi, l'instabilité, la transformation... Les matériaux étaient choisis et assemblés afin d'évoquer ces thèmes. Ainsi, au début du spectacle, chaque performeur assemblait des objets pour créer des sculptures/personnages, qui étaient pour nous des figures de sorcières ou de femmes marginalisées par l'Histoire (par exemple, Valérie Solanas et Huguette Gaulin⁴).

Image 2

Collectif Projets Hybris, *Youngnesse* (2018). Photographie : Keven Lee.

JS : De quel type étaient les instructions que tu avais établies pour cette collecte d'objets ?

MA : Certaines de ces instructions étaient sensibles : par exemple, les performeurs et performeuses devaient apporter « quelque chose de doux », ou « quelque chose de râpeux ». D'autres étaient plus affectives : ainsi, chacune devait apporter « un objet anodin, mais qui pour [lui/elle] a de la valeur », et inversement, « un objet précieux mais qui pour [lui/elle] n'a pas de valeur ». Enfin, il pouvait y avoir des consignes plus ludiques, qui avaient trait au hasard ou à la coïncidence : par exemple, chacune devait « prendre l'objet qu'il/elle a sous la main au moment où [il/elle] pense qu'il faut venir aux répétitions avec un objet ».

Une fois que tous ces objets ont été rassemblés, mon travail a consisté – en collaboration avec le groupe – à donner une direction relationnelle aux matériaux, à désigner le type de relations que les matériaux allaient entretenir, entre eux et avec les humains. Dans *Youngnesse*, qui est une réflexion sur l'énergie politique de la jeunesse, on a travaillé sur des états d'instabilité, de précarité, de malléabilité, d'expansion et de rétraction. Les matériaux étaient raboutés, noués, suspendus ou placés en équilibre. Les performeurs et performeuses passaient rapidement d'une action à l'autre, de manière à la fois décidée et nonchalante, et leurs gestes pouvaient être maladroits, obsessifs, attentionnés et distraits.

Image 3

Collectif Projets Hybris, *Youngnesse* (2018). Photographie : Keven Lee.

Dans le cadre de cette création collective, j'ai pour ma part choisi de travailler sur la maladresse (j'étais juchée sur des talons hauts, étouffée par un gros manteau de fausse fourrure blanche, et mes gestes étaient compliqués par toutes sortes d'extensions, des tiges de bois, de plastique, de métal, d'une longueur variant entre 20 cm et 1,20 m, que j'avais placées au bout de mes doigts et au centre de mes mains) et sur l'encombrement (je m'étais donné comme consigne de jeu d'accumuler sur moi un maximum d'extensions). Ce qui m'intéressait dans ce spectacle – comme, plus généralement, dans ma pratique personnelle –, c'est de travailler sur les jeux de tensions (par exemple : ne pas briser les extensions placées au bout de mes doigts tout en assemblant des matériaux tour à tour lourds, légers ou fragiles), sur les déséquilibres, sur l'imprévisibilité des gestes et des matériaux. Au fond, la question qui m'obsède, c'est celle des niveaux de risque nécessaires pour qu'un événement arrive – interrogation physique et philosophique immense !

JS : On va en reparler, mais avant cela, je voudrais qu'on revienne sur la question que je te posais au départ, et qu'on a un peu laissée en suspens – à savoir la façon dont, selon les contextes et les milieux artistiques au sein desquels tu travailles, tu présentes et parles de ton rapport à la matière.

MA : Lorsque je parle de mon travail dans le champ des arts visuels, j'utilise les termes d'installation, de sculpture ou de performance. Ce terme de « performance » me paraît cependant un peu trompeur, pas bien ajusté à ma pratique, où ce n'est pas la mise en jeu de mon corps qui importe, mais celle des matériaux. Mon corps est évidemment nécessaire, mais seulement au titre d'élément mécanique : c'est lui qui va donner l'impulsion première, qui va enclencher l'activité des matériaux, leur donner l'élan. Peut-être que le mot d'« intervention » serait plus approprié.

JS : C'est un mot intéressant, mais ambigu. Étymologiquement, *intervenir* veut dire « se trouver au milieu de », « survenir pendant » – ce qui, en effet, pourrait être une manière de qualifier ta présence et ton activité de performeuse (dans la performance à laquelle j'ai

assisté⁵, tu te tiens aux côtés des matériaux, les observes très attentivement, et sembles ne faire que les accompagner). Ce terme peut également renvoyer à la participation d'un tiers, qui décide de prendre part à une action pour en infléchir le cours, qui agit comme un médiateur – ce qui, là aussi, pourrait être approprié à ton travail⁶. Mais ce terme a aussi des connotations autoritaires, directives – « interventionnistes » –, qui me paraissent pour le coup très éloignées de ta pratique, qui me semble avant tout caractérisée par une posture d'écoute, d'accueil, de disponibilité.

Avant de parler de ce qui se joue, en situation de performance, entre toi et les matériaux, pourrais-tu expliquer comment tu les collectes puis les stockes ?

MA : Je travaille avec ce que j'appelle des « matériaux trouvés », des petits fragments d'objets que je glane dans le cadre de promenades. Pendant un moment, je les rangeais de façon fonctionnelle, dans des boîtes identifiées par le nom des matériaux (« plâtre », « pierres », « plastique », « cheveux », « matériaux organiques »...). Mais j'ai ensuite choisi de les rassembler par événement : les boîtes sont nommées d'après le moment ou l'espace où j'ai trouvé ces objets (par exemple : « Hiver 2015. Printemps 2015. Amérique du Sud » ; « Été 2017. Côte-Nord, Laurentides, Montréal. Balade, Éliot et Keven Lee » ; « Hiver 2017. Montréal. Atelier avec Alexia »).

JS : Quand tu te promènes, qu'est-ce qui t'interpelle et te donne envie de ramasser tel ou tel petit bout d'objet ? Sa forme, sa couleur, sa texture ? Ou bien – dans une perspective plus « performantielle » que « plasticienne » – leur poids, leur mobilité, la manière dont ils peuvent potentiellement agir ou interagir ?

MA : En fait, c'est surtout lié à un effet de contraste, une surprise, un amusement. Ah tiens, il y a une roche de couleur au milieu de tout cet amas de roches grises ! Comment ça, il y a un petit bout de plastique déposé sur la feuille de cette plante ?

JS : Tu es donc sensible aux destinées singulières des matériaux ! Dans une certaine mesure, cela en fait déjà de petits personnages pour tes futures performances...

MA : Je ne me suis jamais formulée les choses ainsi, mais oui, il y a peut-être quelque chose de cet ordre-là. Après, je peux aussi être intéressée par des caractéristiques purement esthétiques, comme par exemple la forme d'une branche ou d'une tige. Cette attirance formelle m'invite à prendre l'objet dans mes mains et à le manipuler un peu, afin de voir comment il bouge, comment il résiste, comment il vibre. Ce qui m'intéresse avant tout dans ces matériaux trouvés, ce sont leurs propriétés physiques, tous les mouvements qui peuvent animer ces apparents inanimés.

JS : Si, au moment de la collecte, tu n'hésites pas à manipuler ces éléments (tu les touches, les soupèses, les testes), dans la série de performances intitulée *Les moyens délicats et précaires de lier des objets* (2018-2019), tu choisis en revanche de ne jamais être en contact direct avec les matériaux que tu mets en jeu. C'est exclusivement par l'entremise d'« outils-mystères », comme tu les appelles (ces outils étant eux-mêmes fabriqués à partir de matériaux trouvés) que tu vas déplacer ou assembler les petits bouts d'objets, disposés sur la surface plane qui te sert de théâtre d'opérations⁷.

Image 4

Maude Ares, *L'algue flotte dans une rivière, amenée par le débit de l'eau, elle s'agrippe à la pierre, elle y reste longtemps* (Galerie de l'UQÀM, 17 mai-22 juin 2019). Photographie : Manoushka Larouche

Or, bien que ces outils puissent avoir des allures d'instruments chirurgicaux, ils s'avèrent particulièrement inadéquats et, en vérité, sont délibérément contre-performants. Loin d'augmenter la puissance ou la dextérité de tes mains, ils t'handicapent et t'obligent à la lenteur, à la reprise, dans un mouvement d'adaptation – continue, délicate, patiente – à l'agentivité des matériaux, leurs contraintes et leurs aléas.

Qu'est-ce qui t'a conduite à refuser la préhension immédiate ? Est-ce une volonté consciente ou mûrie de ta part que de faire un pas de côté vis-à-vis du rapport de contrôle et de sujétion auquel, en principe, nous soumettons les objets et les matériaux ?

MA : Il faut que je revienne sur comment tout cela a commencé. Le point de départ de cette performance, c'est un voyage que j'ai fait seule, en 2015, en Amérique du Sud. J'ai erré en Argentine, au Chili, en Uruguay, en Bolivie, au Pérou, pour terminer mon périple en Colombie, et plus précisément à Medellín (Campos de Gutiérrez), où j'ai fait une résidence de deux mois. Tout au long de ce périple, j'avais décidé de récolter des objets qui, au cours de ma route, « m'attiraient » (comme on s'en est parlé tout à l'heure). Comme je devais porter tout cela sur mon dos, je ne prenais que de petites choses, de tout petits bouts d'objets. Avec ces matériaux, j'ai ensuite construit 130 petits personnages, des statuettes que j'ai exposées – mais en choisissant d'exposer aussi, dans une salle attenante, l'ensemble des matériaux que j'avais collectés.

Quand, à l'invitation d'une amie, j'ai repris cette exposition quelques temps plus tard, j'ai eu envie de faire une performance avec cette « banque matérielle ». L'idée m'est alors venue de me munir d'une longue tige, qui me permettrait de tâter les matériaux, de loin. Au départ, c'est le côté absurde de la proposition qui me plaisait : je trouvais ça très drôle de s'évertuer à faire quelque chose qu'il aurait été si simple de réaliser si on se déplaçait et prenait les choses à pleines mains. Mais au cours de la performance, il y a vraiment quelque chose qui s'est allumé en moi. À partir de là, j'ai commencé à développer différentes manières d'avoir un impact sur le monde matériel, mais sans pour autant le contrôler. C'est comme cela que je me suis mise à

concevoir les outils que tu as vus – outils proprement incontrôlables, mais qui ont quand même une fonction et des propriétés, que je découvre souvent dans le temps même de la performance.

JS : Tu ne testes pas du tout ces instruments en amont ?

MA : Non, pas vraiment. Après, il y a des outils plus solides que d'autres, et dont je peux, du coup, me resservir d'une performance à l'autre. À force de les pratiquer, je deviens plus habile, ma dextérité s'améliore, je maîtrise mieux mes mouvements – et les leurs. Mais ces outils finissent quand même par presque systématiquement se briser. Soit je les répare (mais sans chercher à masquer les marques de réparation : cela me plaît que les accidents que ces petites sculptures ont eus soient visibles), soit je les intègre aux restes des matériaux. Quoi qu'il en soit, je ne les élimine jamais : ils sont remis en jeu, sous une forme ou une autre.

JS : ... Ce qui paraît logique par rapport à ton geste premier : si tu décides de recueillir un matériau laissé à l'abandon, ce n'est pas pour ensuite t'en débarrasser à ton tour ! Au fond, tu travailles à multiplier les usages et les cycles de vie de la matière.

Je voudrais maintenant qu'on parle plus précisément de la façon dont se déroule la performance. En tant que spectatrice, j'ai eu l'impression que rien n'était établi en amont, que tout ce que tu décidais de faire (placer ce matériau à tel endroit, rapprocher celui-là de tel autre, mettre celui-ci sur tel autre) était non seulement improvisé sur le moment, mais semblait, pour ainsi dire, comme impulsé par les matériaux eux-mêmes. À la façon, finalement, d'un peintre devant son tableau, tu regardes très attentivement les couleurs, les formes, la répartition des masses, et te laisse en quelque sorte guidée par ces informations plastiques, sensorielles, qui t'incitent à faire tel ou tel geste, à opérer tel ou tel déplacement. Cela dit, j'avais aussi l'impression que ce que tu faisais était animé par une autre forme de logique – une logique d'enchaînement d'ordre plus affectif (l'envie de créer des liaisons entre les petits protagonistes), voire narratif (donner forme à une situation, créer des rencontres).

Cet élan, qui te pousse à faire des choses avec tel ou tel micro-agent, tu ne cherches pas à le mettre en scène en tant que tel, et on ne peut même pas vraiment le qualifier avec certitude ; mais on le pressent, c'est comme la basse continue de la performance, et au bout du compte, j'ai l'impression que c'est ce qui fait qu'on est embarqué dans ton monde et qu'on a envie de connaître la suite de ces micro-aventures au ralenti – qui n'ont pourtant rien, *a priori*, de bien palpitant !

MA : Cela me fait très plaisir que tu décrives les choses ainsi, car c'est en effet ce qui se passe pour moi. Comme je te le disais, les matériaux que je mets en jeu sont souvent classés par événement ou par saison, lesquels renvoient à des périodes hétéroclites de ma vie. Ces matériaux sont donc chargés de tout un ensemble de souvenirs. Pour chacun d'entre eux, je suis capable d'associer une situation, un espace, un moment très précis – où je l'ai trouvé, qui me l'a donné, dans quelles circonstances...

JS : Ce sont ces souvenirs qui, par jeux d'association, vont guider tes actions pendant la performance ?

MA : Non, les instructions de jeu que je me donne sont très factuelles. Ainsi, la règle la plus déterminante est que, quand je commence une action, quand j'entre en relation avec un matériau spécifique, il faut que j'aille jusqu'au bout de cette action. Par exemple, si mon intention est de déposer le bout de tissu sur le bout de métal, il faut que je persiste à le faire : quel que soit le temps que cela prend, quelles que soient les difficultés que cela pose, je ne peux pas me désintéresser de cette action. Cependant, les matériaux proposent souvent une autre destinée. C'est alors dans un jeu de

ballant entre mes décisions et les mouvements des matériaux que les choses s'agencent.

JS : Quel est le moteur de ce que tu appelles « intention » ? C'est le désir de créer une forme, de construire un assemblage qui te paraît intéressant d'un point de vue plastique, ou plutôt, l'envie de faire le déplacement, d'amener un matériau d'un point à un autre ?

MA : Comme c'est le cas dans mes promenades, ces intentions sont surtout liées à des phénomènes de contraste, et surtout, au désir de créer des tensions (par exemple : mettre des choses en équilibre et le tenir) – ce qui va engager une attention particulière : je dois m'appliquer à ne pas faire bouger ce qu'il y a autour, et réagir quand il y a une chute ou un accident. Les matériaux que j'ai assemblés peuvent moduler leur position, ne pas garder l'équilibre – ou bien le tenir contre toutes attentes. Tout au long de la performance, mon intérêt et mon plaisir tiennent à ces surprises qui naissent des matériaux, de leurs rencontres, leurs mouvements, leurs évolutions.

Image 5

Maude Ares, *L'algue flotte dans une rivière, amenée par le débit de l'eau, elle s'agrippe à la pierre, elle y reste longtemps* (Galerie de l'UQAM, 17 mai-22 juin 2019). Photographe : Nicolas Biaux

JS : Au début de la performance, les matériaux sont déjà disposés sur l'espace de jeu. Comment procèdes-tu pour les placer ?

MA : Cette mise en place est assez protocolaire : je prends du temps pour placer les matériaux, je les dispose selon une sorte de grille⁸ qui s'invente au fur et à mesure, et j'essaie qu'il y ait, au départ, de beaux points visuels dans l'installation, comme si je présentais les acteurs en jeu (après les interventions, la mise en place est beaucoup plus déstructurée !). Entre ces points, je ménage des espaces vides, des distances plus ou moins grandes, qui dessinent déjà des possibilités de trajectoires, et de nouveaux lieux pour former des ensembles de matériaux.

JS : Est-ce qu'au cours de la performance, tu te racontes des histoires, qui motiveraient ou accompagneraient le fait que tel élément rejoint, à tel moment, tel autre élément ?

MA : En fait, je me sens un peu comme un radar : je suis comme aimantée par les matériaux, et je commence un mouvement. C'est d'abord quelque chose de très intuitif, très impulsif. Après, quand je me suis engagée dans un mouvement, c'est vrai que je peux regarder le matériau, m'attacher à la façon dont il réagit dans le déplacement (son ballotement par exemple) et, à partir de là, me raconter des sortes d'histoires – mais qui sont toujours des histoires matérielles, liées aux caractéristiques physiques de l'objet, et pas du tout aux souvenirs que je peux lui attacher. Cela pourrait être une autre piste de travail, mais pour l'instant, ce n'est pas du tout quelque chose que j'ai exploré.

Par contre, cela arrive assez souvent qu'après une performance, les gens viennent me voir pour me dire tout ce qu'ils ont vu, tout ce qu'ils se sont racontés. Le fait que j'accorde autant d'attention à des choses aussi petites, aussi anodines, crée sans doute un contexte favorable pour ces jeux de projections imaginaires. Dans l'idée de « performer l'objet », il y a ce double mouvement : éprouver ce que peuvent faire – et nous faire – ces fragments d'objet, ce qui sort d'eux et nous atteint, et simultanément, ce qui vient de nous et qu'on projette sur la matière.

JS : Qu'est-ce qui fait que tu mets un terme à la performance, qu'à un moment, tu sais ou décides que c'est fini ?

MA : Le plus souvent, j'ai déterminé la durée au préalable. La performance peut durer 30-40 minutes, comme quand tu l'as vu, mais tout aussi bien 5 heures, comme je l'ai fait une fois. Plus ce temps est long, plus je m'immerge dans le détail de ce que je fais, plus j'ai l'impression que les actions (c'est-à-dire ce que je décide, ce qui est en mon pouvoir) cèdent la place aux événements (ce qui survient indépendamment de mes intentions ou de ma volonté consciente). Cela dit, je ne me chronomètre pas, je m'arrête au *feeling*. Je m'arrête quand je sens que je suis arrivée au bout d'un mouvement, d'un moment, mais pour moi, il ne s'agit pas d'une fin. Il n'y a pas de finalité dans ce que je fais. C'est juste une suspension, un temps d'arrêt dans un contexte d'observation.

Image 6

Maude Arès, *L'algue flotte dans une rivière, amenée par le débit de l'eau, elle s'agrippe à la pierre, elle y reste longtemps* (Galerie de l'UQÀM, 17 mai-22 juin 2019). Photographie : Galerie de l'UQÀM

NOTES

1. *State of Nature / État de Nature* (2018) est un spectacle bilingue produit par le Youtheatre, que Maude Arès a créé en collaboration avec Vincent De Repentigny (mise en scène) et Gabriel Plante (dramaturgie).
2. Maude Arès précise : « Le mandat était de penser la scénographie comme quelque chose de vivant : l'environnement scénique devait réagir aux mouvements des acteurs humains (pour ce projet, les acteurs étaient des personnes du public auquel on donnait des indications tout au long du spectacle) et aux mouvements des matériaux. J'ai élaboré une grande forme gonflable, faite en toile de parachute, qui, lorsqu'elle était semi-gonflée, réagissait au déplacement des acteurs – tout en les encombrant. L'air se déplaçant dans la bulle créait des vagues de mouvements du tissu, lequel faisait bouger les matériaux qui étaient déposés sur la surface. À la fin du spectacle, les acteurs humains entraient dans cette bulle, tandis que les acteurs matériels se retrouvaient tout autour de la bulle. Alors gonflée à son plein potentiel, celle-ci devenait un abri dans lequel une discussion sur les systèmes de fonctionnement collectif prenait place. » (voir image 1 insérée dans l'article).
3. Site de la compagnie : < <https://projetshybris.org/accueil> >.
4. Valerie Solanas (1936-1988) est une intellectuelle féministe américaine, surtout connue pour son *SCUM Manifesto* (1967-1968). Huguette Gaulin (1944-1972) est une poétesse québécoise qui s'est immolée par le feu, sur la Place Jacques-Cartier à Montréal, pour alerter les consciences

quant aux crises sociales et écologiques (ses dernières paroles furent : "Vous avez tué la beauté du monde").

5. Cette performance, intitulée *L'automne dernier, j'ai envisagé la lourdeur de la tête d'une libellule*, était présentée dans le cadre des journées d'études « Fabriquer des pratiques dans les arts vivants et les arts visuels et médiatiques », organisées par le groupe de recherche PRint (Pratiques Interartistiques et Scènes Contemporaines), les 30 avril et 1^{er} mai 2018, à l'UQÀM (Université du Québec à Montréal).

6. Le terme pour lequel Maude Arès a finalement opté dans le cadre de son exposition de fin de maîtrise, en mai 2019, est celui d'« activation ». Outre qu'il renvoie au champ sémantique de l'action et de la performance, ce terme paraît, dans son acception scientifique, tout à fait à même de qualifier le geste d'« intervention » de l'artiste : « CHIMIE. Phénomène concernant certaines molécules, les rendant aptes à entrer en réaction parce qu'elles disposent d'une plus grande énergie. Cet apport d'énergie, augmentant leurs vibrations, peut être produit par plusieurs causes [...] ». (« Activation », *Trésor de la langue française*).

7. Lors de la performance à laquelle j'ai assisté (voir note 5), les spectateurs étaient placés tout autour du plan de travail (une table), dans une grande proximité avec les matériaux et la performeuse. Sur cette table, Maude Arès avait également choisi de placer une caméra qui, filmant en gros plan les matériaux, permettait d'apprécier encore davantage le détail de leur facture (ces images étaient projetées sur le mur qui se trouvait juste derrière la table de manipulation).

8. Maude Arès précise : « J'utilise le mot *grille*, car lorsque je dispose les matériaux, j'aborde la mise en place comme une mise en page. En design graphique, le mot « grille » est utilisé pour définir les règles d'espacement, de marges, de colonnes et de hauteurs nécessaires pour l'harmonie d'une lecture. De même, quand je place les matériaux, je réfléchis en termes de surfaces, de formes et de contre-formes, de textures et de couleurs, mais aussi, des sons qu'ils peuvent produire durant les manipulations. »

INDEX

Mots-clés : attention, fragilité, installation, maladresse, performance, récupération

AUTEURS

MAUDE ARÈS

Titulaire d'une maîtrise en recherche-crédation intitulée « Performer l'objet : la ritualisation du processus de création comme exploration conceptuelle et formelle de l'identité et de la mémoire des matériaux » (sous la direction de Stéphane Gilot, département Arts visuels et médiatiques, UQÀM – Université du Québec à Montréal), Maude Arès est une artiste québécoise pluridisciplinaire, dont la pratique artistique (installations, sculptures, performances, dessins) explore les relations sensibles entre des matériaux le plus souvent trouvés, voire brisés. Par l'agencement de ces derniers, son travail met en scène des environnements vulnérables qui permettent d'écouter, d'apprécier et de comprendre les subtilités du monde tangible. Maude Arès décline ses réflexions sur la performance des matériaux et des gestes qui les animent

dans des projets, personnels ou collaboratifs, qui entremêlent arts visuels, arts vivants et design. Ses créations ont été présentées à Montréal et en Colombie, dans des centres d'artistes et des théâtres (La Chapelle Scènes contemporaines, Tangente, Aux Écuries, Campos de Gutiérrez, Fondation Phi pour l'art contemporain, Espace Cercle carrée, Espace Projet, Centre de design) et dans le cadre d'événements (OFFTA, Nuit Blanche à Montréal, Chromatic, OUF! – Festival Off Casteliers). Depuis 2014, elle collabore régulièrement avec le collectif projets hybris. Depuis 2016, elle nourrit une passion pour les chants sacrés, les roches, les tiges, et l'air. Les roches car elles sont des assemblages mystérieux aux couleurs profondes. Les tiges car elles sont des extensions aux rigidités et aux fonctions variantes, l'air car il meut des environnements avec force et délicatesse. Les chants sacrés car ils enrobent et hypnotisent.